



universität
wien

DIPLOMARBEIT /DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Du bist mein Traum“ - Tanz im Film Noir

verfasst von / submitted by

Claudia Marie Nikola Krumpholz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020/ Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt/
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt/
Degree programme as it appears on the student
record sheet:

Betreut von/ Supervisor:

A 190 313 299

Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde,
polit. Bildung UniStg
UF Psychologie und Philosophie
Univ. Prof. Dr. Frank Stern

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich, Claudia Marie Nikola Krumpholz, erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeit zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Die eingereichte Diplomarbeit ist nicht anderweitig als Prüfungsleistung verwendet worden oder in deutscher oder in einer anderen Sprache als Veröffentlichung erschienen.

Wien, Mai 2020

Unterschrift Claudia Marie Nikola Krumpholz

DANKSAGUNG

Zuerst möchte ich mich natürlich bei Herrn Prof. Stern bedanken, der nicht nur durch seine kompetente und anschauliche Art zu unterrichten, sondern auch durch seine tollen Seminare, die so einzigartig waren, mich erst auf die Möglichkeit hingewiesen hat und die Idee gebracht hat, einen Film zu gestalten. Diese Arbeit war etwas ganz Besonderes und konnte mir in Kombination mit der schriftlichen Arbeit einen ganz speziellen Einblick in die Geschichte des Films, der Tanzes und des Film Noir im Speziellen geben. So konnte ich auch meinen Beruf und meine Leidenschaften in der Abschlussarbeit kombinieren. Weiters waren auch seine beiden Kolleginnen Mag. Sonja Gassner und Mag. Aylin Basaran immer zur Unterstützung anwesend und mit guten Ratschlägen und Kritik zur Stelle.

Außerdem war vor allem im letzten Studienjahr meine liebe Kollegin Pia Grochar immer eine stützende Kraft. Sie hat mich nicht nur mental unterstützt, sondern auch bei Korrekturarbeiten und Überlegungen. Ich weiß nicht, ob ich es ohne ihre Hilfe wirklich in der Zeit geschafft hätte.

Großer Dank gebührt meiner Familie und Freunden. Vor allem meiner Mutter, die mich gar nicht daran zweifeln ließ, dass ich das schaffen könnte und meinem Vater, der auch in der Recherche und dem Konzept der Arbeit mitgeholfen hat und mich schon mein ganzes Leben lang mit anspruchsvoller Bildung versorgt. Gebührender Dank an alle die sich immer mein Gejammer angehört haben und mir gut zugeredet haben, dass ich das schon schaffen werde.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Konzeption der Arbeit	1
1.2. Forschungsfrage und forschungsleitende These	1
1.3. Methodik und Aufbau	2
1.4. Ziel	2
2. Anfänge von Tanz im Film und filmtechnische Fortschritte	4
2.1. Einflussreiche Persönlichkeiten und die Karriere	7
2.2. Der Weg zur „Traumfabrik Hollywood“	9
3. Die Zeit des Pre-Codes	11
3.1. Durchsetzung des Hays Codes und die Veränderung der Performance	13
4. Film Noir	16
4.1. Historische Kontextualisierung und wichtige Akteur_innen	17
4.2. Technische und stilistische Besonderheiten des Film Noir	19
5. Exemplarische Analyse von GILDA und NIGHT WORLD	22
6. NIGHT WORLD (1932)	23
6.1. Allgemeine Analyse nach Korte	23
6.1.1. Der Choreograph Busby „Buzz“ Berkeley	25
6.1.2. „Who’s Your Little Who Zis?“ - Analyse der ersten Tanzshow in NIGHT WORLD	28
6.2. Bewegung	30
6.3. Zeit	33
6.4. Raum	33
7. GILDA (1946)	35
7.1. Allgemeine Analyse nach Korte	35
7.1.1. Der Choreograph Jake Cole	38
7.1.2. „Put the Blame on Mame“, Analyse des Auftritts der Rolle der Gilda	39
7.2. Bewegung	40
7.3. Raum	40
7.4. Zeit	41
8. „Du bist mein Traum“ – Analyse des Filmprojekts	43
8.1. Die Prozesse und filmografische Angaben	43
8.2. Plot	43
8.3. Thematiken im Film	44
8.4. Bewegung, Zeit und Raum der Choreographie	46
8.5. Technik und Symbolik	47
8.5.1. Musik zum Film	48
8.5.2. Licht	49
8.5.3. Platz	49

9.	<i>Conclusio</i>	51
10.	<i>Literaturverzeichnis</i>	54
10.2.	Primärquellen	54
10.3.	Sekundärliteratur	54
10.4.	Internetquellen	58
11.	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	60
12.	<i>Abstract</i>	61

1. Einleitung

1.1. Konzeption der Arbeit

Die folgende Arbeit ist geteilt in einen theoretischen, analytischen und vergleichenden Teil, sowie einen praktischen Teil, bei welchem ein Film entstand. Die schriftliche Arbeit ist unterstützend und erklärend zu dem gedrehten Film „Du bist mein Traum“ geschrieben worden und befasst sich mit dem Thema „Tanz im Film Noir“. Der beiliegende Film ist daher integrativer Bestandteil der schriftlichen Arbeit. Die Arbeit entstand im Zuge einer Lehrveranstaltung über Film Noir des Instituts für Zeitgeschichte, mit dem Schwerpunkt auf visuelle Zeit- und Kulturgeschichte. Sie wurde im weiteren Verlauf im Diplomand_innen-Seminar von Herrn Univ.-Prof. Dr. Frank Stern betreut. Unter ständiger Rücksprache wurde zuerst das Konzept zum Film und der theoretischen, schriftlichen Arbeit präsentiert und erstellt. Der Film wurde gemeinsam mit einer Kollegin Charlotte Schwarz konzipiert und gedreht, die Nachbearbeitung dann von mir übernommen. Frau Schwarz hatte während des Prozesses die Bereiche Regie, Maske, Kostüm, Kamera und Ausstattung über und hatte die Idee und das Konzept zum Film davor verschriftlicht. Meine Bereiche waren, neben der Idee und dem Konzept zum Film, Regie, Kamera, Organisation, Kostüm, Choreographie, Schnitt, Musik, Text und Nachbearbeitung des Films. Die schriftliche Arbeit von Frau Schwarz beschäftigt sich mit „Darstellung von männlichem Kriegstrauma im amerikanischen Film der Nachkriegszeit“ und war somit auch theoretischer Hintergrund der Film-praktischen Arbeit „Du bist mein Traum“.

1.2. Forschungsfrage und forschungsleitende These

Die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob Tanz im Film Noir als rein Publikum-orientiertes Element verwendet wird oder auch als subversives, non-verbales Element, um Themen oder Aspekte zu zeigen, die verbal nicht ausgedrückt werden können. Weiters werden drei Thesen analysiert, welche folgend in Stichworten zusammengefasst werden:

- (1) Tanz als rein Publikum-unterhaltendes Element
- (2) Tanz als Performance und Darstellung anderer Kulturen
- (3) Tanz als subversives, non-verbales Element, um etwas auszudrücken, was nicht gesagt werden darf oder soll.

Diese drei Thesen dienen zur Analyse und zum Vergleich der verschiedenen Bereiche.

1.3. Methodik und Aufbau

In der theoretischen Arbeit wird hauptsächlich analytisch und vergleichend gearbeitet. Da die schriftliche Arbeit im Zuge der Film-praktischen Arbeit entstand, beschäftigt sich dieser mit den Bereichen und Thematiken, die im Film vorkommen. Es wird somit zuerst ein theoretischer Hintergrund zu Tanz im Film gegeben und dann die Zeitabschnitte Pre-Code und Film Noir vorgestellt. Anschließend gibt es einen analytischen Teil zu zwei Filmen aus dem jeweiligen Zeitabschnitt. NIGHT WORLD (1932) wird als Beispiel der Pre-Code Ära vorgestellt und die erste Tanzszene des Films „Who's Your Little Who Zis“ analysiert. Für den Bereich des Film Noir wird GILDA (1946) als Exempel analysiert und die Abschlussperformance der Hauptrolle Gilda „Put The Blame On Mame“ analysiert. Neben der Filmanalyse nach Helmut Korte, wird für die Analyse der Choreographien ein Konzept von Claudia Rosiny verwendet, welches sich in Bewegung, Zeit und Raum teilt. Die jeweiligen Choreographen Busby Berkeley und Jake Cole werden vorgestellt und anschließend der selbstproduzierte Film „Du bist mein Traum“ vorgestellt und analysiert. Anhand der drei Thesen werden diese verglichen, sowie versucht herauszufinden, ob und wie diese in den verschiedenen Bereichen eingesetzt werden.

Der Zeitraum der Analyse, der hauptsächlich behandelt wird beginnt ca. um 1920 und endet in den 1950er Jahren. Die Ära des Pre-Codes von 1930 bis 1934 und der Zeitraum des klassischen Film Noir 1940 bis 1953 sind die Zeiträume, die hauptsächlich besprochen werden.

1.4. Ziel

In der folgenden Arbeit soll kein Versuch gestartet werden Film Noir zu definieren oder genau zu analysieren, denn dies ist schon oft genug versucht worden. Die Forschung zu dem Thema generell, ist sich in vielerlei Hinsicht nicht einig, außer in dem Aspekt, dass es Stilmittel und einzelne Aspekte gibt, die einen Film Noir charakterisieren und welche man in der Retrospektive beschreiben kann. Diese Stilmittel können somit auch verwendet werden und dann zu einem Film Noir führen oder, wie so oft, zu einer Mischform. Die ist auch in

meinem Prozess zur Entstehung des Films „Du bist mein Traum“ so geschehen. Der Film hat Noir Elemente, aber auch andere Einflüsse erhalten.

So bin ich zum Beispiel, im Laufe meiner Recherche zu dem Bereich des avantgardistischen Tanzfilmes und Maya Deren gekommen, welche mich sehr faszinierten. Denn auch wenn dies ein anderes Genre ist, sind ihre Filme zur gleichen Zeit, wie der klassische Film Noir entstanden und da sie aus dem Tanz kam und viele Elemente ihrer Filme mit Tanz und Bewegung zu tun hatten, sehe ich persönlich hier eine Art Bindeglied zwischen Tanz im Film und Film Noir. In dieser Arbeit war es aber nicht das Ziel und es gibt auch nicht den Platz genauer auf sie und ihre Filme einzugehen, so wie auch die beiden Bereiche Film Noir und Pre-Code nur kurz beschrieben werden. Die Arbeit dient zu theoretischen Unterstützung des gedrehten Films und zum Vergleich der beiden Zeitabschnitte und ihrer Art mit Tanz im Film umzugehen.

Die Thematik, Tanz im Film Noir, ist in der Forschung noch sehr unausgereift und kaum speziell behandelt worden. Mein Versuch war es durch die genaue Beschreibung und Herausarbeitung der wichtigsten historischen Ereignisse in der Technik und des Tanzes im Film, der Vorstellung des Pre-Codes und des Film Noirs drei Thesen in Bezug auf den Tanz im Film zu erstellen und zu vergleichen. Das war mein Versuch mich dem Thema zu nähern und selbst herauszufinden wo Tanz *mehr* ist, als nur Unterhaltung. Ziel der Arbeit war es auch den Tanz und seine Protagonist_innen hervorzuheben und ihnen den Fokus zu geben, da diese, meiner Meinung nach oft im Hintergrund stehen und selten die Aufmerksamkeit bekommen, die sie meiner Meinung nach verdient haben.

2. Anfänge von Tanz im Film und filmtechnische Fortschritte

Die Geschichte des Tanzes im Film geht bis an den Beginn der Filmgeschichte zurück. So kann behauptet werden, dass die Bewegung und der Tanz die ersten Elemente waren, welche gefilmt wurden, oder wie es unter anderem Sarah Binder formuliert: „Seit es Film gibt, gibt es Tanzfilme.“¹ Ob nun mit Edisons Kinetoskop oder weiteren filmtechnischen Entwicklungen, der Tanz und die Bewegungsabfolgen von Körpern waren die ersten Motive, die es vor die Kamera schafften. Der Weg in eine Multiperspektivität und zu intermedialen Beziehungen wurde so Schritt für Schritt geschaffen. Die Aspekte Bewegung, sowie Zeit und Raum sind in der Entwicklung der Choreographie und des Tanzes bedeutungsvoll³ und werden im Zuge dieser Arbeit eingängig ausgeführt, um einen Kontext für den filmpraktischen Teil zu schaffen.

Die technischen Innovationen begannen bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert. Mit Loïe Fuller, geboren als Marie Lousie Fuller in Fullersburg, Illinois, wurden Licht- und Raumwirkung revolutioniert. Ihre *Skirt Dances*, die Vorläufer der bekannten *Serpentintänze*, wurden auf den Bühnen des Vaudeville-Theaters mit Fullers technischen Erfindungen so einschlägig weiterentwickelt, dass sie diese, um sich vor Nachahmer_innen zu schützen, patentieren lassen musste.⁴ Mit der Erfindung der Kohlenfaden-Glühlampe, die auf Thomas A. Edison zurückzuführen ist, wurde es möglich die Theatersäle zu erhellen und somit den Zuschauer_innenraum zu verdunkeln. Diese und weitere Erfindungen veränderten das noch distanzierte Körpererlebnis des Publikums zu einem neuen taktilen und kinästhetischen Bewusstsein und schuf somit eine erste Multiperspektivität. Die technische Innovation durch Thomas A. Edison, das Kinetoskop, ein filmisches Betrachtungsgerät, welches jeweils eine_n Zuschauer_in durch ein Guckloch den Film

¹ S. Binder, S. Kanawin, S. Seiler, F. Wagner (Hg): Tanz im Film. Das politische in der Bewegung (Berlin 2017) Klappentext.

² Für den unscharfen Begriff der Multiperspektivität folgt dieser Text der Definition von Kerstin Stutterheim und Silke Kaiser, die den Begriff mit der Narration in Verbindung bringen und ihn als „ein Geschehen oder Thema im Vordergrund, das durch die Perspektiven zweier oder mehrerer Figuren geschildert wird, wobei diese Perspektiven sich ergänzen oder brechen können.“ Kerstin Stutterheim, Silke Kaiser, Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen (Frankfurt am Main, 2011) 244.

³ Claudia Rosiny, Tanz Film, Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik (Bielefeld, 2013) 36 - 39.

⁴ Encyclopædia Britannica, Loie Fuller, online unter: <https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller> (22.04.2020).

ansehen lassen konnte, wurde am Anfang hauptsächlich dazu verwendet, um Bewegung und Tanz zu betrachten. Viele der ersten Aufnahmen waren Tänzer und Tänzerinnen, die in Studios oder ähnlichen Settings gefilmt wurden. Meist waren es allerdings Tänzerinnen.⁵ So muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass es auch unter dem Aspekt gesehen werden kann, dass Männer gerne Frauen für sich tanzen ließen. Es war die Bewegung des Körpers, die faszinierte und die wesentliche Attraktion für das neue Medium war toleriert. Dies spiegelt somit, zusätzlich zu seiner filmgeschichtlichen Bedeutung, die Geschlechterverhältnisse der Zeit wider.⁶

Mit der ersten kommerziellen Filmvorführung in den USA am 23. April 1896, in der „Koster and Bial’s Music Hall“, einem Veudeville-Theater in New York City, sah man ebenfalls zwei Tanzszenen. Auch Edison hatte bereits zuvor in seinem Filmstudio in New Jersey, dass er „Black Maria“ nannte, Annabelle Whitford Moore, eine bekannte Tänzerin, bei einem Serpentinanz unter dem Titel ANNABELLE (1897).⁷ Auch wenn diese Arbeit sich auf den amerikanischen Raum bezieht, lässt sich festhalten, dass viele Entwicklungen des Films entweder parallel oder mit kurzen Abständen in Europa und den USA stattfanden.⁸

Um 1900 waren ein Großteil der gezeigten Filme, Tanzfilme, und somit sogenannte „Tanzbilder“, welche gezeigt wurden. Vom exotischen Bauchtanz bis hin zu Trickfilmen wurden häufig fremde Kulturen und verschiedene Tanzstile vorgeführt.⁹ Mit Licht- und Projektionstechniken konnten sich neue Ebenen eröffnen und man konnten sich als Zuschauer_in, als Teil der Bewegung fühlen. Sogenannte visuelle Rhythmen entstanden, da man auch alltägliche Bewegungsabläufe aufzeichnen und als eine Form von Tanz darstellen konnte.¹⁰ Bei den meisten der ersten Darbietungen des Tanzes im Film, handelte es sich nicht um innovative Tanzelemente oder Tanzstile, der „Fokus der Kamera“ liegt auf den „dancing girls“. Die Kombination der zwei Medien diente lange Zeit dazu lediglich Unterhaltung und Attraktionen zu bieten.¹¹

⁵ Charles *Musser*, *Edison Motion Pictures, 1890 – 1900: An Annotated Filmography* (Gemona / Washington, D.C.) 73.

⁶ *Rosiny*, *Tanz Film*, 50 - 51.

⁷ *Rosiny*, *Tanz Film*, 51 - 52.

⁸ Douglas *Rosenberg*, *The Oxford Handbook of Screendance Studies* (Oxford 2016) 211.

⁹ Virginia *Brooks*, *From Méliès to Streaming Video. A Century of Moving Dance Images*. In: Judy *Mitoma*, Elizabeth *Zimmer*, Dale Ann *Stieber* (Hg.), *Envisioning Dance in Film and Video* (New York/London 2013), 54 – 60, 54.

¹⁰ *Köhler*, *Der tänzerische Film*, 83 - 100.

¹¹ *Rosiny*, *Tanz Film*, 58.

Die Aspekte Bewegung, Zeit und Raum kann man in dieser Phase wie folgt einordnen: Die Bewegung der Kamera folgt der auf der Bühne vorgegebenen Bewegungen. Sie dient rein zur Unterhaltung und hatte nur geringe ästhetische Ansprüche. Es gab noch keine Bewegung der Kamera. Die Bewegung wurde für die Kamera ausgeführt. Die Zeit wurde rein vom Tempo und Rhythmus des jeweiligen Tanzstils und der Choreographie bestimmt. Der Raum war auf das Filmstudio oder die Theaterbühne beschränkt, da die Kamera starr und ihre Einstellungen fix waren.¹²

Zwei weitere wichtige Aspekte wurden erst mit der Erfindung der Kamera möglich: Einerseits konnte man nun Choreographien, Tanzstile und Bewegungsabfolgen durch die Speicherung auf dem Medium in neuer Form weitergeben. Zuvor gab es nur die schriftliche Möglichkeit, Tanzabfolgen zu notieren, was sich oft als problematisch herausstellte.¹³

Eine berühmte Tanzschule, die in Los Angeles entstand, war die „Denisshaw“ Schule. Eine Schule gegründet von Ted Shaw und Ruth St. Denis, welchen man ihren besonderen und innovativen Tanzstil und durch die Atmosphäre des Bewegungsflusses und deren exotischen Bewegungen Wegbereiter viele renommierter Tänzer_innen und Künstler_innen wurden, unter anderem, dem späteren Choreograph und Tänzer Jake Cole. Diese wird im Kapitel über den Film GILDA (1946) genauer besprochen.¹⁴

Die Aspekte Bewegung, Zeit und Raum, haben sich hier ein bis zwei Jahrzehnte später bereits sehr gewandelt. Die Bewegung diente nun dem filmischen Erzählen. Die Zeit erhielt durch die Struktur des filmischen Erzählens und die Montage, eine eigene Bedeutung. Der Raum, auch wenn die Sequenzen nur im Studio gedreht wurden, gibt Referenzen zu verschiedenen realen und auch historischen Räumen.¹⁵ Dies waren Meilensteine der Tanz und Filmgeschichte, die durch technische Innovationen und den Visionären möglich wurden. Nun noch einige berühmte Persönlichkeiten und Protagonist_innen, die man, um die geschichtliche Entwicklung dieser Aspekte vollständig zu erläutern, erwähnen muss.

¹² *Rosiny*, Tanz Film, 56 - 60.

¹³ *Köhler*, Der tänzerische Film, 103 - 104.

¹⁴ Vgl. *Rosiny*, Tanz Film, 60 - 64.

¹⁵ *Rosiny*, Tanz Film, 67.

2.1. Einflussreiche Persönlichkeiten und die Karriere

Nicht alle der frühen Tänzer und Tänzerinnen wollten gefilmt werden, weil sie fanden, dass die technische Reproduzierbarkeit auf Kosten der „Aura“ gehen würde oder aus ökonomischen Gründen, es gibt nur sehr wenige Aufnahmen aus dieser Zeit. Teilweise war es den Tänzer_innen auch verboten das Medium Film zu unterstützen und mitzuwirken, da dies natürlich auch in Konkurrenz zu den Live-Auftritten stand. Eine namentlich nicht genannte Tänzerin soll einmal gesagt haben:

Ich möchte mich wohl einmal auf der Leinwand sehen! Aber glauben Sie, daß das Publikum nicht enttäuscht sein wird, wenn ich farblos, ohne die lebendige Wirksamkeit der plastischen Dekoration, ohne die Buntheit der Lichter, ohne Musik [...] irgendeinen Tanz aufführe?¹⁶

Auch wenn die Arbeit sich eigentlich auf den amerikanischen Raum bezieht, ist als berühmte Darstellerin des frühen 20. Jahrhunderts, die aus Frankreich stammende Isadora Duncan zu nennen. Diese soll zeit ihres Lebens gegen filmische Aufnahmen gewesen sein. Sie wollte Erinnerung statt Reproduktion.¹⁷ Sie wird bis heute in Filme und Serien zitiert. Das Medium Film etablierte sich über die Zeit und es wurden viele verschiedene Facetten des Tanzes und der Bewegung genutzt, um diese intermediale Symbiose wachsen zu lassen. Die Kunst, mit ihren verschiedenen Formen, etablierte auch den Tanz im Film als Kunstform, die genutzt werden konnte, um den Film auf verschiedenen Ebenen weiterzuentwickeln. Ein Zugang war, die Medien und verschiedenen Formen von Kunst zu kombinieren. Ein Ansatz war Bilder in Bewegung zu setzen. Über den Tanz sollten die filmischen Bewegungen als schöne Bewegungen etabliert werden.¹⁸ Die oben bereits erwähnte Isadora Duncan saß, nach eigener Angabe, tagelang vor dem Bild *Primavera* von Botticelli, um es dann 1902 bei einem Auftritt in Deutschland, choreographisch umzusetzen. Mit ihrem eigenen Körper versetzte sie Bilder in Bewegung.¹⁹ Auch deswegen ist die Relevanz ihrer Arbeit hier zu erwähnen, denn auch im Film Noir spielen Bilder oft eine große Rolle und werden oft als Motiv einer Projektion der Affektion verwendet oder als Hinweis einer tieferen Bedeutung platziert. So findet auch hier eine intermediale Kombination statt.

¹⁶ K. R., Tanz im Film. In: Elegante Welten, 23, (Leipzig 1916) 6 - 8.

¹⁷ Fredrika Blair, Isadora. Portrait of the Artist as Woman (New York 1986), 14.

¹⁸ Kristina Köhler, Der tänzerische Film. Frühe Filmkulturen und modernen Tanz, 2017, S.128-131.

¹⁹ Blair, Isadora, 27.

¹⁹ Köhler, Der tänzerische Film, 65 - 68.

Ein weiterer Aspekt, der für die weiteren Kapitel relevant ist, ist die schon früh bekannte Strategie bekannte Persönlichkeiten zu beschäftigen, um den Film hervorzuheben. NEPTUNE'S DAUGHTER (USA 1914), von Herbert Brenons, wurde mit einem Rekordbudget von über 50.000 US-Dollar auf Bermuda gedreht und zeigt die berühmte Australische Schwimmerin Annette Kellerman. Dieses Projekt kreierte die Verbindung von Sport und Kunst und zeigte ein dynamisches und befreites Körperbewusstsein, welches alsbald als Inbegriff der „neuen Frau“ galt und zum Schönheitsideal avancierte. Annette Kellerman wurde als Werbemotor zum Aushängeschild des Films. Die gegenseitige Nutzung der Kombination von bekannten Persönlichkeiten und Film wird auch hier wieder aufgezeigt.²⁰

Einen Namen, den man in diesem Zusammenhang nicht aussparen sollte, ist Charlie Chaplin. In Filmen wie SUNNYSIDE (USA 1919) oder THE GOLD RUSH (USA 1925) wurde er mit seinen Tanzszenen zur Berühmtheit. Er revolutioniert die Kombination aus Tanz und Schauspiel. Der berühmte Balletttänzer Vaclav Nijnski soll 1916 zu Chaplin gesagt haben: „Your comedy is balletique, you are a dancer.“²¹ Er ist in den 1910er Jahren damit aber kein Einzelfall. Schauspieler_innen führen ihre Bewegungen „tänzerisch“ und „choreographisch“ aus.²²

Der Tanz im Film hatte lange eine Doppeldeutigkeit zwischen Schaulust und Kunstgenuss. Während sogenannte „Autorenfilme“ mit bekannten Schriftstellern, wie Hugo von Hofmansthal oder Gerhart Hauptmann entstanden, welche ein hohes Ansehen genossen, blieb es im Film lange so, dass, auch wenn bekannte Darstellerinnen darin tanzten, der Attraktion und der Erfolg, aber eher der erotisierenden Schaulust zukam, als der künstlerischen Darbietung. Doch auch wenn dies von der feministischen Literatur kritisiert wurde, gab es, nach Köhler, durchwegs Mehrdeutigkeit in diesen Filmen. Es waren genauso Thematiken, in denen sich starke Frauen über gesellschaftliche Normen und Ansichten hinwegsetzten und nach Selbstverwirklichung strebten. Sie standen oft im Spannungsfeld von künstlerischer Selbstentfaltung und bürgerlichen Werten.²³

²⁰ Köhler, Der tänzerische Film, 134 - 145.

²¹ Charles Chaplin, My Autobiography, (London 1964) 26.

²² Köhler, Der tänzerische Film, 159 - 161.

²³ Köhler, Der tänzerische Film, 176 - 179.

2.2. Der Weg zur „Traumfabrik Hollywood“

In den 1930er und der Weiterführung und Glanzzeit des Filmmusicals machten Persönlichkeiten wie Fred Astaire, Busby Berkeley und Gene Kelly und viele andere Darsteller_innen die großen Filmstudios, wie Warner Bros., RKO, MGM oder Paramount zur „Traumfabrik Hollywood“. Sie retteten diese sogar zeitweise aus finanziellen Krisen, wie beispielsweise in den frühen Dreißigerjahren während der Wirtschaftskrise. Die sogenannte „Studio-Ära“ ging bis Mitte der Fünfzigerjahre und definierte den Begriff „Traumfabrik Hollywood“.²⁴ Die Entstehung des Tonfilms, öffnete dem Genre des Musikfilmes die Tür und mit dem ersten bekannten Tonfilm THE JAZZ SINGER (1927) begann ein neuer Markt aufzublühen. Die Musik im Stummfilm, der zuerst noch keine Tonspur hatte, sondern von Orchestern oder Klavier gespielt wurde, diente zuerst oft nur, um die lauten Geräusche am Set zu überspielen. Später wurde sie verwendet, um die Grundstimmung der Szenen zu verstärken. Nun, ausgehend von der Unterhaltungstradition des amerikanischen Showbusiness, der Vaudeville-Shows und den Broadway-Revuen, entstanden die Filmmusicals, welche auch dazu dienten über die schweren Zeiten der Wirtschaftskrise oder des Zweiten Weltkriegs hinwegzutrusten. In Deutschland und Österreich gab es die deutschsprachigen Revuefilme. Viele verschiedene Rollenbilder und Rollen entstanden, welche sich durch viele der Filme hindurchzogen. Weibliche und männliche Charaktere wurden geprägt und Themen wie Arbeit und Freizeit, reale und ideale Welt prägten das Genre. In der ersten Zeit waren Spielhandlung und Showszenen getrennt. Die Ästhetik des Films änderte sich aber laufend und so auch das Verhältnis von Bewegung und medialer Ebene auf in dieser Zeit.²⁵

Um abschließend noch einen essentiellen Namen zu nennen der für den Inbegriff des Filmmusicals der 1930er Jahre und folgend steht, möchte ich kurz auf Fred Astaire eingehen. Frederick Austerlitz, geboren in Omaha, Nebraska, hatte österreichische Wurzeln und tanzte bereits als Kind, mit seiner Schwester, in den Vaudeville-Show der 20er Jahre in New York. Er war einer der Wegbereiter, die mit ihren spektakulären und einmaligen Stepp- und Gesellschaftstanz-Nummern, das Filmmusical populär machten. Er und Ginger

²⁴ Laura Viviana *Strauss*, Klaus *Röckerrath*, Virtueller Anblick – Realer Augenblick, In: Michael *Neumann* (Hg.) Anblick. Ein interdisziplinäres Symposium (Würzburg 2005), 247 – 263, 247.

²⁵ *Rosiny*, Tanz Film, 143 - 146.

Rodgers wurden zum Traumpaar der 30er Jahre. Astaire spielte in 31 Filmen mit und hatte, neben Rodgers, zahlreiche andere Partnerinnen, wie Elenore Powell, Rita Hayworth, Judy Garland, Cyd Charisse oder Audrey Hepburn. Alle ebenfalls weltberühmte Schauspielerinnen und Tänzerinnen.²⁶ Die Grundmuster, die in diesen Filmen erarbeitet wurden, kamen in fast allen Filmen dieses Genres vor und waren meist ein Garant für Erfolg. Auch weil sie dem 1934 eingeführten „Hays-Code“, auf den in dem Kapitel Pre-Code eingegangen wird, entsprachen. Rick Altman hat ein Buch mit dem Titel „The American Film Musical“ verfasst und in diesem, in seiner Genrestudie, die drei Subkategorien: „Fairy Tale Musical“, „Show Musical“ und „Folk Musical“ definiert. In der ersten Kategorie sieht er die Filme von Astaire und Rodgers, in welchen der Paartanz, die eigentliche Essenz des Films ist und die, nach amerikanischen Begriffen, verbotene Romanze verkörpert. Der Tanz repräsentiert die Verführung und den Liebesakt.²⁷

²⁶ Joseph *Epstein*, Fred Astaire (New Haven 2012).

²⁷ Ebd.

3. Die Zeit des Pre-Codes

Im Juli 1934 änderte sich die Filmwelt in Hollywood. Die *Production Code Administration*, auch bekannt unter „The Hays Office“, benannt nach dem gleichnamigen Vorsitz der PCA, William H. Hays, setzte Maßnahmen um, die sich im Production Code zusammenfassten.²⁸ Geschrieben wurde dieser schon einige Jahre zuvor, doch folgte die tatsächliche und strikte Umsetzung erst 1934. Nun gab es ganz klare Grenzen und Regeln, was in den Filmen gezeigt werden durfte und was nicht. Dieser Code und die Verbote, die damit impliziert worden waren, blieben bis 1968, mit fortlaufenden Veränderungen, intakt.²⁹ Die davorliegende Ära des Films, die sogenannte Zeit des Pre-Codes wird in der Zeit zwischen der Entwicklung und Kommerzialisierung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre angesiedelt und endet mit der Umsetzung des „Hays Codes“ im Jahr 1934.³⁰

Bereits am 31. März 1930 wurde die Production Code Administration von der MPPDA, *Motion Picture Producers and Distributors of America*, dazu veranlasst den Production Code einzuführen. Doch in diesen ersten vier Jahren nahm dieses „Papier“ noch keiner wirklich ernst und Hollywood brachte noch alles auf die Leinwand, was möglich war. Klare Andeutungen, aufreizende Outfits und klare Dialoge nahmen sich sozusagen kein Blatt vor den Mund und spielten mit Sexualität, Kriminalität, Politik und zeigten die amerikanische Kultur unverändert und klar auf.³¹ Mit den neuesten technischen Errungenschaften des Films konnten Close-ups, point-of-view Shots, Montage der Kamera und andere Einstellungen die Szenen unterstreichen, greifbar und schon fast tastbar machen. Die großen Filmstudios wurden in den 20er Jahren zu einer Industrie, machten mehrere hundert Filme pro Jahr und hatten jeweils ihre eigenen Stars unter Vertrag und ihre eigenen Stile und Genres, die sie bedienten.³² Doch diese Offenheit und Freizügigkeit führte zu lautwerden konservativen Stimmen, welche die Moralität der amerikanischen Gesellschaft in Gefahr sahen und dem ein Ende machen wollten.³³

²⁸ Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928 – 1942* (Kalifornien 1997) ix.

²⁹ Jacobs, *The Wages of Sin*, ix – xi.

³⁰ Mark A. Vieira, *Forbidden Hollywood: The Pre-Code Era Ruled The Movies* (New York 2017) o. S..

³¹ Vieira, *Sin in Soft Focus*, o. S..

³² Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, S.1-5.

³³ Gregory D. Black, *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies* (Cambridge 1994) 35 - 36.

Nach den „skandalösen“ 20er Jahren wurde auf Druck der konservativen Politiker_innen und der Kirche das Modell für den Production Code und die Zensur-Richtlinien von Will H. Hays, unter der Leitung von Warren G. Harding, durchgesetzt und sollten mit den unmoralischen Darstellungen aufräumen.³⁴ Geschrieben wurde der Code von Father Daniel Lord, einem Jesuitenpriester und Martin Quigley einem prominenten Katholiken und Herausgeber des „Motion Pictures Herald“. Der Code beschrieb mehrere Bereiche: So handelte es sich dabei um ästhetische-, bildungs-, kommunikations- und moralische-Richtlinien, um die Jugend nicht zu verderben und die Frauen zu schützen, die ethnischen Minderheiten zu schützen und Leute aus dem Ausland und Kriminalität nicht zu verherrlichen. So wurde es zumindest von den Verantwortlichen verkauft.³⁵ Die Verbote galten auch für homosexuelle Beziehungen im Film und denen zwischen Schwarzen und Weissen.³⁶

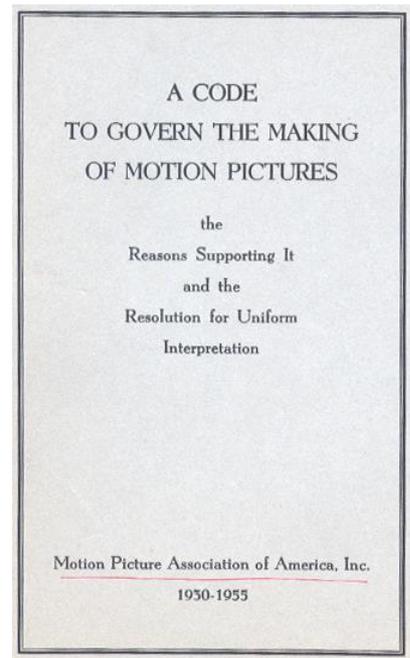


Abbildung 1 Titelseite des Hays Codes

Die Kombination der „ausschweifenden und unmoralischen“ 20er Jahre und die paralyzierte und nicht-effektive Politik von Herbert Hoover führten zu einer gesellschaftlichen Situation, die immer angespannter wurde und ein Klima der Unzufriedenheit, Beklemmung und Aussichtslosigkeit entstehen ließ.³⁷ Dies spiegelt sich auch sehr oft in den Tanzszenen wieder. Die Krise beeinflusste auch die Filmindustrie und viele Studios gerieten in finanzielle Bedrängnis. Auch das Publikum blieb aus und zusätzlich wurde das Radio immer populärer und war nun zur Konkurrenz der Filmindustrie geworden. So entstand aber auch die Zusammenarbeit mit diesem Medium und die ersten Werbespots.³⁸

In diesen ersten Jahren von 1930 bis 1934 wurde der Code also nicht wirklich durchgesetzt. So wurden Filmemacher_innen zu einer freiwilligen Selbstkontrolle aufgefordert, was aber

³⁴ Lee *Grieverson*, *Policing Cinema: Movies and censorship in early-twentieth-century America* (Kalifornien 2004) 254.

³⁵ *Doherty*, *Pre-Code Hollywood*, 347 – 367.

³⁶ Jon *Lewis*, *Hollywood V. Hard: How the Struggle Created the Modern Film Industry* (New York 2002), 301 – 302.

³⁷ *Black*, *Hollywood Censored*, 26 - 27.

³⁸ *Doherty*, *Pre-Code Hollywood*, 22-36.

weitgehend ignoriert wurde. Im wirtschaftshistorischen Kontext war dies die Zeit der „Great Depression“. Auch die Figuren änderten sich. So wurden Gangster-Filme mit brutalen Gewaltszenen gedreht. Held_innen bekamen „Fehler“ und waren Sexarbeiter_innen oder in ähnlich vermeintlich „verdorbenen“ Berufsgruppen vorzufinden, auf welches folgend noch mit Beispielen eingegangen wird.³⁹

3.1. Durchsetzung des Hays Codes und die Veränderung der Performance

Am Anfang war es der MPPD nicht möglich die Studios dazu zu bringen, sich an die Vorgaben zu halten und das wusste man auch. Es gab eine Art „Gentleman’s Agreement“ und wenn was zensiert wurde, war es oft eher nach Belieben der Verantwortlichen und dem Verhältnis zu den Studios und deren Leitung. Doch mit der „New Deal“ Politik, die von Roosevelt eingeführt wurde, welche auch zu einer Politik führte die, die Zensur staatlich unterstützte, außerdem eine neue Bildungspolitik verfolgte, mussten die Studios nun Folge leisten, denn mit dem Staat, der Kirche und einer Art neuen Gesellschaftslehre, hatten sie nun an drei Fronten zu kämpfen.⁴⁰ Joseph I. Breen wurde von Präsident Hays zum Chef der Production Code Administration ernannt und besetzte dieses Amt von 1934 bis 1954. Er und die MPPD wollten den amerikanischen Film, als eine Art „Werkzeug der Moral“ formen, im Film und auch ab vom Film und dies wirkte sich natürlich auch genau auf den Bereich der Performance, der Kostüme und der und der Choreographien aus.⁴¹

DER BLAUE ENGEL (1930), mit Marlene Dietrich und Emil Jannings unter der Regie von Joseph von Sternberg, war einer der ersten Filme, die aufgrund ihrer sexuellen Szenen zensiert wurden.⁴² Doch dadurch, dass mehr als 500 Filme pro Jahr produziert wurden und das Büro der PCA zu der Zeit noch sehr klein war, konnte dies nicht konsequent fortgesetzt werden. Zudem gab es reichlich Beschwerden in der Filmindustrie und auch vom Publikum.⁴³ Durch die Einführung des Tons im Film und die neue Technik zu sprechen kam nun auch die Möglichkeit draufgängerische Dialoge zu zeigen und politisch und

³⁹ Jack *Shadoian*, *Dreams & dead ends: the American gangster film* (Oxford 2003) 29.

⁴⁰ France *Perkins*, *The Great Depression and the New Deal*, In: Carol *Berkin*, Christopher *Miller*, Robert *Cherny*, James *Gormly* (Hg.) *Making America, Volume 2: A History of the United States: Since 1865* (Kalifornien 2011) 629 – 632.

⁴¹ *Doherty*, *Pre-Code Hollywood*, 9 - 10.

⁴² Gertrud *Koch*, *Zwischen den Welten: von Sternbergs „Der Blaue Engel“ (1930)*, In: *Frauen und Film*, 41 (1986), 65 – 74.

⁴³ *Black*, *Hollywood Censored*, 50 - 52.

gesellschaftlich zu kritisieren. Dies bot zudem die Möglichkeit Lieder und deren Performance auch dazu zu verwenden, Themen und Aspekte zu verpacken und „versteckt“ kritisch zu zeigen.⁴⁴

Hays versuchte auch so den Code so durchzusetzen und den Studios als „gut“ zu verkaufen, indem er ihnen dabei helfen würde, sich wieder als der finanziellen Not zu erholen.⁴⁵ Die täglichen Probleme und Herausforderungen der Zeit wurden auch in Film und Tanz behandelt und Busby Berkley brachte zum Beispiel mit seinen geometrischen und streng koordinierten Choreographien eine Form militärischer Präzision und Formation ins Kino.⁴⁶ Dass es für Frauen oft schwer wurde und sie sich oft unter ihrem Wert verkaufen mussten und die Thematik der Bühnendarstellerin, wurde zum Beispiel im Film *BLONDE VENUS* (1932), mit Marlene Dietrich thematisiert.⁴⁷ Zudem entstand der professionelle „Böse“. Banker, Geschäftsleute und Anwälte, Politiker und die Regierung wurden oft korrupten Bösewicht gemacht und Filme wie *SKYSCRAPER SOULS* (1932) oder *GRAND HOTEL* (1932) waren großen Erfolge.⁴⁸

In der Zeit des Pre-Codes konnten die sozialen Probleme, die Politik und sozialen Missstände noch klar aufgezeigt und kritisiert werden. Nach 1933 und dem New Deal, wollte man die Stimmung wieder abkühlen und positiv gegenüber dem eigenen Land und dessen Politik besetzen, was zur Zensur des Production Codes führte und Subgenres und Zeitabschnitten, die Phänomene, wie das des späteren Film Noirs entstehen ließen: Die Tanzstile und Elemente sind wild und schrill. Die Kostüme freizügig und die Choreographien darauf ausgerichtet zu erregen und erotisch zu sein. Genauso sind die Kameraeinstellungen und Winkel aus denen gefilmt wird. Die Tänze wie *Charleston*, *Cakewalk* oder *Stepptanz* sind, wie im ersten Kapitel bereits beschrieben wird, meist in den 1910er oder 20er Jahren populär geworden und werden neben Tänzen aus Ländern wie Afrika oder aus der Karibik als Shownummer oder als gesellschaftliche Szene und Gesellschaftstanz auch oft in Form von Kommunikation im Film dargestellt. Um ein paar Beispiele zu nennen *THE WILD PARTY* (1929), *MONTANA MOON* (1930) werden Szenen mit Gesellschaftstänzen unterstrichen

⁴⁴ *Doherty*, Pre-Code Hollywood, 17.

⁴⁵ *Black*, Hollywood Censored, 55.

⁴⁶ *Doherty*, Pre-Code Hollywood, 40.

⁴⁷ *Doherty*, Pre-Code Hollywood, 56.

⁴⁸ *Shadoian*, *Dreams & dead ends*, 29 – 31.

und bei Filmen wie DANCING LADY (1933), GOLD DIGGERS (1933) oder 42ND STREET (1933) werden das Leben im Showbusiness dargestellt und kritisch beleuchtet.

4. Film Noir

Wie entstand Film Noir? Oder wie entstanden die zahlreichen Filme, die heute unter diese Kategorie fallen? Diese Frage beschäftigt viele Filmkritiker_innen bis heute und wird nicht nur in den Filmwissenschaften stark diskutiert. Es gibt verschiedene Ansichten und Meinungen. In diesem Kapitel möchte ich auf folgende Aspekte eingehen: Kurz die Merkmale des Film Noirs darstellen, die Beschreibung der Entstehung und zeitgeschichtlich kontextualisieren. Zudem wird ein Vergleich zu der Ära des Pre-Codes gezogen und Gemeinsamkeiten im Bereich des Tanzes und dessen Einbettung in die diversen Szenen verglichen. Ein Zitat von James Naremore, dem Autor von „More than Night. Film Noir in its Context“, möchte ich hier als Ausgangspunkt anführen: „It has always been easier to recognize a film noir than to define the terms.[...]“.⁴⁹

Die meisten Werke, Texte oder Autor_innen sind sich in der atmosphärischen Beschreibung einig. So auch in der Analyse der erzählenden Elemente, der Motive und verschiedene Handlungssträngen, die reproduziert werden. Das Doppelgängermotiv, Paranoia, Obsession, Angst vor der Zukunft, Kriegs-Traumen, Depression, Trauma, Flucht vor dem eigenen Leben, um hier nur einige zu nennen, sind Themen, die man in vielen dieser Filme wiederfindet. Dazu kommt ein harter Realismus, welcher sich, wie in fast keiner anderen zeitlichen Periode in Hollywood, stark mit zeitgeschichtlichen Themen und Problemen auseinandersetzt.⁵⁰ Einflussreich war ebenfalls der deutsche Expressionismus, der von den viele Emigrant_innen der 30er und 40er Jahre aus Deutschland und Europa nach Hollywood mitgebracht wurde. Der Zweite Weltkrieg und Amerikas Eintritt in diesen lässt ebenfalls die historische Auseinandersetzung mit dem Deutschen Reich und der nationalsozialistischen Politik dessen, nach 1940 zu. Davor war dies noch nicht möglich, da der Absatzmarkt in Deutschland und den eroberten Ländern, nicht gefährdet werden sollte und die Konfrontation politisch nicht gewollt war.⁵¹ In der Nachkriegszeit begann die Diskussion über Film Noir aufzukeimen. In der Filmwissenschaft spricht man von „Hollywoods schwarzen Serie“.⁵²

⁴⁹James *Naremore*, *More than Night*, In: Thomas *Brandlmeier*, *Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne* (Berkley/Los Angeles/London 2017) 9.

⁵⁰Michael *Sellmann*, *Hollywoods moderner "Film Noir": Tendenzen, Motive, Ästhetik* (Würzburg 2001) 34 – 38.

⁵¹Sheri Chinen *Biesen*, *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, In: *Journal of Film and Video* 59 2 (2007), 58 – 60.

⁵²Paul *Schrader*, *Notes on Film Noir*, In: *Film Comment* 8 1 (1972) 53 – 64.

Französische Autor_innen, wie Nino Frank und Jean-Pierre Chartier, formulierten 1946 zum ersten Mal den Begriff „Film Noir“, die mit ihren Erzählungen, ihrer Offenheit und Brutalität, ihrer Pathologie und Düsterei, an die französischen Krimis der „Série noire“ erinnerten.⁵³ In den 70er Jahren setzt die Diskussion und Auseinandersetzung mit dem Film Noir in den USA ein. Mit einer neuen Aktualität entsteht der Begriff des „Neo Noir“.⁵⁴

4.1. Historische Kontextualisierung und wichtige Akteur_innen

Die klassische Periode oder die Kernperiode des Film Noir wird zwischen 1940 und 1953 angesiedelt.⁵⁵ Auf diese wird in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk gelegt. In den 1930er Jahren sind viele Emigrant_innen von Europa nach Amerika geflohen. Ob, vor den Nationalsozialist_innen, dem Krieg und der Verfolgung, aus beruflichen oder privaten Gründen: In Hollywood, wie auch in anderen Teilen Amerikas entstanden Inseln der intellektuellen, oft jüdischer Künstlergemeinschaften aus Europa. So landeten viele davon in der Filmindustrie. Ob Drehbuchautor_innen, Regisseur_innen, Schauspieler_innen oder Lichtassistent_innen, es war ein Bereich, in dem es Jobs gab und indem man sich im neuen Land integrieren konnte.⁵⁶ Wie im Film CASABLANCA (1946), reisten die meisten über Marseille in die Staaten und wie im Film war es nicht immer leicht zu flüchten. Viele waren in die USA gekommen und versuchten sich nun im Studiosystem durchzuschlagen und eine Karriere als Schauspieler zu machen. Viele mussten sich erst zurechtfinden und waren nicht selten hauptsächlich damit beschäftigt zu überleben.⁵⁷

In den 30er und 40er Jahren waren zeitweise bis zu 800 deutschsprachige Personen in Hollywood angestellt. Die Zahlen sprechen dafür, dass diese auch einen Einfluss auf die US-amerikanische Filmindustrie ausübten. Ehrhard Bahr benennt Los Angeles in seiner Studie „Weimar on the Pacific“ sogar, als das wichtigste Zentrum der deutschen Exil-Kultur in den 40er Jahren.⁵⁸ Es waren aber natürlich nicht nur Menschen aus Deutschland. Sie

⁵³ Foster *Hirsch*, *The Dark Side of the Screen: Film Noir* (San Diego 1981), 229.

⁵⁴ Thomas *Brandlmeier*, *Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne* (München 2017) 14 - 17.

⁵⁵ *Brandlmeier*, *Film Noir*, 21.

⁵⁶ Steven Alan *Carr*, *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History Up to World War II* (New York 2001).

⁵⁷ Gerd, *Gemüden*, *Continental Strangers. German Exile Cinema 1933-1951*. In: *Film and Culture* (New York 2014) 1 - 4.

⁵⁸ Ehrhard *Bahr*, *Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism* (Kalifornien 2008).

kamen aus Österreich, Ungarn, der Sowjet-Union und der Ukraine. Oft waren sie auch multikulturell und eine Mischform aus mehreren Nationalitäten. Es gab aber unterschiedlichste Gründe, die sie zu dieser Reise bewegt hatten. Manche gingen freiwillig, andere wurden gezwungen. Einige wie, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, William Dieterle, Marlene Dietrich oder Hedy Lamarr waren aus freien Stücken in die USA gekommen, denn vor 1933 war dies eine geläufige Reiseroute. Es bestand ein reger Austausch und ein Geschäftsverhältnis zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Filmmarkt und der Industrie.⁵⁹

Nicht alle blieben in Hollywood. Für viele war das Leben in Hollywood und die Eingewöhnung sehr schwer. Ob man dem früheren Leben nachtrauerte, sich schwertat an die neue Kultur zu gewöhnen oder ob man einen Job fand, waren ausschlaggebend für die Adaption der neuen Situation. Einfache Gegebenheiten, wie das Beherrschen der Sprache bzw. das schnelle Erlernen dieser, waren nicht nur für die Schauspieler_innen ausschlaggebend. Man war ein_e Fremde_r und blieb es auch. Lubitsch, Lang oder Ulmer waren Beispiele dafür, wie Anton Kaes sie nannte, die „Stranger in the House“.⁶⁰ Diese Personen und all ihre Erfahrungen waren es, die die Filme und Werke inspirierten und zu der Zeitperiode Film Noir führten. So hatte das Weimarer Kino Einzug in Hollywood genommen und war neben der düsteren bekannten Seite und dessen Einfluss, aber auch in den anderen mehr Mainstream und A-List Filmen und Produktionen anwesend.⁶¹ Durch ihre besondere Art zu spielen, zu performen oder ihr extravaganter Stiel wurden viele Darsteller_innen zu Ikonen.

Hollywood und die amerikanische Filmindustrie entstanden schon durch die erster- und zweiter-Generation jüdischer Immigrant_innen aus Zentraleuropa. Die großen Studios wurden alle von diesen gegründet. Diese waren allerdings gut zum „American Way Of Life“ assimiliert und waren oftmals auch nicht daran interessiert sich politisch kritisch zu äußern oder gesellschaftliche Hintergründe zu hinterfragen: Film diene zur Unterhaltung.

So begann der Einfluss der neuen und sehr kritischen Generation des Weimarer Kinos die Filme dann langsam zu verändern und am Anfang vor allem in den Low-Budget-Filmen,

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Anton Kaes, A Stranger in the House: Fritz Lang's "Fury" and the Cinema of Exile, In: New German Critique 89 (2003), 33 – 58.

⁶¹ *Gemünden*, Continental Strangers, 10 – 11.

Einfluss zu nehmen. In den Genres Horror, Biographie, Komödie, dem Anti-Nazi Film und Film Noir fanden viele von ihnen ihre Bereiche, um ihre Arbeiten und Werke darstellen zu können und Einfluss zu nehmen. So brachten sie fremde und neue Stile, Stimmungen und Konventionen, wie das Kammerspiel, den Straßensfilm oder den realistischen Film nach Hollywood. Die Immigrant_innen hatten ein gutes Netzwerk in Amerika aufgebaut. Sie unterstützten sich gegenseitig und versuchten in ihren Werken und durch ihre Verbindungen die amerikanische Gesellschaft zu informieren und zu alarmieren. Was durch den Hays Code und andere Limits oft nicht so einfach war und sich in subversiven Elementen in den Filmen niederschlug.⁶²

4.2. Technische und stilistische Besonderheiten des Film Noir

Der deutsche Expressionismus hatte starken Einfluss auf die Entstehung des Film Noirs. Melancholie wird mit der Beleuchtung oder zum Beispiel mit dem Regen auf den Straßen ausgedrückt. Eine weitere Besonderheit, die oft eingesetzt wurde und den Film Noir identifizierbar machen ist der Chiaroscuro-Effekt. Am Beispiel von NOSFERATU (Murnau, 1922) wird dieser anschaulich gezeigt.⁶³ Er soll die Stimmung erzeugen, die innerer Vibration der Seele des_r Darsteller_in. Dies geht auf die Kammerspiele im Theater zurück und soll die intime Atmosphäre der sozialen Beziehungen aufzeigen und die melancholische Stimmung unterstreichen. Mit der eigentlich nicht wirklich ausreichenden Beleuchtung, einer Low-Key-Beleuchtung, soll es, wie auch bei Horrorfilmen teilweise psychologisch tiefgreifend und mystisch wirken. Es wurden viele Schatten produziert und erzählerisch eingesetzt. Die Gesichter und Gesten sind hart und kantig, natürlich und stark. Sie sollen die innere Stimmung, die inneren Abgründe zeigen und die schlimmsten Ängste zeigen. Castings wurden schon aus den Gründen entschieden, wie und ob das Gesicht im speziellen Licht einsetzbar war. Beleuchtung und Kamerapositionierung waren ausschlaggebend für den Erfolg des Film Noirs.⁶⁴ Die weiblichen und männlichen Rollen haben immer wieder ähnliche Facetten und haben neue dunkle Charakterzüge und kämpfen mit ihren Dämonen.⁶⁵ So wurden auch tanzenden und singenden Elemente oft sehr düster oder mysteriös dargestellt und oft als Verführung eingebaut wie DIE BLONDE VENUS, hier

⁶² *Gemünden*, Continental Strangers, 12 - 17.

⁶³ Martina *Moeller*, Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema (Bielefeld 2013) 85.

⁶⁴ Jerold J. *Abrams*, From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir, In: Mark T. *Conard* (Hg.) The Philosophy of Film Noir (Kentucky 2007), 69 – 88, 71.

⁶⁵ Robert G. *Porfirio*, German Expressionism and Film Noir

als Bindeglied und Beispiel erwähnt werden kann, da der Film 1932 also der Pre-Code Ära entstand, mit seinen Elementen aber auch unter die des Film Noir fällt. Oder es werden exotische und fremde kultur-spezifische Tänze eingebunden, um eine gewisse Sehnsucht nach Ferne oder dem Unbekannten darzustellen oder zu vermitteln.

Die Rollen und Geschichten, die im Film Noir von den Protagonist_innen erzählt werden, sind definitiv andere, als die im üblichen Hollywood Film und im Filmmusical gezeigt werden. Die Tagträumer_innen werden umgekippt zu Alpträumen und in der Zeit der Double-Features, wo es im Kino zuerst einen billigen Vorfilm und dann erst den eigentlichen Hauptfilm gab, erlaubte den Low-Budget Produktionen auch eine gewisse Narrenfreiheit. Trotz des Production Codes konnten freizügiger Rollen gezeigt werden, wie die berühmte *femme fatale*, die Sprache war viel direkter und offener und auch die Szenen oft viel sexuell offener, als es in anderen Filmen möglich gewesen wäre. Oft ging es im Dreiecksbeziehungen, Korruption, Kriminalität, Traumen und Krieg. Neben vielen anderen Themen wurden auch die psychischen Krankheiten oft behandelt, Narzissmus, Neurosen, Amnesie, Schizophrenie, Verfolgungswahn und die Psychoanalyse sind oft in die Geschichten verwoben. Klassische Rollen waren beispielsweise der Detektiv, der korrupten Geschäftsmann oder ein Verbrecher, der aber eigentlich das Rechte tun will, aber dann doch scheitert. Die weiblichen Rollen sind vielfältig im Film Noir.⁶⁶ Sie müssen arbeiten gehen und sich oft allein durchschlagen, wie auch schon im Pre-Code. In vielen Filmen gab es auch Ehe-feindliche Tendenzen, wo die Rolle der Frau oft zum Opfer gemacht wird. Neben dieser Rolle steht aber die emanzipierte, ökonomisch und sexuell unabhängige Frau. Die vielschichtige Thematik der Rolle der Frau wird auch im Film „Du bist mein Traum“ vorkommen. Generell gibt es oft eine Dialektik des Guten und des Bösen im Film Noir. Männer und Frauen sind immer verdächtig.⁶⁷ Der Film Noir zeichnet sich durch seine zeitkritische Sensibilität und Reflexivität aus. So verwundert es auch nicht, dass gerade im zeithistorischen Kontext sich viele Film Noir Werke durch ein „unhappy ending“ auszeichnen.⁶⁸ Viele dieser Elemente und Aspekte sind ganz ähnlich oder sogar gleich wie schon im Pre-Code.

⁶⁶ Julie Grossman, Rethinking the femme fatale in Film Noir: Ready for her close-up (London 2009).

⁶⁷ Brandlmeier, Film Noir, 23 - 44.

⁶⁸ Brandlmeier, Film Noir. 32.

Wie auch im Pre-Code werden im Film Noir oft gesellschaftliche Tänze gezeigt. Meist werden diese in Form einer Show oder eines Besuches in einem Theater, Bar oder Restaurant in den Film eingebettet. Beispiele sind: GILDA (1946) oder GRAND HOTEL (1952) in welchem es, unter anderem, um eine Ballerina geht. Zudem gibt es manchmal Szenen, in denen auf einem Fest oder einem gesellschaftlichen Event getanzt wird und etwaige Protagonisten, meist im Paartanz, zusammen tanzen. Dies wird oft in Kombination mit einem Dialog als Untermalung des jeweiligen Verhältnisses der gespielten Rollen gesetzt. CRISS CROSS (1949) oder LADY WITHOUT A PASSPORT (1950).

Zudem kann es sein, dass es vorkommt, dass in der Szene durch eine Art situationsunterstützte Sequenz sich der Ausgelassenheit und der Freude des Tanzes hingeeben wird. Hier wären zwei Beispiele die Bar-Szene in ALPHABET JUNGLE (1950) und MILDRED PIERCE (1946), als die Töchter der Hauptrolle Mildred singend und tanzend von ihr vorgefunden werden. Diese Szene zeigt, dass die ältere Tochter den Beruf der Mutter durch die Uniform, welche sie im Schrank gefunden hat und ihrer kleinen Schwester angezogen, herausgefunden hat.

5. Exemplarische Analyse von GILDA und NIGHT WORLD

Folgend werden die zwei Filme GILDA und NIGHT WORLD einer Analyse unterzogen. Auch in diesen Filmen werden die Aspekte und relevanten Themen erwähnt und beschrieben, die für die Arbeit und den selbstproduzierten Film relevant sind. Für die Analyse der einzelnen Tanzszenen werden die Aspekte Bewegung, Zeit und Raum zur choreographischen Analyse. Die Vorarbeiten von Claudia Rosiny aus ihrem Buch „Tanz im Film“ werden im Zuge der Analyse als Unterstützung herangezogen. Für die Analyse selbst wird die filmanalytische Methodik von Helmut Korte verwendet.⁶⁹

⁶⁹ Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse (Berlin 42010).

6. NIGHT WORLD (1932)

Regie: Hobart Henley

Produktion: Carl Laemmle, Jr.

Choreographie: Busby Berkley

Universal Pictures



Abbildung 2 Ausschnitt aus NIGHT WORLD

6.1. Allgemeine Analyse nach Korte

Der Film NIGHT WORLD wurde 1932 veröffentlicht. Das Studio Universal Pictures wurde 1912 von Carl Laemmle, einem deutschen Emigranten, in Los Angeles gegründet und eröffnete 1915 auf dem Aerial, welches heute Hollywood genannt wird. Hier zeigt sich eine der Verbindungen zum Kapitel über Film Noir und der Exilgeschichte vieler Europäer_innen und der Auswahl dieses Films. Universal ist bis heute eines der großen Studios in den USA. In der Anfangszeit war es lange für seine Horrorfilme und Western bekannt, ebenso wie für die Low-Budgets Produktionen, wie auch NIGHT WORLD eine war.⁷⁰ Regie führte Hobart Henley und geschrieben wurde die Geschichte des 58-minutenlange Films von P. J. Wilfson, Allen Rivkin, wobei Richard Schaver das Drehbuch beisteuerte. Henley war der Sohn deutscher Emigrant_innen und wurde bereits in der Stummfilm-Ära bekannt, nicht nur als Regisseur, sondern auch als Schauspieler, Produzent und Drehbuchautor. Kurz nach NIGHT WORLD beendete er aber seine Karriere 1934.⁷¹

Der Film lebt vor allem von seinem hohen Staraufgebot und der musikalischen und choreographischen Inszenierung von Busby Berkley. Diese Herangehensweise, mit bekannten Persönlichkeiten einem Film zu Erfolg zu verhelfen, wurde in den oberen Kapiteln ausführlich besprochen. Neben Lew Ayres und Mae Clarke, spielen unter anderem Boris Karloff, Dorothy Revier, Clarence Muse und George Raft mit. Jeder dieser Schauspieler_innen hatte entweder eine vielversprechende Karriere oder wurde später

⁷⁰ Universal Pictures, History, online unter <<https://www.universalpictures.com/about>> (22.04.2020).

⁷¹ IMBD, Hobart Henley, online unter: <https://www.imdb.com/name/nm0377126/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> (21.04.2020).

erfolgreich. Diese Produktion wurde von manchen der Darsteller_innen als eine Art Nebenproduktion angesehen, sowie Karloff, der nach FRANKENSTEIN (1931), während er diese Produktion mitmachte, eigentlich auf einen anderen Auftrag wartete oder Clarke, die zuvor schon mit THE PUBLIC ENEMY (1931) viel Erfolg gehabt hatte. Auch Raft hatte gerade zuvor SCARFACE (1932) gedreht, welcher sehr erfolgreich wurde und auch Karloff mitgespielt hatte. Raft spielt hier aber nur eine kleine Nebenrolle.⁷²

Die Kritiken zum Film fallen unterschiedlich aus. Retrospektiv wird er zwar durchaus gelobt, aber auch als nicht sonderlich einfallsreich oder herausragend bezeichnet. Eine Filmkritik der New York Times von 1932 fasst dies prägnant zusammen. Sie beschreibt ihn als eine Art Einblick in „Happy's Club“ auf menschliche Erfahrungen, musikalisches Arrangement und Cocktail, doch das Ergebnis ist eher artifiziell und erzwungen. Auch die Schauspieler_innen werden in ihrer Leistung eher verrissen.⁷³

Der Plot bezieht sich auf die damalige politische und soziale Lage der Gesellschaft in den USA. Die Prohibition, die von 1920 bis 1933 in den USA den Alkoholkonsum verbot, hielt die Menschen aber nicht davon ab diesen illegal zu konsumieren und mit wilder Jazzmusik dem Alltag, der Armut und der Wirtschaftskrise, in sogenannten „Speakeasies“, illegale Kneipen oder Bars, zu entfliehen. Genau darum geht es auch in dem Film. Während in Deutschland die Nazis an die Macht kamen, war in den USA Präsident Hoover kurz davor von Roosevelt abgelöst zu werden und die wirtschaftliche Lage, war wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits ausführlich beschrieben, eine Zerreißprobe für Männer und Frauen in den verschiedensten Lagen. Einige dieser Geschichten und Schicksale, werden in NIGHT WORLD aufgegriffen, angedeutet oder ganz klar dargestellt. Die Frauen, die sich reiche Männer angeln, die sexuelle Freizügigkeit, Untreue, das Leben der Tänzerinnen als Lustobjekt oder die klassischen Gangsterrollen und vor allem der Konsum von Alkohol werden noch ganz ohne Zensur des Production Codes dargestellt. Die Geschichte des Films teilt sich in lauter kleine Nebengeschichten, welche sich alle in der einen Nacht in „Happy's“ Club abspielen. Das Intro zeigt schon in Kurzzusammenfassung, von was der Film handeln wird. Man sieht leuchtende Reklametafeln, Alkohol, der unter dem

⁷² Cliff *Aliperti*, Movie Reviews: Night World (1932) Starring Mae Clarke, Lew Ayres and Boris Karloff, Immortelephamera, April 14, 2012, online unter: <<https://immortalephamera.com/17205/night-world-1932-boris-karloff/>> (22.04.2020).

⁷³ A.D.S, In a Nightclub, New York Times Archive, May 28, 1932, Online unter: <<https://www.nytimes.com/1932/05/28/archives/in-a-night-club.html>> (22.04.2020).

Tisch weitergereicht wird und viele Einstellungen von Frauen, die entweder an einer Straßenecke stehen, laszive Blicke werfen oder deren Beine in Großaufnahme. Am Beginn spricht der Portier (Clarence Muse) mit einem vorbeikommenden Polizisten (Robert Emmett O'Conner) und philosophiert über die Menschen, welche Hunger haben und dass es aber auch Hunger nach anderen Dingen, als Nahrung gibt. Der Portier begleitet uns den ganzen Film durch, denn er taucht immer wieder in den verschiedenen Szenen auf, da seine Frau im Krankenhaus liegt, er herausfinden will wie es ihr geht und er nicht erfahren kann, wie es um sie steht. Am Ende verstirbt diese dann und er konnte oder durfte nicht von seinem Posten weichen und im Krankenhaus hatte man ihm wiederholt nur die Information gegeben, dass alles gut werden wird. Am Ende wird auch er, neben Happy MacDonald (Boris Karloff) und seiner Frau (Dorothy Rivier) von den Gangstern erschossen. Diese wollten Happy davon überzeugen den Alkohol ihres Bosses zu kaufen, doch dieser weigerte sich den Film über und somit kommt es zur finalen Schießerei und Abschluss des Films. Die eigentlichen Hauptprotagonist_innen und die romantische Liebesgeschichte des Films spielt sich zwischen Ruth Taylor (Mae Clarke) und Michael Rand (Lew Ayres) ab. Die Tänzerin kümmert sich um den ständig betrunkenen Gast, welcher, seitdem seine Mutter seinen Vater wegen seiner Affäre erschossen hat, jeden Abend im Club ist und von Happy bewusstlos geschlagen wurde. Sie verlieben sich ineinander und entkommen durch Glück am Ende der Schießerei. Die anderen Storys charakterisieren hauptsächlich die anderen Protagonist_innen und erzählen Geschichten über einzelne Tänzerinnen, die untreue Ehefrau von Happy, Jill MacDonald, welche eine Affäre mit dem Choreographen Klaus (Russell Hopper) hat. Die Affäre des Vaters von Michael, Edith Blair (Dorothy Peterson), den Spieler Ed Powell (George Raft) oder eine homosexuellen „Mr. Baby“ und „Papa Goldberg“, der als lüstern, betrunken, aber amüsanter Tollpatsch dargestellt wird. Alle diese Nebengeschichten verstricken sich und enden mit der Schießerei, bei der Happy, seine Frau, der Portier und die Gangster sterben, aber Ruth und Michael vom Polizisten gerettet werden und in ihr Happy End fliehen können.

6.1.1. Der Choreograph Busby „Buzz“ Berkeley

Buzz, geboren als William Berkeley Enos, war der Sohn zweier Schauspieler_innen und wurde 1905 in Los Angeles geboren.⁷⁴ Seine Mutter und sein Vater waren erfolgreiche, viel

⁷⁴Encyclopaedia Britannica, Busby Berkeley, online unter: <<https://www.britannica.com/biography/Busby-Berkeley>> (22.04.2020).

beschäftigte Schauspieler_innen und somit verbrachte er seine ersten Jahre hinter vielen Bühnen des ganzen Landes. Seine Mutter war sehr ehrgeizig und erlitt einmal einen Nervenzusammenbruch, nachdem sie sich mit ihren Engagements völlig übernommen hatte. Als sie es sich leisten konnte wurde Buzz ins Internat gesteckt. Sein Vater verstarb sehr früh während er ein Engagement weit weg von der Familie hatte. Nach dem Internat ging er auf die Militäarakademie in Peekskill, New York.⁷⁵

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, ging Berkeley zur Armee und wurde in Frankreich und Deutschland stationiert, wo er beim Leiten des Paradedrills wohl seine Faszination für militärische Formationen entwickelte und für die Militärshows eingesetzt wurde. Dies floss in späterer Folge in seine Choreographien ein.⁷⁶ Es gibt über ihn, wie auch Jake Cole natürlich enorm viel zu sagen, aber ich halte mich hier aus Platzmangel kurz und erwähne nur die wichtigsten Fakten und relevanten Ereignisse für die Arbeit und den Film. Er begann 1925 seine Karriere am Broadway und wurde dann von den großen Filmstudios engagiert, um das teilweise schwer unter die Räder gekommene Musical wieder interessant zu machen. Seine ersten Produktionen im Film waren beispielsweise WHOOPIE (1930) bei MGM von Florenz Ziegfeld produziert, oder NIGHT WORLD (1932) bei Universal Pictures.⁷⁷ Einige seiner berühmtesten Stücke waren GOLD DIGGERS (1933), 42nd STREET (1933), FOOTLIGHT PARADE (1933) oder DAMES (1934). DAMES und GOLD DIGGERS sind deshalb erwähnenswert, weil sie ein sehr gut veranschaulichen, wie der Production Code auf die Produktionen Einfluss nahm. Die Version, des jeweiligen Films oder Stücks von 1933, ist noch in den Pre-Code Ära und lässt noch vieles zu. Spätere Versionen wurden dann bereits stark zensiert, unabhängig von welcher Ebene des Filmes wir sprechen.⁷⁸ In den Geschichten geht es oft um das Backstage-Musical, wo Geschichten auf und ab der Bühne erzählt werden und vor allem Berkeleys Werke waren oft sozialkritische und beleuchteten das harte Leben in den 30er Jahren. Sie wurden in den Glanz des Musicals verpackt.⁷⁹

Das interessanteste und ausschlaggebendste an Berkeley und seinen Choreographien ist, in Bezug auf diese Arbeit, seine technischen Umsetzungen in Tanz und Film. Obwohl er

⁷⁵ Jeffrey Spivak, Buzz. The Life and Art of Busby Berkeley (Kentucky 2011) 4 - 11.

⁷⁶ Rosiny, Tanz Film, 149.

⁷⁷ Black, Hollywood Censored, 62.

⁷⁸ Tom Pollard, Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars, (London/New York 2009) 60.

⁷⁹ Nitya Koch, Tanz und Reichtum im amerikanischen Musical, In: S. Binder, S. Kanawin, S. Seiler, F. Wagner (Hg): Tanz im Film. Das politische in der Bewegung (Berlin 2017) 189 - 204.

nicht aus dem Tanz kam, schaffte er es mit seinen technischen Innovationen und choreographischen Einfällen, Geschichte zu schreiben und die Leute wieder für das Musical zu begeistern. Er ließ die Tänzer_innen oft einfach nur in den verschiedensten Formationen dastehen und so entstanden geometrische Formen und Eindrücke. Oder er ließ sie, mit den einfachsten Bewegungsabfolgen kaleidoskopartige Bewegungsmuster erschaffen und wurde so berühmt für seine exklusiven Kameraeinstellungen und Keraschwenks. Auch im Bereich der Montage konnte er die Filme „verzaubern“. Wenn man an der Stelle noch kurz auf die Aspekte Bewegung, Zeit und Raum allgemein eingeht und sie mit der Art zu arbeiten des anschließend besprochenen Choreographen Jake Cole vergleicht, sind diese komplett different. Berkeley war ein Meister der Illusion. Er erzeugte außergewöhnliche Bilder und Formen und ließ die Damen oft rein nach der Schönheit ihrer Beine besetzen:

„Mir war es egal, ob ein Mädchen ihren rechten Fuß vom linken unterscheiden konnte, solange sie schön war. Ich brachte sie dazu, sich zu bewegen oder zu tanzen oder irgendwas zu tun. Alle meine Mädchen waren schön und manche konnten ein wenig tanzen, manche nicht.“⁸⁰

Seine Großformationen waren meist statisch angeordnet und die Bewegungen einfach. Die Tanzszenen waren losgelöst von der Handlung und so konnten Illusionen und traumartige Sequenzen entstehen, die eine fast psychedelische Wirkung ausstrahlten.⁸¹

Einen letzten Punkt möchte ich an der Stelle noch einbringen. Die Auseinandersetzung von Berkeleys Choreographien und Schizophrenie. Dies ist essenziell, weil dies auch im Filmpraktischen Teil einfließt. Denn nicht nur im Film Noir generell, sondern auch in meinem Film spielt die Psyche eine große Rolle. In diesem Text beschreibt und vergleicht Johannes Binotto Berkeleys Choreographien mit den Texten zu Schizophrenie von Eugen Bleuler, ein Schweizer Psychiater und Gilles Deleuz, ein französischer Philosoph. Er bespricht die Theorie der „Depersonalisation“ eines Schizophrenen und sagt, dass man in den Bildern von Busby Berkeley genau das sehen kann. Ob nun in den Augen, bei dem Lied „I Only Have Eyes for You“ in DAMES (1934) dies sich in allen Varianten wieder zeigen, in sich verschwimmen oder reproduzieren, oder in „By the Waterfall“ aus FOOTLIGHT PARADE von 1933. In diesem Film hüpfen viel Tänzerinnen in einen Pool und verschlingen sich dann

⁸⁰ L. Fischer, Das Bild der Frau. Die optische Politik von Dames. In: A. Pollach, I. Reicher, T. Widmann (Hg.), Singen und Tanzen im Film, (Wien 2003) 83.

⁸¹ Rosiny, Tanz Film, 152.

zu einer Art Schlange und so von der Einzelperson in der Masse zu einer Art Monstrum. Binotto erwähnt auch den Spiegel, der auch im Film Noir ein beliebtes Objekt ist und auch von Berkley eingesetzt wird. Der Spiegel ist nämlich in der Psychologie ein Identifikationsmechanismus und dient zur Identifikation des Subjekts. Jacques Lacan, ein berühmter Psychoanalytiker und Psychiater, beschreibt ihn als die Grenzfunktion, die man nicht überschreiten kann, wenn man nicht in die Depersonalisation geht. In der Inszenierung bei „I Only Have Eyes for You“ erfüllt der Spiegel dies zum Beispiel nicht mehr, denn die Schauspielerin Ruby Keeler tritt in den Spiegel ein und dann entpuppt sich das Bild von ihr aber als Bild, welches sie selbst in den Händen hält.⁸² In meiner Film-praktischen Arbeit spiele ich auch mit der Montage der Choreographie und der Musik und versuche so einen psychischen Zustand nachzuahmen. Darauf wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

Abschließen möchte ich mit einer kurzen Anekdote aus Berkeleys Leben. Trotz seiner enormen Erfolge, die ihm auch Oscar-Nominierungen einbrachten, war sein Leben oft turbulent. Er war nicht nur den schönen Frauen verfallen, sondern auch dem Alkohol und dem Feiern. Er hatte fünf Ehefrauen und beging nach dem Tod seiner Mutter auch einen Selbstmordversuch. 1976 stirbt er dann im Alter von 80 Jahren.⁸³

6.1.2. „Who’s Your Little Who Zis?“ - Analyse der ersten Tanzshow in NIGHT WORLD

Die Szene folgt auf einen Dialog zwischen Ruth und einem Verehrer und wird mit einem harten Schnitt eingeleitet. Während der Tanzszene kommen immer wieder Dialoge vor, welche die einzelnen Stories des Films einleiten und beschreiben: Ein beliebtes Element des Pre-Codes. Die einzelnen Charaktere werden vorgestellt und ihre Geschichten kurz erzählt. Die der Tänzerinnen und die der Besucher des Clubs.

Zu Beginn kommen die Tänzerinnen singend mit einer Stepp-Choreographie herein und die Hauptdarstellerin Mae Clarke wird in den Fokus gestellt. Die ersten zwei Gespräche drehen

⁸²Johannes *Binotto*, Choreographie als Schizophrenie: Bleuler und Deleuze und die Musicals von Busby Berkeley, In: D. *Sollberger*, H.P. *Kapfhammer*, E. *Boehlke*, P. *Hoff*, T. *Stompe* (Hg): Bilder der Schizophrenie (Berlin 2015) 307 - 320.

⁸³ Ulf *Pape*, Star-Choreograf Berkley. Tanzt, Roboter-Ladys, tanzt, online unter: <<https://www.spiegel.de/geschichte/hollywood-choreograf-busby-berkeley-und-sein-maschinen-ballett-a-1008144.html>> (22.04.2020).

sich um die Tänzerinnen selbst und ihre Rolle. Die erste erzählt von einem Mann, der sie nach Nicaragua auf seine Plantage mitnehmen will und die zweite spricht kurz über die Depression und wo man Arbeit „für seine Hände“ herbekommen soll, was ihre Kollegin gleich damit erwidert, dass diese ja ihre Hände von ihr lassen soll. Es wird in dieser Zeit noch sehr oft mit Anspielungen auf Homosexualität gespielt, was später unter dem Production Code, so nicht mehr vorstellbar war.

Anschließend wird eine der Hauptgeschichten von Ruth (Mae Clarke) und Michael (Lew Ayres) eingeleitet, indem Ruth mit einer Kollegin darüber spricht, die Story über Michael, dass seine Mutter seinen Vater erschossen hat, in allen Zeitungen steht und der arme Junge jeden Abend völlig betrunken am gleichen Tisch sitzt. Dann sprechen die Tänzerinnen noch kurz über „Papa Goldberg“. Dieser wird auch als Stammgast beschrieben und je mehr Drinks er hat, so tiefer gehen seine Blicke. Zwei kurze Dialoge folgen noch, wobei einer die Avancen eines Besuchers zeigt und der andere wieder einen queeren Besucher vorstellt, der sich nicht von der schönen Dame verzaubern lassen will.

Generell wechselt die Perspektive der Kamera immer zwischen dem Publikum und den Tänzerinnen hin und her oder wird auf die einzelnen Dialogpartner_innen fokussiert. Dies ist somit ein völlig anderes Beispiel eines Tanzauftrittes, als bei GILDA, das folgend noch ausgeführt wird. Erstens ist es eine Gruppe von Tänzerinnen und diese sind von der Choreographie und der Rollen in der Szene rein zur Unterhaltung des Publikums ausgelegt. Die Dialoge unterbrechen die Choreographie auch nicht, sondern sind ähnlich wie Gedanken in einem Voice-Over über die Musik gelegt. Sie geben der ganzen Szene einen tieferen und erklärenden Sinn. Zweitens als Einleitung und Erklärung der Gesamtgeschichte ist diese Szene ganz anderes eingesetzt als die im Film GILDA.

Die Choreographie ist, wie meistens bei Busby Berkeleys Werken, eher einfach gehalten und es geht mehr darum die schönen Damen und vor allem die schönen Beine der Damen in Szene zu setzen. Die Kostüme sind sehr schön und freizügig. Kurze Ganzanzüge mit einem tiefen Ausschnitt, der nur durch hautfarbenen⁸⁴ Stoff bedeckt ist. Auch der Stil der Outfits wiederholt sich oft in den Berkeley Filmen oder generell im Pre-Code. Für die genaue Analyse der Tanzszene und der Choreographie möchte ich mich an die drei

⁸⁴ Hautfarbe einer weißen Person.

Aspekte Bewegung, Raum und Zeit halten, welche durch Claudia Rosinys Buch „Tanz Film“ definiert werden, halten. Diese dienen gleichzeitig zum Vergleich der Szene im Film GILDA.

6.2. Bewegung

Die Bewegung bezieht sich bei Rosinys Analyse auf die Choreographie und Bewegungsstile, aber auch auf die Bewegung der Kamera. Sie wird auf fünf Untergliederungen aufgeteilt:

1. Bedingungen der Bewegung/ des Werkes
2. Bewegungsvokabular, Bewegungsstil und Syntax in den Choreographien
3. Beziehungen der Bewegung zum kulturellen Umfeld
4. Bewegung der Kamera
5. Durch die Montage induzierte Bewegung und deren Verknüpfungen

In „Who's Your Little Who Zis?“ ist die Choreographie und der Bewegungsstil, wie in vielen Werken dieser Zeit, auf den Stil des Steptanzes aufgebaut. Es sind einfache Stepp-Kombinationen, die sehr synchron ausgeübt werden und sich in den vielen Formationswechsel gut einbringen lassen. Am Anfang des Liedes kommen die Tänzerinnen, soweit man dies erkennen kann, mit einer Kombination aus Flaps und Hops in Zweierreihe herein und teilen sich dann rechts und links auf und bilden eine Reihe. Mit dieser ersten Sequenz kommt Ruth in den Mittelpunkt der Choreographie. Anschließend bildet sie die Spitze, der sich im Kreis drehen Linie und während sich ihre Köpfe nur leicht hin und her bewegen und sich die Schritte auf einfache Steps beschränken, singen die jungen Damen lächelnd das Lied. Die Kamera fährt am Anfang langsam auf die Doppelreihe zu, bleibt dann auf einer Halbnahen Einstellung stehen, während sich die Tänzerinnen rechts und links aus dem Bild bewegen. Wenn Ruth die Spitze der Reihe bildet, kommt ein Schnitt auf eine Totale der Szene, wo man die Tanzfläche und einen Teil des Publikums sieht. Danach geht die Kameraeinstellung zurück auf eine amerikanische Einstellung der Tänzerinnen und bewegt sich langsam mit ihnen im Kreis. Beim nächsten Formationswechsel in eine horizontale Reihe geht sie noch einmal zurück auf die Totale des Raumes und anschließend beginnen die kurzen Dialoge der Tänzerinnen.

Während die Tänzerinnen über die einzelnen Zuschauer_innen sprechen, bleibt die Kamera immer in einer Halbtotale und fokussiert die jeweiligen Sprecherinnen. Die Tanzschritte sind dadurch nicht wirklich zu erkennen, denn die Aufmerksamkeit soll hier klar auf den Dialog geleitet werden. Zwischendurch gibt es einen Schnitt auf die Beine der Tänzerinnen, welche in Großaufnahme zu sehen sind und sich hüpfen auseinander bewegen, was den Anschein eines Tunnels oder einer geometrischen Form erwecken lässt. Eine Einstellung und Inszenierung, die typisch für den Choreographen Busby Berkeley ist. In einer weiteren Einstellung, welche dieselbe Sequenz von der Rückseite der Beine zeigt, wird auf einen der Besucher des Clubs fokussiert, über den gerade gesprochen wird. Somit wird in der Montage zwischen den sprechenden Tänzerinnen, den Choreographie-Elementen und den Besuchern, über die gerade geredet wird, gewechselt und der Charakter des Protagonisten dargestellt und unterstützt.

Anschließend teilen sich die Damen in eine Art Kreis am Rande der Tanzfläche auf, welche sich in der Mitte des Raumes befindet und tanzen jeweils vor einem der Tische, an dem die Besucher sitzen. Mit einfachen Schritten vor und zurück, wippenden Bewegungen und schwingenden Armen, ist die Choreographie sehr einfach gehalten und es geht hauptsächlich um die Schönheit der Damen und ihrer Ambition mit dem Publikum zu flirten und sie zu unterhalten. Auch hier kommen wieder Einstellungen in Halbtotale auf die jeweils sprechenden Duos, welche jeweils eine Tänzerin und ein Besucher sind. Der Dialog kommt durch die Einstellung der Kamera in den Vordergrund und einzelne Themen und Charaktere werden sozusagen vorgestellt.

Danach kommt ein instrumentaler Teil des Orchesters, indem der Fokus nun auf die Tänzerinnen, die Tanzfläche und die Choreographie gelegt wird. Die Einstellung der Kamera bleibt auf den Tänzerinnen und die Bewegungselemente werden anspruchsvoller und schneller. Die Schritte sind einfache Kombinationen von Step, Flap, Heel, Hop, Spring, Stomp oder mal eine Brush, Hop Spank, Hop Kombination.

Sie tanzen zuerst in zwei horizontalen Reihen in eine Richtung, wechseln dann die Reihen und formieren anschließend eine Reihe gemeinsam. In dieser Reihe dreht sich jeder Tänzerin einmal um die eigene Achse, während sie hauptsächlich Steps, Kicks und Hops machen. Danach bewegt sich die Reihe in einen Kreis und die erste Tänzerin beginnt stark

ihre Hüften zu schwingen und die Hände nach oben zu werfen. Eine relativ ausschweifender Bewegungsstil für die Szene. Die Kamera bleibt hauptsächlich in einer Halbtotale und bewegt sich um und mit den Damen mit. Sie ist hinter den Köpfen des Publikums aufgestellt und bringt den Zuschauer so in die Perspektive der Besucher des Clubs. Unterbrochen wird das Ganze durch eine erneute Großaufnahme der Beine der Tänzerinnen, während ihre Hände in klatschenden Bewegungen vom Unterschenkel zum Oberschenkel gleiten. Dies wird von einem der Besucher besonders ansprechend empfunden, welchen man in einer Halbtotale sieht. Dann bewegen sie die Tänzerinnen in einen Kreis und nun kommen wieder Sequenzen, welche ganz typische für Berkeley sind. Die Kamera filmt nun von oben aus der Vogelperspektive und die Bewegungen der Damen wirken wie geometrische bewegte Figuren, wie im oben gezeigten Bild. Die einzelnen Bewegungen sind ganz einfach gehalten, aber durch die Kameraeinstellung und die Formation der Tänzerinnen wirken sie spektakulär und grandios. Sie bewegen nur Kopf und Knie, doch es wirkt wie ein mechanisches Kunstwerk. In einer weiteren Einstellung wird von der Froschperspektive gefilmt. Hier sind die Damen auch im Kreis formiert und die Kamera ist am Boden in der Mitte platziert. Auch hier wird nur der Oberkörper, abwechselnd mit den Beinen in die Kamera gehalten, doch auch hier ist der Effekt sehr spektakulär. Diese Einstellungen sind ganz klar für den Zuschauer_innen vor dem Bildschirm konstruiert und heben einen großen Vorteil bzw. Unterschied zum Tanz auf einer Bühne hervor. Dies war eine der Spezialitäten des Choreographen Busby Berkeley. Die Einstellungen dazwischen, wo man die Tänzerinnen auf der Tanzfläche in einer Totalen sieht, dienen lediglich dem Formationswechsel.

Nun beginnen die Tänzerinnen wieder zu singen und positionieren sich vor dem Publikum im Club. Fokus wird mit dem Schnitt wieder auf einzelne Besucher gelegt. Bei diesem nächsten Besucher handelt es sich um einen betrunkenen jungen Mann, welcher später als einer der Hauptdarsteller Michael fungieren wird. Hier wechselt die Einstellung der Kamera auch in seine, sehr betrunkenen Perspektive, indem man das Bild der Tänzerinnen mehrmals und sehr verschwommen sieht, welches sich mit der Einstellung auf den trinkenden Michael abwechselt. Abschließend hüpfen die Tänzerinnen in einer recht kreativen Reihenformation rückwärts aus dem Bild hinaus und der betrunkenen Michael steht auf. Dies ist der Abschluss der Tanzszene.

6.3. Zeit

Die Analyse der Zeit gliedert sich in folgende Faktoren:

1. Tempo und Rhythmus der Bewegungen und Choreographie
2. Tempo und Rhythmus der filmischen Montage
3. Zeitspezifische Verfremdung von Bewegung und Filmfluss
4. Zeitstruktur der Choreographie
5. Zeitstruktur des Films.

Tempo und Rhythmus der Choreographie sind wie im Steptanz üblich mit schneller Fußarbeit und Schritten verbunden. Die Schritte sind mal zur Untermalung des Gesangs oder des Dialogs langsamer und nebensächlich und wenn der sogenannte „Dancebreak“ kommt schneller und ausschweifender. Der Rhythmus und die Formation stehen klar im Vordergrund und nicht die Schwierigkeit der Choreographie. Die Kreativität ist hier auch nicht unbedingt auf die Tanzschritte gelegt, sondern eher auf Einstellungen der Kamera und einzelnen Bewegungen, welche sich im Tempo und Rhythmus ergänzen. Der Schnitt und die Montage unterstreichen diesen Ansatz und veredeln die Umsetzung der Inszenierung.

Zeitliche Verfremdung gibt es nicht, denn auch wie im Film GILDA ist es eine realistische und punktuelle Aufführung eines Tanzes, auf einer Tanzfläche, vor Publikum und steht somit aus Showact einige Zeit im Vordergrund. Die Szene ist am Anfang des Filmes angesetzt und impliziert eine Art Vorstellung der Charaktere, des Clubs und der Geschichten, welche anschließend erzählt werden.

6.4. Raum

Bei der Analyse des Raumes werden folgende Kriterien erwähnt:

1. Räumliche Nutzung und Ausdehnung von Bewegung und Choreographie
2. Dargestellter theatraler Raum und dessen Referenzen
3. Filmischer Umgang mit Raum

4. Dargestellter filmischer Raum und dessen Referenzen

5. Gesamtkonstruktion der filmischen Räume (Montage)

Die räumliche Nutzung und der dargestellte Raum beziehen sich rein auf die Tanzfläche und den Saal des Clubs. Die Perspektiven wechseln zwar zwischen Publikum und Tänzerinnen hin und her, doch befindet sich die Szene rein im Saal des Clubs und spielt sich auf der Tanzfläche ab. Die Einstellungen der Kamera erweckt allerdings oft den Eindruck eines größeren, weiteren Raums und spielen mit verschiedenen Perspektiven. Bei der Montage wird mit Schnitt und Einstellung so hin und her gewechselt, dass es fast so erscheint, als ob es verschiedene Sequenzen und Räume gäbe. Dadurch, dass die Choreographie durch die Dialoge unterbrochen bzw. ergänzt wird, wirkt es so, als würde sie einen weiteren Raum darstellen. Die Vogelperspektive und die Froschperspektive der Kameraeinstellungen in manchen Sequenzen führen zur weiteren Illusion eines andren Raumes.

7. GILDA (1946)

Regie: Charles Vidor

Produktion: Virginia Van Up

Choreographie: Jake Cole

Columbia Pictures



Abbildung 3 Ausschnitt aus GILDA

7.1. Allgemeine Analyse nach Korte

GILDA ist einer der bekanntesten Filme des Film Noirs. Er war 1946 ein Erfolg und spielte 3.750.000 \$ ein, was den Film auf Platz 20, der „60 Top Grossers of 1946“ des Variety Magazin landen ließ. Dies war der bestplatzierteste Film von Columbia Pictures.⁸⁵ In den Hauptrollen sind Rita Hayworth, Glenn Ford und George Macready zu sehen. Rita Hayworth wurde dadurch zum bekannten Star und Gilda blieb eine ihrer größten und bekanntesten Rollen. Der Film wurde später in anderen Filmen zitiert, wie in THE SHAWSHANK REDEMPTION (1994), NOTTING HILL (1999) oder in MULHOLLAND DR. (2001). Außerdem wurde auch eine Atombombe 1946 nach ihr benannt.⁸⁶

Die Story ist relativ einfach gehalten. Der Film spielt in Argentinien, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und findet hauptsächlich in einem Casino statt. Johnny Farrell (Glenn Ford) wird am Anfang des Films von Ballin Munson (George Macready) dem Casinobesitzer gerettet und kurze Zeit später von ihm eingestellt. Als Ballin von einer Reise nach Amerika zurückkehrt, hat er eine Ehefrau namens Gilda, welche sich als alte Flamme Johnnys herausstellt. Somit sind wir schnell in der klassischen Dreiecksgeschichte des Film Noirs. Im Rest des Films geht es hauptsächlich um diese und der Hass-Liebe der drei Protagonisten. Als Ballin angeblich bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kommt, heiratet Gilda Johnny, doch dieser will sich eigentlich nur an ihr rächen und sie einsperren, zur Strafe ihres Verhaltens. Sie versucht zu fliehen, wird aber wieder zurückgebracht und am Ende

⁸⁵ Variety, 165 4, 8, online unter: <https://archive.org/stream/variety165-1947-01#mode/1up> (22.04.2020).

⁸⁶ Sheila O'Malley, The Long Shadow of Gilda, In: The Criterion Collection, online unter: <https://www.criterion.com/current/posts/3878-the-long-shadow-of-gilda> (22.04.2020).

taucht auch noch der vermeintlich tote Ballin auf und will beide umbringen. Sie werden aber gerettet und können fliehen.⁸⁷

Doch das wirklich interessante an dem Film sind die vielen Nebengeschichten und tiefgreifenden Thematiken und Aspekte, die mitspielen. Beginnend mit der zeitgeschichtlichen Einbettung in Argentinien, gibt es zum Beispiel zwei deutsche Nebendarsteller, die darauf hinweisen, dass Ballin mit eben diesen und einer Organisation, ein Kartell, einen Deal ausgehandelt hat, bei welchem diese ihm Geld gaben, um das Casino in Buenos Aires aufzubauen, welches diese nun zurückhaben wollen. So wird auf den Zweiten Weltkrieg und die Nationalsozialist_innen Bezug genommen, um Ballin als einen hinterlistigen und betrügerischen Bösewicht, mit Geschichte, darzustellen. Eine Geschichte, die er aber vergessen will, was mit Ballin's Satz: „[...] we have no past and all future“ aus dem Film, nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf die anderen zwei Hauptdarsteller bezogen wird. Denn auch Gilda und Johnny sind vor ihrer Vergangenheit geflohen.⁸⁸

Die Dreiecksbeziehung und ihre individuellen Verstrickungen sind auch einzeln betrachtet spannend und spiegeln verschiedene, tiefgreifende psychische Konstrukte wider. Vor allem bestehen alle drei Varianten der Beziehungen aus eine Hass-Liebe, die sich im Laufe des Films ändern. Zudem kommt der Aspekt, dass Ballin diesen Hass auch im Dialog mit Gilda, über Johnny beschreibt und ihm eine Begeisterung und Erregung zuspricht, die ihn sogar auf eine gewisse Weise erwärmt:

„Hate can be a very exciting emotion. Very exciting. Haven't you noticed that? There's a heat in it that one can feel. Didn't you feel it tonight? I did. It warmed me. Hate is the only thing that has ever warmed me.“⁸⁹

Diesen Hass den Gilda und Johnny sich am Anfang des Films entgegenbringen, resultiert aus einer früheren Liebesbeziehung, welche gegen Ende des Films wieder entfacht. Dies führt dazu, dass auch Johnny und Ballin ein sehr ähnlich emotionales Verhältnis haben.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Claton *Dillard*, Blu-ray Review: Gilda, Slant Magazine, online unter: <https://www.slantmagazine.com/dvd/gilda/> (22.04.2020).

⁸⁹ Mike *D'Angelo*, DVD Review: There's more to Gilda than just an iconic hair flip by Rita Hayworth, online unter: <https://film.avclub.com/there-s-more-to-gilda-than-just-an-iconic-hair-flip-by-1798186243> (22.04.2020).

Dies wird sogar im Voice-Over der Rolle des Johnnys, mehrmals thematisiert.⁹⁰ Johnny, der sich aus Loyalität oder Liebe zu Ballin, der Kontrolle über Gilda und seinem Hass verschreibt, versucht so seinem Arbeitgeber und Freund gerecht zu werden, doch werden die Liebesemotionen am Ende, durch die Gefahr und den Nebendarsteller des Polizisten, doch umgewandelt und er gesteht sich die Liebe zu Gilda ein. Das Begehren der Frau eines älteren und vertrauten Mannes wird im Buch *Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne* von Thomas Brandlmeier, im Kapitel *Ödipus und Elektra* auch als Motiv des Film Noirs beschrieben. Er nennt diese Beziehung als Beispiel eine Maskierung des Ödipuskomplexes.⁹¹ Die tiefenpsychologischen Elemente des Film Noirs wurden eingangs schon erwähnt und werden hier im Beispiel des Film GILDA auch bestätigt.

Die Rolle von Gilda ist eine Art Paraderolle verschiedener extremer psychologischer Charakterzüge. Ihr Auftreten im ersten Teil des Films, welches sie zur Paraderolle der *femme fatale* werden ließ, ist aber eigentlich nur die Einleitung des Films. Ihr Verhalten der koketten, frechen und selbstbewussten Frau, lässt im Nachhinein schnell darauf schließen, dass dies nur zum Schutz der Verletzlichkeit und der vergangenen Liebesbeziehung zu Johnny dient. Sie hat ihren neuen Ehemann Ballin als *Rebound* geheiratet und auch um ein besseres Leben zu haben. Dies wirft ihr Johnny auch sogleich vor, als diese das erste Mal alleine miteinander sprechen. Doch den gleichen Vorwurf macht sie ihm. Auch dies ist ein beliebtes Element im Film der damaligen Zeit. Denn nicht nur im Film Noir, auch in den Musikfilmen der Zeit, war die Thematik der Hoffnungslosigkeit und Mittellosigkeit der Frauen, aber auch Männer, immer wieder verpackt. Dies wurde schon im ersten Kapitel über die Tanz- und Filmgeschichte genauer beschrieben.

Sie versucht sich so lange es geht in dieser selbstsicheren und starken Rolle zu halten, bis sie dann durch die ständigen Kontrollversuche und Vorwürfe von Johnny kippt. Auch ihre stetigen Avancen zu anderen Männern spiegeln eigentlich nur den Versuch dar, ein Klischee, dass er von ihr annimmt, zu bedienen. Diese Rolle der schuldigen Frau, von der alle nur ihre Schönheit und ihren Körper wollen, gepaart mit der Hoffnungslosigkeit und dem Zwang dieser Hass-Liebe führt dann zu der berühmten Performance „Put the Blame on Mame“. Genauso wird das Element des Film Noirs, der Klaustrophobie, meiner Meinung

⁹⁰ Brandlmeier, Film Noir, 112.

⁹¹ Brandlmeier, Film Noir, 98 - 99.

nach in ihrer Rolle und der Beziehung zu den zwei Männern und ihrer Abhängigkeiten zudem widergespiegelt.

Die Spannung, die durch diese ständige hin und her gerissenen Emotionen der drei entsteht, macht meiner Meinung nach, eine große Faszination des Films aus. Denn sie impliziert und führt zu den verschiedenen Höhepunkten des Films, unter anderem auch zu Gildas Auftritt, welcher anschließend genau analysiert wird.

Ein weiterer sehr interessanter Nebenaspekt, der aber eine tiefgreifende Bedeutung widerspiegelt, ist der Stockdegen, den George Macready in seiner Rolle als Ballin zum Schutz trägt. Über diesen diskutieren Ballin und Johnny nämlich am Anfang des Films, ob dieser „Freund“ männlich oder weiblich sei, und kommen zum Schluss, dass er weiblich sei, denn er könne sich unter ihren Augen in etwas anderes verwandeln.⁹² Dies zeigt die auch schon erwähnte Komponente des Film Noirs, dass niemand vertrauenswürdig ist und vor allem nicht die Frau.

7.1.1. Der Choreograph Jake Cole

Der Choreograph Jake Cole wurde 1911 in New Brunswick, New Jersey geboren und verstarb 1974 in Los Angeles, Kalifornien. Auch er wurde, wie Busby, von seinen Eltern ins Internat geschickt und startete danach eine Karriere als Tänzer. Er studierte Ballett, aber als er in der bekannten „Denisshawn Dance Company“ von Ruth St. Denis und Ted Shawn eintrat, setzte auch er sich mit anderen ethnischen Stilen aus Asien oder Afrika auseinander und wurde somit in die Welt des Modern Dance hineingezogen. Er wurde Teil der ersten rein männlichen Company, geleitet von Shawn selbst. Als er die Company dann verließ, startete er eine kommerzielle Karriere auf den Bühnen der Nachtclubs und Musicals des Landes. Er studierte zusätzlich Indian Dance. Dies leitete ihn dann auch zu seiner Karriere im Filmbusiness, wo er diese ganzen Einflüsse und Erfahrungen als Choreograph, Tänzer und Regisseur einfließen ließ. Als sein Debüt am Broadway choreographiert er SOMETHING FOR THE BOYS (1943), später arbeitet er dann beispielsweise mit an

⁹² Brandlmeier, Film Noir, 112.

KISMET (1953), A FUNNY THING HAPPEND ON THE WAY TO THE FORUM (1962) oder MAN OF LA MANCHA (1965).⁹³

Nach seinem Filmdebüt MOON OVER MIAMI (1941), war er in fast 30 Filmen tätig. Zu seinen größten Erfolgen auf der Leinwand, zählen neben GILDA, COVER GIRL (1944), auch mit Rita Hayworth, DOWN TO EARTH (1947), ON THE RIVIERA (1951), GENTLEMEN PREFER BLONDES (1953), THE I DON'T CARE GIRL (1953) und SOME LIKE IT HOT (1959). Die Damen, mit denen er hauptsächlich arbeitete, waren neben Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Betty Grable, Jane Russell. Er war Teil ihrer Karriere, denn er wusste wie die Damen einzusetzen waren. Wie Busby Berkeley, nahm auch er auf alle Details in seinen Szenen Einfluss. Ob auf die Kameraeinstellungen, die Bühne oder den Raum, die Beleuchtung und natürlich die Bewegungen der Darsteller_innen. Er arbeitet viel mit den Bewegungsabläufen des *Burlesque* und war ein Fan der Darstellung des Sexappeals der jeweiligen Frauen und auch der Tanzform des *Striptease*. Er wusste sozusagen, wie man die Zuseher in die Leinwand oder die Performance hereinziehen konnte.⁹⁴

Er beeinflusste viele spätere Choreograph_innen, die selbst zu Ikonen wurden. Angefangen von Gwen Verdon, welche mit ihm arbeitete, Bob Fosse, Jerome Robbins, Michael Bennett, Patsy Swayze oder Alvin Ailey. Warum er nicht so bekannt wurde, wie die späteren, kann man nicht feststellen. Er war auf jedem Fall ein großartiger Tänzer, Choreograph und entwickelte die Stile, auf denen heute der meiste Tanz aufgebaut ist.

7.1.2. „Put the Blame on Mame“, Analyse des Auftritts der Rolle der Gilda

Die Szene wird eingeleitet, indem Johnny die Musik des Liedes hört, die Jalousie seines Büros öffnet und hinunter in den Saal blickt. Auch hier wird, um den Vergleich der beiden Filme zu machen, für die Analyse der Tanzszene die drei Aspekte Bewegung, Raum und Zeit von Claudia Rosiny gewählt.

⁹³ Debra *Levine*, American Master Choreographer Jack Cole feted at Jacobs's Pillow, Huff Post, online unter: <https://www.huffpost.com/entry/american-master-choreogra_b_687036> (22.04.2020).

⁹⁴ Marina, *Harss*, „All That Jack (Cole)“: A Homage to a Forgotten Choreographer, online unter: <<https://www.nytimes.com/2016/01/20/arts/dance/all-that-jack-cole-a-homage-to-a-forgotten-choreographer.html>> (22.04.2020).

7.2. Bewegung

Gilda kommt mit schnellen schwingvollen Schritten auf die Tanzfläche, wirft ihren Mantel nach hinten, blickt ihm kurz nach und stellt sich dann in einer Pose in der Mitte der Tanzfläche auf. Sie breitet die Arme aus und beginnt zu singen. Sie schwingt nur Arme und Hüften und lächelt die Zuseher an. Dann beginnt sie auf die Seite zu gehen während sie immer noch hauptsächlich Arme und Hüften bewegt. Wenn der Refrain einsetzt werden ihre Schritte wieder schwingvoller und bestimmt, auf den Takt des Liedes. Sie schreitet von Tisch zu Tisch und wirft sich in Pose. Sie bleibt in diesem Bewegungsstil, was dazu kommt, sind große Bewegungen mit dem Kopf, wo sie ihre Haare wild durch die Gegend wirft. Anschließend kommt es zu der Sequenz, wo sie langsam und mit wippenden Bewegungen ihren Handschuh auszieht, während ihrer Augen lasziv hoch und tief blicken. Dann setzt wieder der Refrain des Liedes ein und sie schreitet vor und zurück, während sie den Handschuh mit einer Hand im Kreis dreht. Es gibt eine kurze Unterbrechung der Bewegung, wo sie den Handschuh über den Kopf hält und ihn dann nach hinten wegwirft. Dann schreitet sie weiter vor und zurück. Danach kommt auch schon die Schlussequenz des Liedes mit einem langen letzten Ton und einer anschließend relativ wilde und schwingvolle Verbeugung.



*Abbildung 6 Ausschnitt
Filmszene GILDA (1)*



*Abbildung 5 Ausschnitt
Filmszene GILDA (2)*



*Abbildung 4 Ausschnitt
Filmszene GILDA (3)*

7.3. Raum

Die Szene bleibt in einem Raum auf der Tanzfläche. Auf dieser bewegt sie sich hin und her, dreht sich nach hinten und nach vorne. Die Kamera ist immer direkt auf sie gerichtet und meist in einer Totalen gefilmt. Sie bewegt sich mit ihr im Raum und folgt ihr sozusagen. Die Einstellungen wechseln zwischen Totaler, Amerikanischer und Nahaufnahme. Außerdem bewegt sich die Protagonisten auch auf die Kamera zu und weg von ihr. All diese

Einstellungen und Schwenks führen dazu, dass man das Gefühl hat, man tanzt und irrt mit ihr herum.

7.4. Zeit

Die Choreographie ist Großteils auf den „jazzigen“ Rhythmus des Orchesters. Je lauter der Ton, desto größer die Bewegung. Die Strophen des Liedes sind langsamer und weicher choreographiert. Wenn der Refrain einsetzt, wird das Tempo und die Bewegungen schneller. Es gibt keine zeitspezifischen Verfremdungen, da es ein Show Act auf der Tanzfläche ist und in realer Zeit dargestellt wird. Die Verzweiflung der Protagonistin, wird durch ihre schwungvollen, teils schon fast unkontrolliert wirkenden Bewegungen dargestellt, welche den Höhepunkt erst nach dem eigentlich Show Act darstellen, indem sie die männlichen Zuseher sozusagen auffordert, nach dem sie alles schon gegeben hat, ihr das Kleid auch noch auszuziehen. In der Zeitstruktur des Films, ist der Auftritt erst gegen Ende des Films so eingesetzt, um ihren letzten verzweifelten Ausbruch und ihre Wut auszudrücken, bevor sie wieder von Johnny von der Tanzfläche gezerrt wird und gemäßregelt. Sie kann ihm nicht entkommen.

Die Szene ist für die Rolle der Gilda der Höhepunkt im Film. Hier stellt sie ihre gesamte Verzweiflung dar und teilt durch diese Performance ihren Ausbruch mit dem Publikum. Sie stellt sich den Männern sozusagen zur Verfügung und sie sollen ihr doch alles nehmen. Den Handschuh gibt sie her und würde auch ihr Kleid geben, denn es kann sie jeder haben. Sie vertanzt quasi das, was Johnny ihr vorwirft. Das Lied und sein Text sind natürlich ausschlaggebend für die Szene. In diesem wird einer gewissen „Mame“ die Schuld für alles zugesprochen. Ob für das Erdbeben in San Francisco von 1906 oder für die Laterne, die umgestoßen wurde und in Chicago das große Feuer entfachte, die Schuld liegt bei der einen Frau.⁹⁵ Diese Frau steht natürlich sinnbildlich für Gilda und auch den Rest der Frauenwelt. Die Frau, wird im Film Noir oder auch in anderen Filmgenres dieser Zeit als Projektion eines Vorwurfs eingesetzt. Hier zum Beispiel auch für den Kapitalismus, wenn jemand zum Beispiel alles hat oder einen reichen Mann deswegen heiratet oder geheiratet hat und sozusagen auch alles dafür tun würde, dass es ihr besser geht.⁹⁶

⁹⁵ Elyce Rae Helford, Q: In „Gilda“, what is the significance of the „Put the Blame on Mame“ number?, The Take, online unter: <<http://screenprism.com/insights/article/in-gilda-what-is-the-significance-of-the-put-the-blame-on-mame-number>> (22.04.2020).

⁹⁶ Brandlmeier, Film Noir, 111.

Auf der anderen Seite geht es, meiner Meinung nach hauptsächlich, um ihre Verzweiflung und ihren Vorwurf gegenüber den Männern. Ob jetzt den zwei Protagonisten im Film gegenüber, vor allem Johnny oder eben auch diese beiden Männer als Sinnbild für die Männerwelt. Die Situationen, in der sich Frauen oft befanden und auch noch heute befinden, dass sie von einem Mann abhängig sind oder sogar eingesperrt werden und diesem somit vollkommen ausgeliefert sind. Die ist auch eine Thematik, die in meinem Film eingeflossen ist und in der Choreographie dargestellt wird. Auch wenn der Mann der Hauptprotagonist ist, wird die Frau von ihm festgehalten und muss sich befreien. Dazu mehr im noch folgenden Kapitel zum selbsterzeugten Film.

8. „Du bist mein Traum“ – Analyse des Filmprojekts

In meiner Film-praktischen Arbeit habe ich mich mit vielen verschiedenen Aspekten der Themen, des Film Noirs, der technischen Möglichkeiten des Tanzes im Film und der Nachbearbeitung im Schnitt und Spiel mit der Musik und Kombination dieser beiden Aspekte beschäftigt. Das Projekt hat eigentlich zu zweit begonnen, in der Nachbearbeitung habe ich aber allein gearbeitet.

In den ersten Kapiteln meiner Arbeit, habe ich die verschiedenen Bereiche, geschichtlichen Entwicklungen, relevanten Thematiken und technischen Möglichkeiten versucht zu beschreiben und herauszusuchen, das diese nun im Rückbezug mit dem entstandenen Film verbunden werden können. Ich wollte zudem den Tanz als Kunst hervorheben und genau beschreiben, wie er in der Kombination mit dem Medium Film zusammenwirkte und anlehnend an diese Erkenntnisse, habe ich auch meine Tanzszene im Film kreiert.

8.1. Die Prozesse und filmografische Angaben

Titel: „Du bist mein Traum“

Idee/Buch/Regie: Charlotte Schwarz, Nikola Krumpholz

Kamera: Charlotte Schwarz, Nikola Krumpholz

Choreographie: Nikola Krumpholz

Text und Voice-over: Nikola Krumpholz

Umfang: 11.44 min

Farbigkeit: schwarz/weiß und Farbe

Produktion: Wien/Eisenstadt 2010

8.2. Plot

Man sieht einen jungen Mann in sitzender Position. Er sitzt an einem belebten Platz (Schwarzenbergplatz in Wien) vor einem Hochstrahlbrunnen. Er sieht ins Leere und ist in

seine Gedanken versunken. Ein Voice-Over beginnt diese Gedanken und Ängste zu beschreiben. Er hat einen Verlust erlitten, ein Trauma. Seine Schwester wurde ihm in jungen Jahren genommen und über diesen Verlust kam er nie hinweg. Dies hat sein Leben so beeinträchtigt und hat ihn immer noch im Griff, sodass er auch in seinem jetzigen Leben keine gesunde Beziehung führen kann. Er hat eine Frau kennen und lieben gelernt, doch durch sein Trauma solche Angst diese wieder zu verlieren, dass er sich nicht loslassen kann und die Beziehung in Schrecken und Aggression endete. Diese Beziehung wird im Film in Form einer Choreographie dargestellt und spiegelt so das non-verbale Element des Tanzes wider.

8.3. Thematiken im Film

Die Grundthematik in dem Film ist das Trauma. Ein beliebtes und weitreichendes Thema im Film Noir, welches in verschiedensten Formen entstanden und dargestellt werden kann. Wie im Kapitel Film Noir beschrieben, geht es in den Filmen oft um Kriegstraumen, Verlust oder Flucht und auch im in der geschichtlichen Entstehung des Phänomens und seinen Hauptprotagonist_innen ist dies nicht nur auf der Leinwand ein Thema, sondern oft Eigenerfahrung. So haben wir uns für den männlichen Hauptdarsteller in unserem Film auch für dieses Thema entschieden. Er hat den Verlust seiner Schwester erlebt. Die nicht erwähnte Hintergrundgeschichte ist ein Kriegstrauma, wo das Mädchen verstarb. Dies wird aber nicht explizit erwähnt, denn es soll nicht explizit sein. Die Zuschauer_innen sollen sich selbst ein Bild oder eine Geschichte dazu machen können, was passiert ist. Sie sollen anhand der Bilder, der Technik, der Kameraeinstellungen, Musik und Voice-Over selbst überlegen, was passiert sein könnte.

Der Film beginnt mit langen Einstellungen nur auf den Hauptdarsteller, zeigt ihn sitzend an einem Platz mit Brunnen, seine Stimmung und die Umgebung sollen vom Voice-Over erklärt werden und unterstützen einwirken. Sein Trauma wird im Film zu einem Traum. Hier kommt die Psychoanalytik Freuds ins Spiel. Ich möchte hier nicht genau darauf eingehen, wie Freud seine Studien gemacht hat oder diese genau erklären, denn das kann im Zuge dieser Arbeit nicht geleistet werden. Nur um kurz zu erklären, was für den Film wichtig ist, gehe ich prägnant auf den Traum bei Freud ein.

Freud definiert und beschreibt das Unbewusste. Er teilt die Persönlichkeit in Ich, Über-Ich und Es. Wobei das Es in diesem Fall relevant ist. Hier befinden sich unsere Erinnerungen, unsere Verdrängungen und unser Unterbewusstsein, das Unbewusste. Freud beschreibt in seinen Traumstudien, dass dieses oft schon lang verdrängte Unbewusste in unseren Träumen auftauchen kann. Es stellt sich aber oft ganz anders dar, als wir es verstehen können. Er beschreibt Verdrängung, Verschiebung und Verdichtung, die uns den Trauminhalt in ganz anderer Form erleben lassen und oft nur schwer zu entschlüsseln sind. Weiters geht man in der Psychoanalyse davon aus, dass solche verdrängten, unterdrückten Erlebnisse, Spuren hinterlassen, die später unsere Art zu leben, unseren Charakter oder unsere Reaktionen auf andere Formen und beeinflussen. Genau das wird zur Thematik in unserem Film. Das Erlebte der männlichen Hauptperson wird in sein jetziges Leben übertragen und lässt ihn keine Beziehung zu Frauen führen ohne dieser Verlustangst. Diese Verlustangst wird zur Gewalt.⁹⁷

Der Tanz als Thema im Film ist mein Hauptthema und soll von verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden. Wie in der Einleitung beschrieben, sollten im wissenschaftlichen Teil der Arbeit, Tanz in drei Aspekte aufgegliedert und erschlossen werden. Die ersten zwei, Tanz als Begleiterscheinung ist hauptsächlich im Musical, im Musikfilm und ähnlichen Genres vorhanden. Tanz als Bühnen-/Performance, wurden bereits ausreichend beschrieben und sind in jedem anderen Genre und auch im Film Noir eindeutig vorhanden und ein beliebtes Motiv. Der kritische Aspekt kann aber auch hier vorhanden sein und ist im Film Noir, aber auch im Musical durchwegs umgesetzt worden. Als Beispiel wurde GOLD DIGGERS und weitere Berkeley Nummern ausreichen beschrieben. Ebenso die früheren Tanzfilme, welche nicht nur die gesellschaftliche Situation während der Großen Depression beschrieben, sondern auch Gender-Aspekte und harte Realität der politischen und soziale Lage der Gesellschaft. Auch das erste Filmbeispiel NIGHT WORLD wurde deswegen ausgewählt, weil es mit den oft voyeuristischen Kameraeinstellungen, der Auswahl der Ausschnitte, Themen und Darstellung der Tänzerinnen diese Aspekte aufzeigt und thematisiert. Im zweiten Filmbeispiel GILDA, wird meiner Meinung nach, der dritte Aspekt aufgezeigt. Tanz als subversives Element und als etwas, dass Emotionen, Gefühle, Themen oder Probleme zeigen kann, welche nicht artikuliert werden dürfen oder nicht sollen. In unserem Film habe ich mich auch für so eine Szene entschieden. Nachdem das Voice-Over

⁹⁷ Sigmund Freud, Die Traumdeutung, 7- 398.

über den Hauptdarsteller, seinem Traum und seinem inneren Zustand erzählt, geht es über in die Tanzszene, in welcher er die Frau trifft. Diese Szene soll eine Mischung sein, aus Traum und echtem Leben. Der Zuschauer wird bewusst im Unklaren gelassen, ob dies noch Teil des Traumes ist oder sein echtes Leben darstellen soll. Hier wurde im Kapitel über Busby Berkeley der Text zur Depersonalisation erwähnt. Es soll eine Art Zwischenzustand entstehen, ob wachend oder träumend, man soll sich nicht ganz sicher sein. Man sieht auch absichtlich keine Gesichter der Tänzer, denn sie sollen de-personalisiert sein.

Die Choreographie ist so gewählt, dass sie sehr emotional und gefühlsbetont ist. Es ist, wie auch die zwei Choreographen der Filmbeispiele gewählt wurden, ein Mittelweg zwischen tanz-technischen Element und Stilen des Balletts, Jazz und Contemporary, aber auch viele einfache Bewegungsabläufe und reine Berührungen, die eine Stimmung entstehen lassen sollen und die Kamera und die Montage unterstützen dies im Nachhinein. Die Geschichte ihrer Beziehung wird „vertanzt“. Hier ist auch ein Aspekt mit eingeflossen, bei dem mir wichtig war, dass sie sich am Ende befreit und von ihm löst. Es gibt aber trotzdem ein offenes Ende und kein Happy End.

8.4. Bewegung, Zeit und Raum der Choreographie

Die Bewegung dieser Choreographie ist vielschichtig. Sie beginnt ganz ruhig mit langsamer, glockenartiger Musik und hellem, freundlichen schönen Licht. Sie lernen sich kennen, sie berühren sich das erste Mal und beginnen miteinander zu verweben. Sie schaukeln wie Wellen hin und her schweben auseinander und wieder zusammen. Bis er ihr das Armband umschlägt. Danach wird das Licht dunkler, die Musik wechselt und die gesamte Stimmung. Er will sie festhalten und sie sich losreisen. Von da an wird es hart und aggressiv. Die Bewegungen sind schnell und stark und einmal hat er die Oberhand und einmal sie, bis sie ihn am Ende wegstößt, sich das Armband herunterreißt und wegläuft.

Die Zeit ist nicht greifbar. Vom Tempo her ist der Tanz am Anfang langsamer und ruhiger, oft mit Wiederholungen im Schnitt verzögert. Auch die Musik wird so ineinander geschnitten, dass es fließende Übergänge gibt. Es soll die oben schon erwähnte traumartige Stimmung und Illusion entstehen, ähnlich wie in manchen von Berkeleys Stücken. Sobald sich das Lied ändert, ändert sich auch das Licht, der Zeiteindruck und der Schnitt. Es wird alles schneller

und konfuser. Harte Schnitte und auch Wiederholungen im Schnitt, Zeitlupen und Zeitraffer sollen das Chaos, die Wut und den Kampf der zwei Individuen darstellen.

Der Raum ist eine Art Phantasieraum. Es ist ein dunkler meist schwarzer Hintergrund und soll eine Sequenz des losgelösten Raumes darstellen. Es wird versucht mit dem Licht und den Schatten eine Art erweiterter Raum darzustellen, doch dies war natürlich nur bedingt möglich.

8.5. Technik und Symbolik

Die Kameraeinstellungen, der Schnitt und die Montage am Anfang des Films, soll die Leere, die Düsterei und die Trauer des Hauptdarstellers darstellen. Die längeren Kameraeinstellungen und die Close-Ups auf die Augen, das Wasser im Brunnen oder das Windrad, die Vergänglichkeit symbolisieren und des vakuum-artigen Zustands in dem er sich befindet. Der Zeitraffer, der dann einsetzt, soll das Leben symbolisieren, dass an ihm vorbeizieht. Die Traumsequenzen, die dazwischen immer wieder aufflackern, den Ort darstellen, an dem er eigentlich mit seinen Gedanken ist. Es soll am Anfang nicht ganz klar sein, ob es Erinnerungen sind oder ein Traum, oder beides. Die Symbolik des Wassers wird hier auch, wie im Film Noir, aus der griechischen Mythologie entnommen. Wasser als mystisches Element und gleichzeitig als Zeichen für die Triebe und Aggression des Gottes Poseidon, der Gottes des Wassers.

Sobald der Text auf den Traum eingeht tauchen wir sozusagen ab. Der Traum ist in Farbe und die „reale“ Szene in schwarz-weiß gehalten, um die Trübheit und Farblosigkeit seines Lebens darzustellen. Die erste Erinnerung im Traum ist das Mädchen, die Schwester, die mit dem Kreisel spielt und friedlich, ruhig und fröhlich wirkt. Das soll eine Art Ruhe vor dem Sturm darstellen, dann bald darauf wird es dunkel, ihr Gesicht hart und kalt. Die Kamera eher statisch und sie wirkt fast eingefroren. Sie wird immer verschwommener und entfremdeter. Sie entrinnt, wie die Zeit. Der Arm mit ihrem Armband entfernt sich und soll den Verlust symbolisieren. Das Armband fällt und die Schnur wird durchgeschnitten. Ihr Leben ist zu Ende. Hier hört man den Schnitt der Schere, um diesen Augenblick herauszuheben. Die Antike Symbolik wird im Film Noir auch oft verwendet und soll hier an der Stelle die Fäden des Lebens darstellen.

Anschließend sieht man seine Füße im Wald und das Bild ist verschwommen und gespiegelt und soll das Chaos und die Verzweiflung widerspiegeln, indem er sein Leben verbracht hat oder sein Lebensweg und sein Inneres darstellen. Die Ich-Perspektive der Kamera, die losläuft soll das auf den Höhepunkt treiben. „Und dann kam sie...“

Mit diesem Satz wird die letzte Szene eingeleitet und geht über zur Szene des tanzenden Paares. Diese wurde oben schon genauer beschrieben. Ich möchte hier nur noch die Farbe Rot erwähnen, die im zweiten Teil der Choreographie eine Blut-Metapher und die gegenseitigen Verletzungen darstellen soll und deswegen gewählt wurde, weil auch so nonverbal dargestellt werden kann, was nicht artikuliert werden muss. Es war mir auch wichtig verschiedene Kunstformen zu kombinieren. Wie auch in dem geschichtlichen Teil über Tanz im Film erwähnt, haben das schon früh Künstler gemacht. Ich habe hier versucht den Tanz mit dem Schnitt auf die Musik abzustimmen und mit der Farbe eine Art Malerei darzustellen und diese Kunstformen intermedial zu mischen. Wie zum Beispiel im Film GIRL TAKING TIME CHECKS, WESTINGHOUSE WORKS (1904) oder in METROPOLIS von Fritz Lang eine Art visuellen Rhythmus mit Musik und Choreographie zu erzeugen und dann umgekehrt den Schnitt der Choreographie auf die Musik zu machen.

Mir war wichtig, wie es im Kapitel über die Geschichte des Tanzes im Film klar herausgearbeitet wird, dass der Tanz im Film viel mehr sein kann, als nur das Abfilmen einer Art Bühnen-Choreographie. Mit den technischen Elementen der Kamera, Licht, Ton, Schnitt und Montage kann man im Film den Tanz einer ganz anderen und weitreichenden Kunst fortführen und andersartig verwenden und kombinieren, als es auf einer Bühne möglich wäre.

Die technischen Eigenschaften des Film Noirs, mit zum Beispiel Low-Key Beleuchtung, den Schnitten und Einstellungen der Kamera, dem Voice-Over um möglichst eine bedrückende Stimmung und eine Stimmung innerer Zerrissenheit zu erzeugen sind im Film durchgehen präsent und ein Versuch eine eigene, moderne Variante des Film Noirs mit einem Hauptaugenmerk auf den Tanz zu gestalten.

8.5.1. Musik zum Film

Die Musik zum Film wurde so ausgewählt, dass zu der Stimmung der jeweiligen Szene passt. Der Schnitt wurde dann in vielen Sequenzen auf die Musik angepasst. In der Tanzszene wurden die Lieder auch vorab so von mir ausgesucht, dass es zu der Choreographie und der Thematik passt und die Emotionen und Bewegungen, die die Geschichte widerspiegeln sollen, in den Tanz eingearbeitet werden konnten. Die Musik wurde von einem Onlineanbieter gekauft und darf somit verwendet und veröffentlicht werden.

8.5.2. Licht

Das Licht ist am Anfang reines Tageslicht und nicht verändert. Dadurch, dass es aber schwarz/weiß ist, wirkt die erste Szene düster und bedrückt. Sie wird durch die Traumsequenzen unterbrochen, die Farbe gehalten sind, um den Kontrast und die Lebendigkeit des Traumes darzustellen. Im Traum werden verschiedene Effekte und Filter verwendet und eine mystische und nicht reale Wirkung zu verstärken - Je nachdem was gerade gezeigt wird. Das Mädchen, die Schwester des Hauptdarstellers, wird zuerst weich und freundlich im Tageslicht gezeigt und sobald er sie verliert, wird sie dunkel und mit „color burn“ wird der Effekt der Farben in die mystische Richtung verstärkt. Der Wald wird überbeleuchtet und es wird mit grellen harten Lichteffekten gespielt, um das Chaos und die Blindheit darzustellen. In der Tanzsequenz wurde während des Drehs am meisten mit Lichteffekten vor Ort gespielt. Der Beginn der Choreographie und das „Kennenlernen“ der Beiden, wird mit weichen, schönem Licht unterstrichen, welches von den verschiedenen Seiten eingeleuchtet wurde. Wenn es zum „Streit“ kommt, wurde wieder verstärkt in der Nachbearbeitung gearbeitet und hartes Licht verwendet, um die Stimmung abschreckend, brutal und aggressiv zu gestalten. Generell wurde, aus Mangel an Utensilien und noch fehlender Erfahrung viel in der Nachbearbeitung des Films gemacht, da auch der Zugang zu vielen Lichteffekten gar nicht möglich war.

8.5.3. Platz

Der Schwarzenbergplatz hat eine lange geschichtliche Tradition. Benannt wurde er, nach der Errichtung des Brunnens, nach dem Denkmal, das schon dort stand, für den siegreichen Feldherrn Karl Philipp Schwarzenberg und noch von Franz Joseph I. errichtet wurde. Architektonisch und geographisch hat sich der Bereich, den man heute als Schwarzenbergplatz kennt einige Male verändert. Der Hochstrahlbrunnen wurde 1873

feierlich eröffnet anlässlich des Baus der ersten Wiener Hochquellwasserleitung. Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde von der Roten Armee dort das „Denkmal zu Ehren der Soldaten der Sowjetarmee“ enthüllt, das man heute im Volksmund „Russendenkmal“ nennt. Während der Besatzungszeit wurde der Platz vorübergehend in Stalinplatz umbenannt, welchen er bis 1956 behielt.⁹⁸

⁹⁸ Wien.gv.at, Schwarzenbergplatz, online unter:
<https://www.wien.gv.at/umwelt/parks/anlagen/schwarzenbergplatz.html> (24.04.2020).

9. Conclusio

Die Forschungsfrage und das Forschungsthema, Tanz im Film Noir, ist eine Thematik, die wissenschaftlich noch wenig behandelt wurde. Es gibt generell sehr wenig Tanz im Film Noir zu finden. Wenn es Tanzszenen gibt, dann sind es hauptsächlich publikumsorientierte Szenen, als Bühnenauftritt einer der mitspielenden Rollen, als Theaterbesuch, Showbesuch oder in einem der klassischen verrückte Barbesuche. Ein anderes Einsatzmittel ist außerdem die Darstellung fremder Kulturen. Ob jetzt Marlene Dietrich in *BLONDE VENUS* von 1932, oder *LADY WITHOUT A PASSPORT*, 1950 mit Hedy Lamarr, in beiden werden exotische Tanzstile oder Eindrücke aus fernen Ländern in eine Szene verpackt und unterstützen somit die Filmszene, oder die darzustellende Rolle. Ein anderes Beispiel ist *ALPHABET JUNGLE* von 1950 wo die Darsteller einen Gesellschaftstanz in einem Lokal tanzen, zur Musik aus der Jukebox und somit auch die Stimmung der Rollen vertiefen sollen. *GILDA* ist hier eigentlich eines der außergewöhnlichen Beispiele und wurde von mir so nicht noch einmal gefunden. Die oft missverstandene Szene „Put the blame on Mame“ ist so viel tief greifender und subversiver als der „Striptease“, als der sie in der Forschung oder in Filmkritiken oft beschrieben wurde und auch die Paraderolle einer *femme fatale*, welche man ihr oft zuschreibt, ist diese Rolle, doch so viel mehrschichtiger und ein Beispiel dafür, was mich zu meinem Film inspiriert hat, vor allem zur Tanzszene. Denn in ihrem Auftritt verpackt die Rolle Gilda ihre Geschichte, ihren Schmerz, ihren Hass und ihre Leidenschaft und implodiert oder explodiert sozusagen vor dem Publikum, welches dies so natürlich nicht wahrnimmt. Aber als Zuschauer des Films und durch die Geschichte kommt dies, für mich, ganz klar raus. Genau dieser dritte Aspekt des Tanzes im Film, den ich in meiner Einleitung formuliert habe, wird hier wunderbar ausgeführt. Als Vergleich dazu wird im Pre-Code Film *NIGHT WORLD* während der Tanzszene, die reine Publikums-bezogene Unterhaltung darstellt, im Dialog zwischendurch und in den Bildern, welche zwischengeschnitten werden, die eigentlich Story und Thematik erzählt. Die ist eine Kombination an klaren Dialogen und Gesprächen über etwas, aber auch Bildern und Einstellungen, die nonverbal genau das verständlich machen, um was es gehen soll und was gezeigt werden soll. Im Pre-Code natürlich, was noch gezeigt werden darf in dieser Zeitepoche.

Wie im Kapitel „Anfänge von Tanz im Film und filmtechnischer Fortschritt“ genau beschrieben wurde, sind die ersten zwei Thesen, die in der Einleitung formuliert wurden, nämlich Tanz als Unterhaltung und Tanz, als Performance sehr lange und meist das

Einziges, was mit Tanz im Film bezweckt wurde. Am Anfang werden hauptsächlich Tänze oder eigentliche Bühnenperformances „abgefilmt“ und so auf die Leinwand gezaubert. Beginnend bei den Vorläufern von Busby Berkley, wie Isadora Duncan oder Charlie Chaplin, die Meilensteine in ihren verschiedenen Produktionen vorlegten, an denen dann Künstler wie Berkley anschlossen und nicht nur Bilder zauberten, die es so auf einer Bühne nie gegeben hatte, sondern auch zukünftigen Stars zum Ruhm verhelfen, weil sie anders eingesetzt werden konnten und es viele Möglichkeiten gab, sie gut darzustellen oder zumindest anders als zuvor. Anschließend, mit der Erkenntnis, was technisch alles möglich ist, entwickelte sich der Tanz im Film ständig weiter und bis hin zu einer Maya Deren, die in den 40er Jahren eine Wegbereiterin des avantgardistischen Tanzfilm war und die es verstand, nicht nur die Technik der damaligen Zeit explizit auszunutzen, sondern auch die Tänzer, die Bewegungen dieser, verschieden Arten von Bewegung, Schatten, Formen und Geschichten umzusetzen und etwas entstehen zulassen, was vorher nicht da gewesen war.⁹⁹

Ohne auf ihre Arbeit oder den Avantgardefilm näher einzugehen, erwähne ich Deren nur deswegen ganz kurz, da mein Film „Du bist mein Traum“, vor allem in der letzten Tanzsequenz auch einige Züge aufweist, welche sie in ihren Arbeiten zeigt und das interessante ist, dass ich diese aber erst nach dem Dreh des Films kennenlernen durfte, ihre Werke aber in der gleichen Zeit, wie die klassische Epoche des Film Noirs entstanden und ich somit, für mich, wie in der Einleitung schon erwähnt, für den Tanz im Film einen Bezug oder eine Art Bindeglied zwischen dem Noir und dem Tanz gezogen habe. Das Spiel mit Bewegung, vor allem dann in der Nachbearbeitung und Effekte der Montage einzubauen, um die Zuschauer auf eine Reise der Bewegung mitzunehmen, wurde auch durch ihre Arbeit inspiriert.

Der gesellschaftskritische Aspekt, der im Film Noir einen sehr hohen Stellenwert hat und auch im Pre-Code noch stark vorhanden ist, bzw. offen gezeigt werden kann, geht unter dem Production Code oft verloren. Dadurch entstanden aber genau diese speziellen Genres und Besonderheiten, wie der Film Noir. Was ich in meiner Recherche bezüglich der Forschungsfrage jedoch festgestellt habe ist, dass in Bezug auf Tanz und meiner drei formulierten Thesen, sich diese durch alle Genres, Sparten und Zeitabschnitte ziehen. Der

⁹⁹ Martina Kudláček, In the Mirror of Maya Deren. Dokumentarfilm, Navigator Film in Koproduktion mit Tag/Traum und Dschoint Ventschr, Filmarchiv Austria, (Hoanzl 2001).

Tanz in Film Noir ist generell kein großes Forschungsgebiet oder ein Aspekt, der häufig beleuchtet wird oder wurde. Somit habe ich in den oberen Kapiteln versucht, dies durch die verschiedenen Themengebiete herzuleiten und zusammenzuführen. Man kann dadurch aber feststellen, dass sich die ersten zwei Aspekte, Tanz als Begleiterscheinung einer Szene, und Tanz als Performance, wie auch zu erwarten war, durch alle Zeitperioden und Genres durchziehen, aber auch der dritte Aspekt, nämlich Tanz als subversives Element oder als nonverbale Möglichkeit etwas auszudrücken, was nicht gesagt werden darf, nicht nur im Film Noir, oder anderen Subgenres darstellt, sondern auch schon im Pre-Code und auch sogar in einigen Musicals, Musikfilmen oder andere Mainstreamfilmen verwendet werden konnte. Es wurden zwar durch den Production Code viele Möglichkeiten „gestohlen“, aber in Bühnenperformances oder Tanzauftritten, konnte man immer noch einiges zeigen, ob durch ein Kostüm, wie bei Berkley, oder auch in den Tanzszenen von Fred Astaire und Ginger Rodgers in einem sogenannten „Fairy Tale Musical“, romantische Beziehungen angedeutet wurde und die Phantasie so angeleitet wurde, dass zumindest in der Vorstellung der Zuschauer, die Tanzsequenz auch in einer tatsächlichen Liebesszene endete. Natürlich steht außer Frage, dass in Zeitperioden, wie Pre-Code und Film Noir wesentlich subversiver und kritischer gearbeitet werden konnten, aber es war sehr spannend zu sehen, dass es auch in den oft so seichten und rein publikumsorientierten Tanzszenen und Sequenzen, egal in welchem Genre, viel mehr zu sehen und interpretieren gibt. Doch ich denke, es gibt auch noch viel mehr Bedarf dies zu tun. Die Forschung ist hier noch nicht sehr ausgereift und es gibt viel Spielraum, um dies zu tun. So würde man auch dem Tanz, seiner Geschichte, seinen Protagonisten und vor allem den Choreographen die Anerkennung und den Stellenwert verleihen, den sie meiner Meinung nach verdienen.

10. Literaturverzeichnis

10.2. Primärquellen

GILDA, Charles Vidor (USA 1946).

NIGHT WORLD, Hobart Henley (USA 1932).

10.3. Sekundärliteratur

Adam *Matthew*, Charlie Chaplin Dancing Figure: Dancing Charlie (2012).

Anthony *Heilbut*, Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America, from 1930s to the Present (Boston 1983).

Anton *Kaes*, A Stranger in the House: Fritz Lang's "Fury" and the Cinema of Exile, In: *New German Critique* 89 (2003), 33 – 58.

Charles *Burroughs*, The Nymph in the Doorway: Revisiting a Central Motif of Aby Warburg's Study of Culture, In: *California Italian Studies* 6/1 (2016) 1 – 27.

Charles *Chaplin*, My Autobiography, (London 1964).

Charles *Musser*, Edison Motion Pictures, 1890 – 1900: An Annotated Filmography (Gemona / Washington, D.C. 1997).

Christine *Haase*, When Heimat Meets Hollywood: German Filmmakers and America, 1985 – 2005 (New York 2007).

Claudia *Rosiny*, Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik (Bielefeld 2013).

Douglas *Rosenberg*, The Oxford Handbook of Screendance Studies (Oxford 2016).

Ehrhard *Bahr*, Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism (Kalifornien 2008).

Foster *Hirsch*, The Dark Side of the Screen: Film Noir (San Diego 1981).

France *Perkins*, The Great Depression and the New Deal, In: Carol *Berkin*, Christopher *Miller*, Robert *Cherny*, James *Gormly* (Hg.) *Making America*, Volume 2: A History of the United States: Since 1865 (Kalifornien 2011) 629 – 632.

Fredrika *Blair*, *Isadora*. *Portrait of the Artist as Woman* (New York 1986).

Gerd, *Gemünden*, *Continental Strangers*. *German Exile Cinema 1933-1951*. In: *Film and Culture* (New York 2014).

Gertrud *Koch*, *Zwischen den Welten: von Sternbergs „Der Blaue Engel“ (1930)*, In: *Frauen und Film*, 41 (1986), 65 – 74.

Gregory *Black*, *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies* (Cambridge 1994).

Helen *Thomas*. *Dance, Modernity and Culture* (London/New York 2003).

Helmut *Korte*, *Einführung in die Systematische Filmanalyse* (Berlin 2010).

Helmuth *Kiesel*, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert* (München 2004).

Jack *Shadoian*, *Dreams & dead ends: the American gangster film* (Oxford 2003).

James *Naramore*, *More than Night*, In: Thomas *Brandlmeier*, *Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne* (Berkley/Los Angeles/London 2017).

Jan *Distelmeyer*, *Spass beiseite, Film ab: jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945* (2006).

Jeffrey *Spivak*, *Buzz. The Life and Art of Busby Berkeley* (Kentucky 2011).

Jerold J. *Abrams*, *From Sherlock Holmes to the Hard-Boiled Detective in Film Noir*, In: Mark T. *Conard* (Hg.) *The Philosophy of Film Noir* (Kentucky 2007), 69 – 88.

Johannes *Binotto*, *Choreographie als Schizophrenie: Bleulerm Deleuze und die Musicals von Busby Berkeley*, In: D. *Sollberger*, H.P. *Kapfhammer*, E. *Boehlke*, P. *Hoff*, T. *Stompe* (Hg): *Bilder der Schizophrenie* (Berlin 2015) 307 - 320.

John Russell *Taylor*, *Strangers in Paradise: The Hollywood Émigrés, 1933 – 1950* (London 1983).

Jon *Lewis*, *Hollywood V. Hard: How the Struggle Created the Modern Film Industry* (New York 2002).

Julie *Grossman*, *Rethinking the femme fatale in Film Noir: Ready for her close-up* (London 2009).

K. R., *Tanz im Film*. In: *Elegante Welten*, 23, (Leipzig 1916).

Karl *Toepfler*, *Nudity and Modernity in German Dance, 1910-30*. In: *Journal of the History of Sexuality*, 3/1 (1992) 58 -108.

Katrin *Hafemann*, *Schamlose Tänze: Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds Lulu-Doppeltragödie und Mine-Haha, oder, Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* (Würzburg 2010).

Kerstin *Evert*, *Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien* (Würzburg 2013).

Kerstin *Stutterheim*, *Silke Kaiser. Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen* (Frankfurt am Main, 2011).

Kristina *Köhler*, *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz* (Marburg 2017).

L. *Fischer*, *Das Bild der Frau. Die optische Politik von Dames*. In: A. *Pollach*, I. *Reicher*, T. *Widmann* (Hg.), *Singen und Tanzen im Film*, (Wien 2003).

Laura Viviana *Strauss*, Klaus *Röckerrath*, *Virtueller Anblick – Realer Augenblick*, In: Michael *Neumann* (Hg.) *Anblick. Ein interdisziplinäres Symposium* (Würzburg 2005), 247 – 263.

Lea *Jacobs*, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928 – 1942* (Kalifornien 1997).

Lee *Grieverson*, *Policing Cinema: Movies and censorship in early-twentieth-century America* (Kalifornien 2004).

Mark A. *Vieira*, *Forbidden Hollywood: The Pre-Code Era Ruled The Movies* (New York 2017) o. S..

Martina *Kudláček*, *In the Mirror of Maya Deren*. Dokumentarfilm, Navigator Film in Koproduktion mit Tag/Traum und Dschoint Ventschr, Filmarchiv Austria, (Hoanzl 2001).

Martina *Moeller*, *Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema* (Bielefeld 2013).

Michael *Sellmann*, *Hollywoods moderner "Film Noir": Tendenzen, Motive, Ästhetik* (Würzburg 2001).

Nitya *Koch*, *Tanz und Reichtum im amerikanischen Musical*, In: S. *Binder*, S. *Kanawin*, S. *Seiler*, F. *Wagner* (Hg): *Tanz im Film. Das politische in der Bewegung* (Berlin 2017).

Paul *Schrader*, *Notes on Film Noir*, In: *Film Comment* 8 1 (1972) 53 – 64.

Rhonda K. *Garelick*: *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Modernism* (Princeton University Press 2009).

S. *Binder*, S. *Kanawin*, S. *Sailer*, F. *Wagner* (Hg.), *Tanz im Film. Das politische in der Bewegung* (Berlin 2017).

Sheri Chinen *Biesen*, *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, In: *Journal of Film and Video* 59 2 (2007), 58 – 60.

Sigmund *Freud*, *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Die Traumdeutung 1900* (Köln 2014) 7-398.

Steven Alan *Carr*, *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History Up to World War II* (New York 2001).

Thomas *Brandlmeier*, *Film Noir. Die Generalprobe der Postmoderne* (München 2017).

Thomas P. *Doherty*, *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & the Production Code* (London 1990).

Thomas P. *Doherty*, *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in America Cinema, 1930-1934* (New York 1999).

Tom *Pollard*, *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*, (London/New York 2009)

Virginia *Brooks*, *From Méliès to Streaming Video. A Century of Moving Dance Images*. In: Judy *Mitoma*, Elizabeth *Zimmer*, Dale Ann *Stieber* (Hg.), *Envisioning Dance in Film and Video* (New York/London 2013), 54 – 60.

10.4. Internetquellen

A.D.S, *In a Nightclub*, New York Times Archive, May 28, 1932, Online unter:

<<https://www.nytimes.com/1932/05/28/archives/in-a-night-club.html>> (22.04.2020).

Cliff *Aliperti*, *Movie Reviews: Night World (1932) Starring Mae Clarke, Lew Ayres and Boris Karloff*, *Immortelephamera*, April 14, 2012, online unter:

<<https://immortalephemera.com/17205/night-world-1932-boris-karloff/>> (22.04.2020).

Debra *Levine*, *American Master Choreographer Jack Cole feted at Jacobs's Pillow*, *Huff Post*, online unter: <https://www.huffpost.com/entry/american-master-choreogra_b_687036> (22.04.2020).

Elyce Rae *Helford*, Q: In „Gilda“, what is the significance of the „Put the Blame on Mame“ number?, *The Take*, online unter: <<http://screenprism.com/insights/article/in-gilda-what-is-the-significance-of-the-put-the-blame-on-mame-number>> (22.04.2020).

Encyclopaedia Britannica, *Busby Berkeley*, online unter:

<<https://www.britannica.com/biography/Busby-Berkeley>> (22.04.2020).

Encyclopædia Britannica, *Loie Fuller*, online unter:

<https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller> (22.04.2020).

IMBD, *Hobart Henley*, online unter:

<https://www.imdb.com/name/nm0377126/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> (21.04.2020).

Marina, *Harss*, "All That Jack (Cole)": A Homage to a Forgotten Choreographer, online unter: <<https://www.nytimes.com/2016/01/20/arts/dance/all-that-jack-cole-a-homage-to-a-forgotten-choreographer.html>> (22.04.2020).

Mike *D'Angelo*, DVD Review: There's more to Gilda than just an iconic hair flip by Rita Hayworth, online unter: <https://film.avclub.com/there-s-more-to-gilda-than-just-an-iconic-hair-flip-by-1798186243> (22.04.2020).

Sheila *O'Malley*, The Long Shadow of Gilda, In: The Criterion Collection, online unter: <<https://www.criterion.com/current/posts/3878-the-long-shadow-of-gilda>> (22.04.2020).

Ulf *Pape*, Star-Choreograf Berkley. Tanzt, Roboter-Ladys, tanzt, online unter: <<https://www.spiegel.de/geschichte/hollywood-choreograf-busby-berkeley-und-sein-maschinen-ballett-a-1008144.html>> (22.04.2020).

Universal Pictures, History, online unter <<https://www.universalpictures.com/about>> (22.04.2020).

Variety, 165 4, 8, online unter: <https://archive.org/stream/variety165-1947-01#mode/1up> (22.04.2020).

Wien.gv.at, Schhwarzenbergplatz, online unter:

<https://www.wien.gv.at/umwelt/parks/anlagen/schwarzenbergplatz.html> (24.04.2020).

11. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 – Titelseite des Hays Codes, online unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Motion_Picture_Production_Code.png (22.04.2020).12
- Abbildung 2 – Ausschnitt aus NIGHT WORLD, online unter: <http://pre-code.com/pre-code-follies-night-world-1932-2/> (22.04.2020).....22
- Abbildung 3 – Ausschnitt aus GILDA, online unter: <http://filmnoirphtos.blogspot.com/2016/05/light-and-shadow-rita-hayworth.html> (22.04.2020).....34
- Abbildung 4 – Ausschnitt Filmszene GILDA (1), online unter: <https://hazlitt.net/sites/default/files/field/image/gilda.jpg> (22.04.2020).....39
- Abbildung 5 – Ausschnitt Filmszene GILDA (2), online unter: https://3.bp.blogspot.com/-GwG1ihvm7iM/VraSIZQ-aMI/AAAAAAAAA8I/-WScCBRE2Gs/s1600/Gilda_9.png (22.04.2020).....39
- Abbildung 6 – Ausschnitt Filmszene GILDA (3), online unter: <https://i.ytimg.com/vi/LZn86sSWtEQ/hqdefault.jpg> (22.04.2020).....39

12. Abstract

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema Tanz im Film Noir. Hauptteil der Arbeit ist ein entstandener Film mit dem Titel "Du bist mein Traum". Der Text soll dabei als theoretische Untermauerung des Films gelten. Besprochen werden neben dem Film Noir außerdem die Pre-Code Ära und speziell das Thema Tanz im Film Noir, welcher im wissenschaftlichen Umfeld noch wenig Aufmerksamkeit bekommen hat. Nach dem theoretischen Teil, der sich außerdem mit den Choreographen, sowie zwei beispielhaften Filmanalysen aus jeweils der Pre-Code und der Film Noir Ära, auseinandersetzt, folgt eine detaillierte Analyse des Filmes „Du bist mein Traum.“ Im Film werden die zwei Themen Trauma und Tanz mit der Zeitepoche des klassischen Film Noirs kombiniert. Der männliche Hauptprotagonist erlitt, durch den Verlust seiner Schwester, ein Trauma und ist nun nicht mehr im Stande, die Frau an seiner Seite zu lieben, ohne sie einzuengen und sie zu verletzen. Diese emanzipiert sich aber und reißt sich los. Diese Themen sind Teil des breiten Themengebiets des Film Noirs. Der Tanz, die Choreographie, wird verwendet, um die Liebesbeziehung der beiden darzustellen und ist somit ein Versuch, durch den Tanz etwas darzustellen, das nicht gesagt werden darf oder soll. Dies ist nämlich in der Zeit des Production Codes, oft der Fall, denn die Zensur verbot es.