

Sebastian Matthias

»Life can be bright in America«. Musicalisierung des Alltäglichen in West Side Story

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22041>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Matthias, Sebastian: »Life can be bright in America«. Musicalisierung des Alltäglichen in West Side Story. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. MUSICAL | MEDIEN, Jg. 24 (2024), Nr. 1, S. 75–86. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22041>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

»LIFE CAN BE BRIGHT IN AMERICA«.

MUSICALISIERUNG DES ALLTÄGLICHEN IN WEST SIDE STORY

SEBASTIAN MATTHIAS

In einem Hinterhof in New York sehen wir Wäscheleinen zwischen den Feuerleitern gespannt und Menschen gehen ihrer häuslichen Arbeit nach. Eine Frau fegt mit einem Besen vor ihrem Fenster im 2. Stock und wir hören ein kratzendes Geräusch zwischen den vermischten Stimmen im Hintergrund. Dann ertönt ein Rhythmus durch den hölzernen Sound spanischer Claves oder Holzblöcke, der kurz danach durch ein rhythmisches Kratzen eines spanischen Guiro begleitet wird. Wie ein Echo des Besens legt sich das Geräusch über die einsetzende Musik. Dabei bleibt es undeutlich, ob das Kratzen des Besens bereits der Sound des Guiros war oder das Instrument erst mit dem distinktiv musikalischen Rhythmus der Claves eingesetzt hat.

I. MUSICALS ALS GEGENRAUM DES ALLTAGS

Musicals gelten als ein Genre der Massenkultur, das Ablenkung und Flucht aus dem »grauen« Lebensalltag der Rezipient*innen verspricht. Hollywood-Filmmusicals sind z.B. eng an die amerikanische Unterhaltungsindustrie gebunden und in der Tradition der Vaudeville-Shows mit leichter Ablenkung ohne Belehrung verknüpft.¹ Dabei bleiben die monumentalen Bilder der Gruppenchoreographien von Busby Berkeley² in Erinnerung. Die Blütezeit der Filmmusicals liegt in der Zeit der großen Depression und dem 2. Weltkrieg.³ Man kann das Filmmusical also historisch als dem Alltag von Durchschnittsbürger*innen und ihrer Lebenswelten diametral entgegengesetzt lesen, wobei es duale Strukturen wie männlich/weiblich oder Oppositionen von Arbeit/Freizeit bzw. reale/ideale Welt in seinen Darstellungen verankert.⁴ Doch der Beginn der oben erwähnten Filmszene »America« aus der Neufassung des Musicals West Side Story unter der Regie von Stephen Spielberg aus dem Jahr 2001 weist auf eine andere Lesart hin: Die Alltagsbewegungen und deren funktionale Handlung sind bereits Teil der musikalischen Erfahrung. Die Musik und Tanzeinlagen im Musical sind nicht mehr ein künstlerischer und künstlicher abgetrennter Gegenraum zum Alltag, stattdessen scheint die Grenze zwischen Gesangs- und Tanzeinlagen und der filmischen Repräsentation der Alltagsrealität zu

1 Vgl. Altman: The American Film Musical, S. 28-58.

2 Vgl. dazu den Text von Heike Klippel in diesem Heft.

3 Vgl. Rosiny: Tanz Film, S. 145.

4 Vgl. Altman: The American Film Musical, S. 32ff.

verwischen. West Side Story ist hierbei keine Ausnahme. Der Prozess einer ›Naturalisierung‹ von künstlerischen Darstellungsweisen und eine Engführung höchst künstlicher Bewegungen mit Alltagshandlungen sind schon in anderen Verfilmungen von Musicals wie Les Misérables (2012) oder La La Land (2016) angelegt. Sogar die Nutzung des Geräuschs eines Besens für musikalische Zwecke ist aus dem Musical Stomp von 1991 bekannt. Doch in Stomp wird der Besen, sowie Töpfe oder Deckel vor Augen aller zu Perkussionsinstrumenten und ihnen somit ihre Funktionalität in der Alltagshandlung entzogen. Sie treten in der Inszenierung von Stomp in den abgegrenzten künstlerisch-musikalischen Gegenraum des Alltags ein. Im folgenden Artikel möchte ich eine entgegengesetzte Entwicklungsrichtung beschreiben, in der das verfilmte Musical die Ästhetisierung und künstlerische Markierung von Alltagshandlungen anstrebt. Um diesen Prozess nachzuzeichnen, möchte ich die oben bereits eingeführte Filmszene »America« aus dem Musical West Side Story aus dem Jahre 1961 mit der gleichen Filmszene in der neuen Version aus dem Jahre 2021 vergleichen. Ich möchte hier eine choreographische und inszenatorische Analyse dieser beiden Szenen anhand der musikalischen Inszenierung von Objekten, der Choreografie und dem Raum vorlegen, da die Verwischung von musikalischer Inszenierung und Alltagshandlungen sich auf eben diesen Ebenen vollzieht. Im Abgleich zwischen den Versionen von »America« wird eine Entwicklungsrichtung sichtbar werden, die parallel zu den kulturellen Transformationsprozessen verläuft, welche Andreas Reckwitz in seiner Beschreibung der Gesellschaft der Singularitäten⁵ skizziert hat. Dabei scheint sich die ›Erneuerung‹ der Inszenierung an der populären Plattform TikTok auszurichten, auf der ebenso profane Handlungen im privaten Umfeld mit Musik unterlegt vertanzt werden: Mit einer Musicalisierung des Alltäglichen erscheint das Leben nicht nur in Amerika, sondern auch online sonnig und hoffnungsvoll.

2. WEST SIDE STORY

West Side Story ist ein genreprägendes Musical, dessen Plot an die Geschichte von Shakespeares Romeo und Julia angelehnt ist. Sie erzählt von den Rivalitäten der New Yorker Street Gangs – den ›amerikanischen‹ Jets und den puerto-ricanischen Sharks. West Side Story war zudem das Debut von Stephen Sondheim, welcher danach das amerikanische Broadwaymusical mit erfolgreichen Musicals wie Do I hear a waltz? (1965), Sweeney Todd (1979) und Into the Woods (2014) prägte. Auch die Choreografie von Jerome Robbins war genreprägend und etablierte Tanzästhetiken, die im gesamten Feld des Tanzes Anwendung fanden. Der Film gewann 1961 zehn Oscars u.a. als bester Film, sodass die Adaption dieses Klassikers als ein Statement und Spiegel seiner Zeit gelesen werden kann, dem jede Neuverfilmung eine klare Positionierung abverlangt. Explizit erneuert Tony Kushner hierbei die Darstellung von Puerto-Ricanern und die Position von lateinamerikanischer

5 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities.

Kultur im amerikanischen Mainstream. Zudem hebt er den impliziten historischen Sub-Plot der Gentrifizierung durch den Neubau des Lincoln Centers in der New Yorker Upper West Side in der Geschichte hervor.

3. ALLTAGSOBJEKTE, DIE MITSPIELEN UND MITTANZEN

Wie bereits angedeutet spielen Objekte bzw. spielt deren spezifische qualitative Beschaffenheit eine besondere Rolle in der Musik. Der Klang, den sie erzeugen, wird auf der Ebene des Rhythmus, der Tonhöhe und der Klangfarbe genutzt. Während in der 1961er Version von »America« neben den Gesangsstimmen und dem Orchester nur das Geräusch der Schritte – also der Schuhsohlen auf dem Boden – mit eingespielt werden, sind in der Version von 2021 Wäsche, Tüll, Boxprätzen und quietschende Gewinde zu hören: Wir hören z.B., wie Ariana DeBose als Anita ein Wäschestück energisch ausschlägt und dessen Sound den rhythmischen Startpunkt des kommenden Taktes bildet. Hierbei fügt sich die funktionale Handlung nur scheinbar mühelos in die Musik ein. Diese Bewegung scheint nicht praktisch, sondern inszenatorisch gesetzt, da ein Ausschlagen der Wäsche vor dem Aufhängen auf die Wäscheleine – wenn sie zerknittert aus der Maschine kommt – eher sinnvoll erscheint als beim Abnehmen der Wäsche. Die Handlung des Wäscheabnehmens wird in Hinblick auf die Musik genutzt, denn auch das quietschende Gewinde der Wäscheleine in den folgenden Takten hat eine ähnliche Tonhöhe wie die Tonfolge der Querflöten. Das Eingangsetting des Wäscheaufhängens in »America« fungiert so nicht nur als ein narrativer Hintergrund, in dem die »Musicalnummer« inszeniert wird, sondern spielt als eigenständiger musikalischer Partner mit den menschlichen Performer*innen zusammen. Die Wäscheleine hat dabei nicht nur einen musikalischen Auftritt, sondern übernimmt, indem sie jeweils ein anderes Fenster und dessen Sängerin verdeckt, sogar die Blickführung.



Abb. 1: Screenshot der Eingangseinstellung der Filmszene America.

Generell spielen in der Version von 2021 weitere Objekte wie Boxprätzen oder Tüll eine Rolle. In der Choreografie von Robbins 1961 ist ein imitierter Kampf zu sehen, in dem sich zwei Männerpaare rhythmisch scheinbar ins Gesicht schlagen.

Das Vortäuschen wird sichtbar, indem sich die Performer nicht berühren, sondern das musikalische Klatschen den Eindruck des Sounds der Ohrfeige vortäuscht. In der Version von 1961 klingt das Klatschen nach einem Perkussionsinstrument, es bleibt in seiner dinglichen Herkunft verschwommen. Die Choreografie bebildert dabei den Songtext »If you can fight in America« – mit diesem Bezug ist es nachvollziehbar, dass in der Version von 2021 zwei Boxprazten in die Szene getragen werden und die Performer stattdessen mit diesen trainieren. Wenn DeBose jedoch zum musikalischen Rhythmus auf die Prazten schlägt, bleibt der Sound des Schlags auf das Leder und dessen Klangfarbe hörbar und fügt sich logisch in die Musik ein. Die Herkunft des klatschenden Sounds wird 2021 direkt an ein Objekt geknüpft. Während der imitierte Schlag ins Gesicht als eine bildhafte Untermalung der Musik empfunden werden kann, schiebt sich das Training mit den Boxprazten in den Vordergrund und die Musik scheint sich dem Sound hinzuzufügen. An dieser Stelle lässt sich an Karolin Schmitt-Weidmann anknüpfen. Sie beschreibt, wie sich die Kunstmusik immer mehr einer alltäglichen Lebenswelt anzunähern versucht und wie dabei die Verflechtungen von sensorischen Informationen zur Wahrnehmung von Welt genutzt werden: »Bei jeder Wahrnehmung sind wir mit unserem Körper als einem multisensual sowohl rezeptiven als auch agierenden Körper involviert, weshalb dem akustischen Material der Musik a priori ein Bezug auf die übrigen Sinne und damit ein latenter Weltbezug anhaftet.«⁶ Aus der Musiktheorie nach Lawrence Zbikowski kann zudem musikalisches Wissen als ein Geflecht gedacht werden, das Informationen zu Körperbewegungen und materiellen Zuständen mitbeinhaltet.⁷ Im Gegensatz zu Schmitt-Weidmanns Analyse von Neuer Musik, die sich dem Alltag angleicht, möchte ich basierend auf der Inszenierung und musikalischen Einbettung der Objekte in »America« ein gegenläufiges Phänomen erkennen: Die wahrnehmungsphysiologische Verknüpfung zwischen Sound und Bewegung macht die Musik nicht mehr alltäglich – dazu ist die Musik zu gewohnt –; stattdessen werden die Objekte und deren dargestellten, nicht tänzerischen oder musikalischen Handlungen »vermusikalisiert« und künstlerisch gesteigert. Im Gegensatz zu den Küchengeräten bei Stomp verlieren die Objekte dabei nicht ihren Funktionsstatus und werden nicht zum Musikinstrument; die Funktionalität verbindet sich mit der musikalisch-künstlerischen und damit künstlichen Handlung. Die Inszenierung hebt damit die Alltagshandlung auf den gleichen Status wie andere ästhetische kulturelle Handlungen wie Singen und Tanzen. Alltägliches wird spielerisch als Musical markiert und macht damit den Alltag als Musical zugänglich.

Dieser spielerische Charakter wird in einem Setting vor Verkaufsständen mit Kleidern besonders augenscheinlich. Im inszenierten gegenseitigen Frotzeln der weiblichen und männlichen Mitglieder der Sharks »berascheln« und bedecken die Darsteller*innen Bernardo zur Musik mit buntem Tüllstoff. Das Rascheln

6 Vgl. Schmidt-Weidmann: Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt, S. 249.

7 Vgl. Zbikowski: »Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music«, 273 bzw. 279.

übernimmt musikalisch den Rhythmus des Fingerschnipsens aus der Version von 1961. Es animiert den Raum der Straße und senkt die Schwelle zu einem professionellen Tanz. Während das Klatschen und Schnipsen als körperliche traditionelle Instrumente z.B. in der spanischen Folklore und dem Flamenco technisch eine musikalische Körperpraxis voraussetzen, wird in der Version von 2021 das Schnipsen zugunsten des spielerischen Rascheln des Tülls und ihrer materiellen Soundeigenschaften ersetzt. Das Tüllstoff und dessen Materialität positioniert sich dabei zwischen Alltagsgeste und spielerisch-tänzerischer Handlung.

4. CHOREOGRAFIE DER GESTEN

Die Genre-prägende Choreografie von Jerome Robbins, die Ballett, Jazz Dance und Alltagbewegungen verknüpft, versucht sich illustrativ mit den Qualitäten der Musik zu synchronisieren. Im Tanz wird das Konzept auch als Micky Mousing beschrieben.⁸ Augenscheinlich wird es in der abfallenden Tonfolge nach den Lyrics »Free to wait tables and shine shoes«, in der zwei Darsteller nach hinten abfallend wegkippen und damit den Eindruck der Musik verstärken. Diese Verstärkung verwendet Robbins auch bei seinem Gebrauch von Gesten. Zu Beginn des Songs untermalt Rita Moreno als Anita die Worte mit ausgreifenden und überdimensionierten Gesten, die sich sehr von einer alltäglichen Nutzung und kommunikativen Handlung unterscheiden. Dieser Gebrauch erinnert an Bühnenperformances, wo die Gesten bis hinten in den vierten Rang für Zuschauer*innen sichtbar sein müssen. Die letzte Geste zum Liedtext »smoke on your pipe and put that in« – in der Moreno mit dem Zeigefinger eine Richtung andeutet – wird durch eine große rückwärtsgedrehte Wendung mit der Musik synchronisiert, wobei der Kopf und Rücken stark nach hinten geworfen wird. Sie bildet den Startpunkt des choreographisch-tänzerischen Modus der Szene. In der Version von 2021 schleudert DeBose als Anita Bernado lediglich das Stück Wäsche gegen die Brust. Die ausladenden Gesten vorher werden durch das Wäsche-Einsammeln ersetzt oder verkleinert, sodass sie eine alltägliche und kommunikative Größe einnehmen. Anstatt dass sich die Choreografie der Gesten als tänzerisches Medium der Vermittlung von Bedeutung bedient, ersetzt sie sie durch idiosynkratische Gesten. Daneben werden Bewegungsreferenzen aus der Popkultur mit einem Bezug zu Gesellschaftstanz verwendet, in denen DeBose tänzerisch leicht mit den Schultern kreist. Sie tanzt anfangs nicht wie im Musical von 1961 mit technisch versierten Tanzschritten, sondern wiegt sich zu ihrem Gesang, wie Menschen es auch auf einer Tanzfläche einer Party machen könnten.

8 Vgl. Jordan: Mark Morris Marks Music, Or: What Did he Make of Bach's Italian Concerto?



Abb. 2: Screenshot der Eingangseinstellung der Filmszene *America* von 1961.

Die Choreografie bricht also nicht zu Beginn der Musik mit dem alltäglichen nicht-künstlerischen Bewegungsrepertoire, sondern stellt einen graduellen Übergang über die Gesellschaftstanzkultur her. Der Unterschied zwischen der Verwendung von alltäglichen, idiosynkratischen Gesten 2021 und ausgreifenden übertriebenen Gesten 1961 lässt sich über den ganzen Song hin nachweisen. Die Ästhetisierung der Gesten läuft nicht über deren Vergrößerung, sondern über deren räumliche Anordnung, wenn sich die Darsteller*innen in einer linearen Anordnung gemeinsam vor dem Boxring umdrehen. Trotz der offensichtlich technisch anspruchsvollen Tanzszenen versucht die Choreografie immer wieder den Kontakt zu einer Alltagshandlung zu halten. Neben den Gesten durchqueren die Performer*innen die Stadt, indem sie die Straße überqueren und Menschen ausweichen. Die Körperwendungen, Laufbewegungen, Nutzung von Türen oder Bordsteinen werden auf die Musik synchronisiert und gleichzeitig wird dabei deren Funktionalität beibehalten. In der Version von 1961 haben die Laufbewegungen einen rein tänzerischen, choreographischen Charakter, der auf einen Bühnenraum hin ausgelegt ist. Am augenscheinlichsten wird der Versuch, den technisch anspruchsvollen Tanz und dessen Distanz zu Alltagskörpern zu überbrücken, indem am Ende der Szene Kinder zu den Tanzenden stoßen und die Choreografie scheinbar laienhaft mittanzen. Die Entscheidung, Kinder ›stümperhaft‹ in die Szene zu integrieren, scheint mit bewusst gesetzt, um das graduelle Spektrum zwischen Alltag und den technisch anspruchsvollen Choreografien nicht zu verlieren. Die Darstellung von tänzerisch etwas unbeholfenen und diversen Körpern verweist auf die Möglichkeit, dass jede*r mittanzen könnte und sich die musicalisierte Welt aneignet.

Die Nutzung von Gesten und die Einbindung von Alltagskörpern erzeugt dabei eine körperlich-emotionale Beziehung zu den Rezipient*innen. Bei der Rezeption von idiosynkratischen Gesten und Gesichtsausdrücken werden diese mimetisch verstanden. Dabei wird ihr emotionaler und nicht ihr sprachlich-zeichenhafter

Aspekt adressiert. Gunter Gebauer beschreibt diese in seiner Konzeptualisierung von emotionalen Gesten und Mimik als Vermittler zwischen der Allgemeinheit und dem Selbst. Rezipient*innen von emotionalen Gesten verstehen diese, wenn sie in vergleichbaren Situationen ähnlich handeln könnten. Rezipient*innen haben die Geste in gewisser Weise schon zuvor einmal nachgeahmt und in ihrem Körper empfunden und können zur sichtbaren Körperform eine kinästhetische Erfahrung zuordnen.⁹ Dieser mimetische Prozess läuft nicht gedanklich bewusst ab, sondern formt sich im Abgleich mit einem Außen nach und nach in Subjektivierungsprozessen:

[...] Gesten sind nichts anderes als die öffentliche Form der Emotionen, die in einem kulturell und symbolisch konstituierten Raum gebildet werden. Sie sind also nicht nur an den Emotionen beteiligt, sondern sie sind die von der Kultur zur Verfügung gestellte symbolische Version dieser Emotion. In dieser Annahme ist enthalten, dass sie keine Repräsentation und kein Ausdruck von Emotionen, sondern selbst diese Emotionen sind, die am virtuellen Körper ausgelöst werden und sich im Verhalten manifestieren.¹⁰

Durch das Erkennen von Gesten, welche an ihre mimetische Aneignung gebunden sind, wirken sie auf das emotionale und geistige Empfinden der Rezipient*innen zurück. Die scheinbar geringfügige Verkleinerung und Anpassung zu alltäglichen Gesten in der Choreographie von 2021 hat damit einen bedeutsamen Einfluss auf die Wirkung dieser Gesten: Da man annehmen kann, dass die meisten Rezipient*innen keine professionellen Darsteller*innen sind, werden die vergrößerten Gesten in der Version von Jerome Robbins vor allem zeichenhaft gelesen, während die Gesten aus einem alltäglichen Gebrauch von den Rezipient*innen emotional erkannt und auf deren eigene Lebensweise bezogen werden können. Sie haben sich dieser symbolischen Ordnung von Emotionen vermutlich bereits bedient. Ihre Einbindung in die Choreografie und die musikalische Ordnung verknüpft die Körper der Rezipient*innen virtuell mit dem Musical. Andersherum gedacht wird diese Wirkung noch augenscheinlicher: Betrachte ich Kontorsionist*innen im Zirkus oder Bodenturner*innen und staune über deren Technik, kann ich nur schwer eine Beziehung zu meinem Körper in der Bewegung aufnehmen. In der Betrachtung von virtuosen Körpern entsteht eine Distanz, die Zuschauer*innen zu Außenstehenden macht. Diese Distanz, die die Künstlichkeit des Genre Musical herstellt und das Musical als einen Fantasieraum markiert, versucht Spielberg in seiner Version so weit wie möglich zu überbrücken oder zu verkleinern. In der inszenatorischen Anpassung zu den Körpern der Rezipient*innen können diese potentiell ihre Bewegungen und Gesten selbst vermusicalisieren. Der Spaß im Tanz und die Freude durch die Musik, die sich in den Darsteller*innen manifestiert, wird nicht in einem

9 Vgl. Gebauer: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, S. 322.

10 Vgl. Gebauer: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, S. 325.

abgegrenzten Bühnenraum beobachtet, bewundert und dabei emotional empathisch berührt¹¹, sondern von den Betrachter*innen selbst gefühlt, wodurch sie sich zum Tanz animiert sehen.

5. LEGITIMIERUNG DURCH DEN RAUM

Es ist unbestreitbar, dass das räumliche Setting und der ›Look‹ der Szenerie von 2021 künstlich und ›glossy‹ wirkt. Mit den leichten Sepiatönen, die im Kontext von digitalen Filtern auf dem Smartphone als eine Historisierung gelesen werden können, bekommt die Ästhetik des Filmraums mit dessen überdeutlichen historischem Design den Eindruck einer Hyperrealität. Obwohl »America« von 1961 im Studio gefilmt worden ist, wirkt der Film näher an einer Spielfilmästhetik, die versucht, die Lebenswelt naturalistisch darzustellen. Der Musicalanz bettet sich in seine Umgebung wie selbstverständlich ein. West Side Story wurde an originalen Orten in New York gedreht und hat einen filmisch ›realeren‹ Look als die Version von 2021. Die Darstellung des öffentlichen Raums bei Spielberg wirkt dagegen wie ein fiktiver, künstlich-künstlerisch markierter, hyperrealer Raum, der sich der Musicalhandlung anhängt. Dies ist auch in der semantischen Nutzung der Räume sichtbar: Das Flachdach in der Version von 1961 fungiert als ein Behälter für die Musik und den Tanz der Szene, die als eine intime, versteckte Umgebung der Sharks gelesen werden kann. Die Raumchoreografie nimmt keine Beziehung zum Flachdach auf und wird wie in einem Bühnenraum genutzt: Im Dialog zwischen den männlichen und weiblichen Gruppen der Sharks laufen die Darsteller*innen zu verschiedenen Orten auf der rechteckigen Fläche, um z.B. eine Raumdiagonale zu tanzen. Im Gegensatz passen sich die Filmschnitte und die Szenenwechsel des Raums in der Version von 2021 an den Song an: Wenn über die Kreditmöglichkeiten beim Einkauf gesungen wird, stehen die Singenden wie in einem Musikvideo vor einem Lebensmittelgeschäft; nachdem die Boxpratsen und das Boxtraining mit dem Text in die Szene eingeführt wurden, wechselt der Raum hin zu einem Boxsportverein. Es scheint, dass das Raumsetting den Gesang und den Tanz zu legitimieren versucht und der Sprache einen funktionalen kommunikativen Sinn gibt. Der Gesang wird durch den ›alltäglichen‹ Raum bebildet, nicht durch den künstlerischen Tanz.

Die Legitimierung des Tanzes durch den Raum wird genauso angestrebt, wie in der letzten Tanzszene in »America« deutlich wird: Da der Film ein Musical zeigt und in dessen Genre Tanz gegebenermaßen etabliert ist, scheint es selbstverständlich, dass die Darsteller*innen spontan in einen ausgelassenen Tanz verfallen. Auch innerhalb der Logik des Films ist es in den vorherigen Szenen bereits etabliert, dass im Film getanzt wird.¹² Daher stechen die Kameraeinstellungen ins Auge, in der eine nicht näher bekannte Dame mit Sonnenbrille verwundert aus einem vorbeifahrenden Auto auf den Tanz blickt oder zwei Personen aus dem Auto steigen, das

11 Vgl. Foster: Choreographing Empathy.

12 S. hierzu auch den Text von Keymling/Palade Flondor Strain in dieser Ausgabe.

durch den Tanz auf der Straße zum Stehen gekommen ist. Der Tanz wird hier als ein Flashmob oder spontanes Straßenfest inszeniert, das von den alltäglichen Passanten beobachtet und anerkannt wird. Dies unterstützt die Wirkung mit den alltäglichen Körpern der nicht-professionellen Tanzkinder: Coleen T. Dunagan beschreibt, wie Flashmobs die Grenze zwischen Persönlichem und Öffentlichem verwischen. Rezipient*innen sehen Flashmob-Performer*innen wie sich selber und integrieren die Popkultur in ihre eigene soziale Lebenswelt.¹³ Diese Setzung von Spielberg ist im Einklang mit einer angestrebten Aufwertung von puerto-ricanischer Kultur durch die amerikanische Mehrheitsgesellschaft verständlich, wenn diese nicht verborgen auf einem Flachdach versteckt bleibt, sondern öffentlich von Passanten bejubelt wird. Doch birgt das Raumverständnis noch eine weitere Dimension: In der Version von 1961 nehmen die Passanten im Film z.B. in der Eröffnungsszene des öffentlichen Raums den Tanz nicht als etwas anderes – in der öffentlichen Logik Befremdliches oder Erfreuliches – wahr und damit trennt der Film den sozialen öffentlichen Raum vom fiktionalen Filmraum. Die Choreografie bei Spielberg begibt sich dagegen in eine bizarre Mischform, in der die sozialen Regelsysteme des öffentlichen Raums noch intakt sind und sich mit den künstlerischen Regelsystemen der Choreografie vermischen. Passanten bilden wie bei Straßenkünstler*innen einen Kreis um die Tanzenden und sind nicht bühnenartig zu einer Front hin ausgerichtet, wie der Halbkreis auf dem Flachdach von 1961. Durch diese Mischform und Referenz auf den öffentlichen Raum schiebt sich die alltägliche soziale und urbane Choreographie in die künstlerische Choreographie und verwischt deren Grenzen. Die Alltagshandlung, Alltagskörper und der öffentliche Raum werden spielerisch und musikalisch. Es scheint, als ob das alltägliche, soziale Regelsystem in den fiktiven Fantasieraum überführt wird. Die Raumstruktur der Szene schiebt das soziale alltägliche System in die Sphäre des Musicals. Somit dringt das Musical nicht in die Alltagssituation ein, sondern die Alltagssituation selbst wird zum designten künstlerischen Raum des Musicals.



Abb. 3: Screenshot des Abschlusstanzes der Filmszene *America* von 2021.

13 Vgl. Coleen T. Dunagan: *Spectacle, the gaze, and Agency in Popular Dance.*

6. DAS FREUDIGE MUSIKALISCHE LEBEN

Dieser Paradigmenwechsel der Inszenierung steht in Beziehung zu einer kulturellen Transformation, wie sie Andreas Reckwitz in seiner Analyse von postindustrieller Moderne seit den 1970ern beschreibt:

Within this hyperculture, potentially everything can become culture – that is, potentially everything can become an object or a practice that is available for aesthetic, ethical, narrative-semiotic, ludic, or design-based appropriation.¹⁴

Ich möchte Spielbergs Inszenierung von »America« mit meiner Analyse als eine Darstellung von Hyperkultur verstehen, die funktionale Handlungen zu kulturellen Handlungen in der Ökonomie der Singularitäten zu erheben vermag. Als kulturelle Güter haben die Alltagshandlungen dabei eine Design-Dimension, indem sie den Rezipient*innen einen Rahmen vorgeben, in dem sie Materialien und Bedeutung in ihrem Leben kreativ umarrangieren können.¹⁵ Mit der Rückbindung an Alltagskörper und Alltagshandlungen wird West Side Story als Hyperkultur nicht abgetrennt vom Leben der Rezipient*innen erlebt, sondern es wird suggeriert, dass jede*r sein Leben durch alltägliche Handlungen mit einer Musicalisierung affektiv steigern kann. Diese Engführung von Musical und Alltäglichem bei West Side Story scheint ein Symptom für eine größere popkulturelle Entwicklung, in der die Musicalisierung von privaten Handlungen einen entscheidenden gesellschaftlichen Faktor bilden.

Die populäre Videoplattform TikTok basiert auf einer Überlagerung von musikalischen Memes mit öffentlicher Rede und Tanz als Darstellung von privatem Raum.¹⁶ Die Popularität von TikTok (vormals Musical.ly) zeugt vom sozialen Kapital, das durch eine Musicalisierung des Privaten und alltäglichen Handelns ermöglicht wird.¹⁷ Denn in der Logik des Singulären bringt – laut Reckwitz – der Prozess einer sozialen Kultivierung eine Intensivierung von Affekten mit sich. »Subjekte sehnen sich danach, affiziert zu werden, und wünschen auch andere zu affizieren, um selbst als attraktiv und authentisch zu wirken.«¹⁸ Die Form des Musicals mit dessen Gesang und Tanz ist hierbei gleichermaßen historische Affektmaschine und Werkzeug, das die Herstellung von Affekten virtuos steigern kann. Die Nutzung von Musical-Praktiken als affektive Handlung wird zu einem Marker der sozialen Aufwertung und Steigerung des postdigitalen Subjektes bei TikTok, auf dem die Inszenierung von »America« aufbaut. Vor dem Hintergrund der machtvollen Präsenz von TikTok nimmt die Inszenierung von West Side Story bei Spielberg die

14 Vgl. Reckwitz »Society of Singularities«, S. 231.

15 Vgl. Reckwitz »Society of Singularities«, S. 91 bzw. 99.

16 Vgl. Matthias: »Choreographien der Angleichung« oder Bösch/Köver: Schluss mit lustig? TikTok als Plattform für politische Kommunikation.

17 S. hierzu den Text von Lajana Braun in dieser Ausgabe.

18 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities, S. 17. (Meine Übersetzung – S. Matthias)

Möglichkeit des sozialen Aufwertungsprozesses durch eine Musicalisierung auf und unterstützt mit der Vermischung von Tanz und sozialem Handeln Tony Kushners Versuch, lateinamerikanischer Kultur und Stimme den gleichen Stellenwert wie amerikanischer Mehrheitskultur zu geben. Dies wird eben nicht nur in der Entscheidung sichtbar, dass die spanischen Dialoge – genauso wie die Englischen – nicht untertitelt werden und somit den gleichen Stellenwert einnehmen, sondern auch in der öffentlichen Anerkennung des Tanzes auf der Straße. In dieser Logik der Singularitäten kann damit auch der letzte Tanz von »America« gelesen werden:

The strategy of radicalized singularization is inspired by the experience that the society of singularities does not recognize every unique feature, but rather only those that are regarded as »attractive« and are thus acceptable. The prevailing model is indeed that of successful self-actualization, and success depends on the valorization of others, who adhere to the strict criteria of attractiveness. It thus makes perfect sense that the social movements of culturally marginalized people insist that their otherness and uniqueness should be recognized.¹⁹

Die Musicalisierung, die im letzten Jahrhundert zusammen mit Vaudeville und Burlesque als Gegensatz zum sozialen Aufstieg gelesen und in einen Zusammenhang mit sozialer Ächtung von Tänzer*innen als Sexarbeiter*innen gebracht wurde, wird die Musicalisierung nun zu einem Akt des Empowerments im Kampf um Sichtbarkeit und Anerkennung von lateinamerikanischer Kultur im amerikanischen Mainstream. Gleichzeitig intensiviert die Form des Musicals als soziales Werkzeug das Primat des Glücklicheins und der Freude, wie es Judith Jack Halberstam in Queer Art of Failure in Bezug zum US-amerikanischen imperialistischen Projekt von Hoffnung, guter Laune und kapitalistischen Logiken beschrieben hat:

Heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope. Other subordinate, queer, or counterhegemonic modes of common-sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique.²⁰

Halberstam beschreibt, wie Nachtleben, Burlesque und Showbusiness historisch als Gegenräume gedacht wurden,²¹ die im Sinne von Heterotopien²² die normative Ordnung stabilisieren konnten. Die Inszenierung von Spielberg und die Popularität von TikTok mit seiner Musicalisierung des Alltäglichen legt nahe, dass sich das Musical als Gegenraum auflöst und in die kapitalistische normative Ordnung einschreibt.

19 Vgl. Reckwitz: Society of Singularities, S. 339.

20 Vgl. Halberstam: Queer Art of Failure, S. 89.

21 Vgl. Halberstam: Queer Art of Failure, S. 100.

22 Vgl. Foucault: »Andere Räume«.

Während historische Musicalformen auf eine Steigerung der Arbeitsmoral durch eine Abgrenzung und Ablenkung von Arbeitsverhältnissen abzielten und damit kapitalistische Ausbeutungspraktiken unterstützten, wird das Musical in einer Gesellschaft der Singularitäten zu einem Werkzeug der Selbstvermarktung und Hyperkultur, in der sozialer und ökonomischer Erfolg mit glücklichen, singenden und tanzenden Subjekten definiert wird. Das Musical bleibt damit eng an kapitalistische Verwertungslogiken geknüpft und transformiert sich mit deren Entwicklungsprozess als deren prominentes kulturelles Medium.

LITERATURVERZEICHNIS

- Altman, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington 1987.
- Bösch, Marcus/Köver, Chris: *Schluss mit lustig? TikTok als Plattform für politische Kommunikation*, Berlin 2021.
- Dunagan, Coleen T.: »Spectacle, the gaze, and Agency in Popular Dance.«, in: Atkins, Jennifer (Hrsg.): *Dance in US Popular Culture*, Oxon 2023, keine Seitenangabe. Online-Ressource.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34-46.
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, London 2011.
- Gebauer, Gunter: »Die Geste als Vermittlung zwischen Allgemeinheit und Ich«, in: Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Gesten*, München 2010, S. 317-326.
- Halberstam, Jack: *Queer Art of Failure*, Durham 2011.
- Jordan, Stephanie: »Mark Morris Marks Music, Or: What Did he Make of Bach's Italian Concerto?«, in: Schroedter, Stephanie (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen – Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg.
- Matthias, Sebastian: »Choreographien der Angleichung – Digitale Kulturtechniken auf TikTok«, in: Huschka, Sabine/Siegmund, Gerald (Hrsg.): *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*, Berlin 2022, S. 291-311.
- Reckwitz, Andreas: *Society of Singularities*, Cambridge 2020.
- Rosiny, Claudia: *Tanz Film*, Bielefeld 2013.
- Schmidt-Weidmann, Karolin: *Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt – Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der neuen Musik*, Bielefeld 2021.
- Zbikowski, Lawrence M.: »Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music«, in: *Journal of the Musical Association* 129, Nr. 2, S. 272–297. 2004.