

## 09 MOVING | IMAGES. EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUM VERHÄLTNISS VON FILM, TANZ UND RAUM

//Cornelia Lund//

„Dance and film are inherently incompatible: film is realistic, dance unrealistic.“ [1] Auch wenn sich über den letzten Teil der Aussage natürlich streiten lässt, ist eines deutlich: die Verbindung von Tanz und Film wird hier ins Reich der Unmöglichkeit verwiesen, indem, gleichsam Lessing beerbend, eine mediendifferenzierende Position eingenommen wird. Entgegen dieser kritischen Stimme, die hier repräsentativ für eine skeptische Haltung gegenüber der Verbindung von Film und Tanz einsteht, hat sich die Kombination von Film und Tanz in der Praxis stets in unterschiedlichen Formen, sei es im kommerziellen oder experimentellen Bereich, als beliebtes Arbeitsfeld erwiesen. Ob und wie die Kombination der zwei medialen Dispositive Film und Tanz funktionieren kann, das soll im Folgenden an einigen Beispielen exemplarisch untersucht werden. Hierbei soll das Augenmerk auf die mediale Durchdringung der beiden Dispositive gelegt werden, wobei immer wieder der Parameter des Raums eine entscheidende Rolle spielen wird bei Veränderungen der intermedialen Bezüge zwischen Film und Tanz.

Schon in den Frühzeiten des Films ist eine enge Verknüpfung mit dem Tanz zu beobachten, so enthielt bereits das erste kommerzielle Filmprogramm in den USA (1896) Filme mit Tanzdarbietungen. [2] Im Bereich der kommerziellen Filmindustrie, in Hollywood etwa, entwickelte sich dann recht bald der so genannte Tanzfilm, bestehend aus einer narrativen Basis, angereichert mit meist revueartigen Tanzeinlagen.

Doch auch im Bereich der Avantgarden findet eine filmische Auseinandersetzung mit dem Tanz statt. Als überzeugter Vertreter einer sinnvollen Verbindung von Tanz und Film erweist sich beispielsweise Man Ray, der in einer Umfrage von 1936 zum Kino antwortet: „La danse est un sujet idéal pour le cinéma.“ [3] Was zunächst ja auch eine leicht nachvollziehbare Aussage scheint, da dem Film als Medium des bewegten Bildes, anders als etwa dem Text oder einem unbewegten Bildmedium, einige charakteristische Momente mit dem Tanz gemeinsam sind, etwa das Moment der Bewegung und das der Zeitlichkeit. Problematischer erscheint die Behandlung des Raums, da sich Tanz gewöhnlich im dreidimensionalen Raum entwickelt, während das Filmbild zunächst grundsätzlich zweidimensional ist. So ergibt sich bei einer Übertragung von Bühnentanz in den Film zusätzlich das Problem, dass der Bühnenraum in der Regel ein rechteckiger ist, während der Raumausschnitt der Filmkamera kegelförmig ist. Man Ray jedoch scheint es nicht um diese Problematik zu tun zu sein, denn seiner Ansicht nach ist der Tanz nicht nur bestens geeignet für eine kinematographische Verarbeitung, sondern: „elle [la danse] lui convient mieux qu'au théâtre“. [4]

Hier scheint also kaum die Rede zu sein von einer Übertragung des Bühnentanzes in eine filmische Form, auch ein Bezug auf den narrativen Tanzfilm ist wohl kaum anzunehmen – zumindest gibt es in Man Rays eigenen Filmen keine tanzenden Revuegirls. Vielmehr scheint sich eine Form des filmischen Tanzes anzudeuten, entwickelt eigens unter den Bedingungen der kinematographischen Präsentation. Diese Form wiederum lässt sich allerdings nicht losgelöst betrachten von der generellen Entwicklung im Bereich des Tanzes.

Dass in einem Fragebogen zum Kino aus den 1930-er Jahren auch der Tanz angesprochen wird, ist durchaus nicht als Zufall zu werten, da er am Ende des 19. Jahrhunderts, befreit aus dem relativen Schattendasein der 'danse d'école', in den Mittelpunkt theoretischer und ästhetischer Überlegungen gerückt ist. [5] Die Gründe für diese Entwicklung liegen zum einen bei wesentlichen Merkmalen des Tanzes selbst, die im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein an Bedeutung gewinnen. Im *Peintre de la vie moderne* nennt Baudelaire als Kennzeichen des modernen Zeitalters „le transitoire, le fugitif et le contingent“ [6] – Kennzeichen, die zugleich auch wesentliche Merkmale des Tanzes sind.

Das Phänomen der Bewegung gewinnt im Zusammenhang mit der Industrialisierung und der Entwicklung immer schnellerer Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel an Bedeutung, nicht nur für das tägliche Leben, sondern auch im Rahmen künstlerischer Auseinandersetzung. So scheint es nur natürlich, dass dem Tanz als derjenigen Kunstform, welche auf Bewegung basiert, gesteigerte Aufmerksamkeit entgegengebracht wird - auch von den anderen Kunstformen, welche sich des Tanzes zur Darstellung von Bewegung bedienen. So wechselt beispielsweise Degas bei seiner Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bewegung von der Trabrennbahn in den Ballettsaal, aber auch die bewegungs- und geschwindigkeitsbegeisterten Futuristen bedienen sich nicht selten des Tanzmotivs.

Zwischen den akademischen Ballettposen der Degas'schen Tanzmädchen und den Tanzformen, auf welche sich sowohl die Darstellungen des Tanzes als auch die medienästhetischen Reflexionen zum Tanz im beginnenden 20. Jahrhundert beziehen, liegt allerdings eine radikale tänzerische Wandlung. Ihr ist es letztlich zu verdanken, dass der Tanz eine Art Modell für andere mediale Formen werden konnte. Befreit aus dem Korsett ballettösen Spitzentanzes - von Heine bereits 1837 verächtlich als „getanzter Alexandriner“ [7] abgetan - scheint der Tanz all das vorbildhaft verkörpern zu können, wonach bildende Kunst und Literatur streben.

Allerdings ist es nicht die neu gewonnene Körperlichkeit, wie sie sich etwa im Ausdruckstanz manifestiert, welche im Wesentlichen die Auseinandersetzung der Avantgarden mit dem Tanz bestimmt. Es ist der nahezu entkörperlichte Tanz Loie Fullers, der schon für Mallarmé, wie später auch für die Futuristen, zum tänzerischen Ideal werden sollte. Entkörperlicht insofern, als das im Laufe ihrer Karriere immer komplexer und technisch aufwendiger werdende Spiel mit Licht und Stoffbahnen den Körper der Tänzerin fast vollständig verschwinden oder zumindest in Vergessenheit geraten lässt. Dies Verschwinden der Tänzerin inszeniert Loie Fuller auf der Basis äußerst komplexer Beleuchtungs- und Projektionsverfahren. Die Tänzerin wirbelt sozusagen als Illusion einer immateriellen Lichtgestalt über die Bühne bzw. werden sie und ihr teilweise an 4 Meter langen Stöcken bewegtes Kleid zum Träger für die Projektionen, so dass Loie Fuller gleichsam die Leinwand tanzt.

Doch in Loie Fullers Choreographien entschwindet nicht nur tendenziell das ausführende Subjekt, wird die Tänzerin zur bewegten Arabeske, ihre Choreographien sind zudem, ganz im Unterschied zu den klassischen Handlungsballetten des 19. Jahrhunderts, überwiegend nicht narrativ angelegt.

Mit dieser Lösung von Gegenstand und Narratio - welche auch die anderen neu entwickelten Formen des Tanzes bei Isadora Duncan oder, später, Mary Wigman und Rudolf von Laban beispielsweise charakterisiert - exerziert der Tanz gleichsam exemplarisch vor, wonach in avantgardistischer bildender Kunst und Literatur gestrebt wird.

Die reale Tänzerin auf der Bühne ist beinahe verschwunden, in der Theorie, etwa bei Paul Valéry, ist sie zu einer „chose sans corps“ [8] geworden. Doch wer tanzt, was bewegt sich dann noch auf der Bühne, wenn diese Spur konsequent weiterentwickelt wird? Es sind „les choses“, die Dinge, und in der Tat entwickeln sich zahlreiche tänzerische Experimente, in denen die Tänzer gleichsam entkörperlicht und enthumanisiert werden, indem sie etwa dem Dekor optisch angeglichen oder unter Masken verborgen werden. [9] Oder aber es sind gleich tatsächlich Dinge, die auf der Bühne bewegt werden, wie etwa in Giacomo Ballas Licht- und Dekorchorographie zu Strawinskys *Feuerwerk*, die 1917 in Rom als Teil einer Aufführung der *Ballets Russes* von Diaghilev präsentiert wurde. Ein wesentliches Element dieser Bühnexperimente ohne leibhaftige Tänzer bildet stets, gleichsam in Fortführung der Fuller'schen Experimente, die Arbeit mit dem Licht. Der Schritt zum Film, dem Medium des bewegten Lichtbildes, scheint so nur nahezuliegen.

Bereits 1916 integrierten die Futuristen in ihren verloren gegangenen Film *La vita futurista* eine „Danza dello splendore geometrico“: der geometrische Glanz wird produziert durch die Tänzerinnen selbst, die reflektierende Kleider tragen und so, bestrahlt von Scheinwerfern, bewegte Lichtstrahlen aussenden. Die Körper der Tänzerinnen verlieren hierbei an optischem Gewicht gegenüber dem von ihnen produzierten Lichtballett.

Man Ray verzichtet in seinen Filmen auf den menschlichen Körper als tänzerischen Träger von Lichtspielen und -spiegelungen. Vor allem in seinen beiden ersten Filmen *Le retour à la raison* (1923) und *Emak Bakia – un cinépoème* (1926) sind es Lichter und Objekte, die er zum Tanzen bringt. Doch wie können Lichter und Objekte tanzen? Indem sie in charakteristische Bewegungen versetzt werden, die auf das Bewegungsrepertoire des Tanzes verweisen, etwa rhythmisierte Bewegungen, im Besonderen aber Drehbewegungen. Letztere gelten Valéry als die vollendete Tanzbewegung, in *L'âme et la danse* gerät die Tänzerin Athiké am Höhepunkt ihrer Darstellung in eine Drehekstase. Die Drehung als nicht zielgerichtete Bewegung par excellence steht hier beispielhaft für die Selbstreflexivität des Tanzes, die er mit der Dichtung teilt und die, so Valéry, Tanz (*Danse*) und Dichtung (*Poésie*) vom zweckgebunden alltäglichen Gehen (*Marche*) und Sprechen (*Prose*) unterscheidet. [10] Auch Man Ray bedient sich der tänzerischen Drehbewegung nicht einfach nur, um filmische Experimente mit tanzenden Lichtern und Objekten zu machen, sondern sie ist Teil einer filmischen Strategie der Verweigerung von Stringenz im Sinne einer filmischen Narratio, wie sie im kommerziellen Kino geliefert wird. In *Emak Bakia* beispielsweise wird der Betrachter, dem nach etwa zwei Dritteln des Films der Zwischentitel „La raison de cette extravagance“ mögliche Erklärung verspricht, gefoppt. Statt eine filmische Erklärung zu liefern, entledigt sich der vermeintliche Vertreter der Rationalität, in Anzug und mit Aktenkoffer, seines Kragens, der alsbald zu den Klängen des *Merry Widow Waltz* einen Kragentanz beginnt. Der szenisch-narrative Ansatz wird eingefangen im selbstreferentiellen Kreiseln der Objekte, in dem sich auch der Untertitel des Films „un cinépoème“ einlöst.

Man Ray war, zumindest als Kameramann, an der Entstehung eines weiteren Films beteiligt, der den Bezug auf den Tanz bereits im Titel trägt, nämlich Fernand Légers und Dudley Murphys *Ballet Mécanique*. Der Film wurde 1924 uraufgeführt auf Frederick Kieslers „Internationaler Ausstellung für neue Theatertechnik“ in Wien. Der Ort der Uraufführung mag zunächst ein wenig verwundern, doch erscheint er durchaus einleuchtend im Hinblick auf Légers Konzeption einer neuen Form des „spectacle“, nämlich das „objet-spectacle“, das auch den Film einschließt. Kernpunkt des von Léger zunächst in der Zusammenarbeit mit den *Ballet Suédois* auf der Bühne erprobten Konzeptes ist der Dekor als wichtigstes Element einer Choreographie, die zudem Objekte und die Lichtführung umfasst.

Als das ideale Medium für die Umsetzung dieses choreographischen Zusammenspiels aus bewegten Bildelementen, Objekten und Lichtführung sollte sich jedoch der Film erweisen, wie das Barbara Filser in ihrem Aufsatz zum *Ballet Mécanique* bereits gezeigt hat. [11]

Das Adjektiv „mécanique“ im Titel des Films spielt weniger auf den Tanz von Maschinen an, es deutet vielmehr auf die technische Seite des Films, seine spezifischen medialen Möglichkeiten. Bereits bei der Aufnahme können bestimmte technische Verfahren wie Zooming eingesetzt werden, können Objekte durch bestimmte Linsen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt oder in Prismen zerlegt und so gleichsam abstrahiert werden. Besonders die Nahaufnahme trägt durch ihre isolierende Wirkung dazu bei, den Gegenstand und die menschliche Figur von allem Sujethaften im traditionellen Sinne zu befreien und sie exemplarisch als Objekt erscheinen zu lassen. Diese Möglichkeiten der Aufnahmetechnik werden ergänzt durch die spezifischen Mittel der Postproduktion, etwa die präzise Regelung des gewünschten Tempos durch „slow motion“ und „fast motion“ oder Stopptrickverfahren. [12]

Entscheidend für die Rhythmisierung des Films und den Eindruck tänzerischer rhythmischer Bewegung ist die Montage, etwa der Wechsel von Sequenzen mit schneller und Sequenzen mit langsamer Montage. Mittels rhythmischer Montage analoger und kontrastierender Bewegungstempi und -richtungen kann filmisch umgesetzt werden, was Léger in seinen Texten zur Bühne als Mechanisierung bezeichnet, die exakte Orchestrierung von rhythmischen und plastischen Elementen. [13]

Das Filmballett, der Eindruck filmischen Tanzes, wird also im *Ballet Mécanique* in der Regel durch explizit filmische Mittel wie die Montage oder die Bearbeitung der Tempi hergestellt, seltener durch die tanzcharakteristische Drehbewegung.

Ähnlich, wie Man Ray den Bezug zum Tanz filmisch einsetzt, um seine Konzeption des Mediums Film näher zu bestimmen, findet im *Ballet Mécanique* über die choreographische Bearbeitung des Filmmaterials zum einen das Konzept des „objet-spectacle“ eine Umsetzung, wobei sich der Film aufgrund seiner Möglichkeiten der exakten Bewegungschoreographie, der Arbeit an Licht und Objekt als besonders geeignetes Medium hierfür erweist. Zum anderen ist das filmische „objet-spectacle“ Programm für eine neue Art des Films, in dem der Film bzw. seine spezifischen medialen Möglichkeiten des Umgangs mit dem Objekt im Mittelpunkt stehen. [14]

In den Filmen Man Rays und im *Ballet Mécanique*, hierin exemplarisch für eine bestimmte Ausprägung des experimentellen Films, werden Merkmale des medialen Dispositivs ‚Tanz‘ im Film ver- und bearbeitet. Das Medium Film wird hierbei profiliert und näher bestimmt durch den Bezug auf den Tanz. Bezug genommen wird jedoch nicht auf einen bestimmten Tanz oder eine bestimmte Choreographie, sondern auf systemische Merkmale [15] des medialen Dispositivs ‚Tanz‘, wie etwa ein Bewegungsrepertoire, rhythmische Merkmale etc.

Zugleich handelt es sich nicht nur um einen intermedialen Bezug, mittels dessen eine Definition davon herausgearbeitet werden soll, was der Film - speziell der Film im Kontext der Avantgarden - sein kann. Sondern die Transposition des Tanzes in den Film bedeutet auch die Weiterentwicklung einer bestimmten Konzeption vom Tanz, der etwa nach Léger „Objekttanz“ oder mit Fritz Böhmestanztheoretischer Arbeit von 1926 „Instrumentaltanz“ [16] genannt werden könnte. Diese Art des Tanzes scheint ihre ideale Umsetzung im Film zu finden. Film und Tanz können sogar soweit zu zwei Seiten einer Medaille geraten, dass zur Charakterisierung eines Films von absolutem Tanz gesprochen wird (so geschehen beim zeitgenössischen Filmkritiker Wilhelm Diebold anlässlich *Lichtspiel opus 1* (1921) von Walter Ruttmann [17]).

Das ältere mediale Dispositiv (der Tanz) bekommt, um mit Friedrich Kittler zu sprechen, im doppelten Sinne einen neuen Systemplatz [18]: indem es zur medialen Profilierung des Films herangezogen wird und indem der Tanz einen medialen Sprung vollführt in den Film, um mit den Möglichkeiten des neuen Mediums eine neue Form speziell für die Leinwand auszuprägen, die so konsequent nur im Film umzusetzen ist. „La danse est un sujet idéal pour le cinéma“ – oder umgekehrt: wirkt doch die mediale Durchdringung von Film und Tanz hier gleichsam in zwei Richtungen: tanzend wird der Film neu definiert und umgekehrt, erhält eine neue Konzeption vom Tanz filmisch ihre adäquate Umsetzung.

Die filmischen Experimente Maya Derens in den 1940er- und 50er-Jahren führen die Arbeit am filmischen Tanz, hergestellt durch spezifisch filmische Verfahren wie Bearbeitung der Geschwindigkeit, Schnitt oder Montage, fort. Allerdings rückt bei ihr wieder der sich im Raum bewegende Mensch in den Vordergrund. Sie versetzt etwa in *Ritual in Transfigured Time* (1946) eine Partygesellschaft durch Schnitt, Montage und Loops in eine Art rituellen Gesellschaftstanz. *Ritual in Transfigured Time* besteht im Wesentlichen aus drei Teilen, denen unterschiedliche Rituale zugrunde liegen. Der zweite Teil des Films zeigt ein gesellschaftliches Ereignis, eine Party, genauer: das gesellschaftliche Ritual der Partybegrüßung. Die Gäste berühren sich mit den Händen, sprechen miteinander, gestikulieren und bewegen sich durch den Raum, so dass eine Choreographie entsteht, eine Art Begrüßungsmenuett. Der Film ist stumm, so dass sich die Mundbewegungen als Elemente der Choreographie in die Begrüßungsszene einfügen. Allerdings liegt der Szene keine tatsächlich getanzte Choreographie zugrunde, der Tanz entsteht erst durch das schneiden des Filmmaterials und die Montage, also gleichsam als Ergebnis einer filmtechnischen Choreographie. [19]

Ist der häusliche Rahmen der Party durchaus ein Ambiente, in dem Tanz traditionell stattfinden kann, so nutzt Maya Deren im dritten Teil des Films spezifische räumliche Möglichkeiten, die das Medium Film dem Tanz bietet: filmischer Tanz kann sich an Orten ereignen, an denen, schon aus rein technischen Gründen, Bühnentanz nur schwerlich stattfinden kann. So wechselt die Szenerie in *Ritual in Transfigured Time* etwa vom Haus in den Garten, in eine Außenarchitektur und, am Ende des Films, ins Wasser. Schnitt und Montage gestatten es weiterhin, die Einheit des Ortes und des Raumes zu durchbrechen. So beginnt der Tänzer in *Study in Choreography for Camera* (1945) mehrfach eine Bewegung in einem räumlichen Kontext, um sie dann in einem anderen fortzusetzen; eine Bewegung wechselt etwa vom waldigen Außenraum unmittelbar in den Innenraum eines Hauses, später beginnt eine Bewegung in diesem Innenraum, um dann in einem Innenhof des Metropolitan Museums fortgesetzt zu werden.

Der Raum wird, so Maya Deren, zu einem „limitless cinematographic space“. [20] Innerhalb dieses filmtechnisch hergestellten Raumes produziert die Bewegung „a geography that never was. With a turn of the foot, he [the dancer] makes neighbours of distant places.“ [21] In diesem, so Maya Deren, „Duo zwischen Raum und Tänzer“ [22] gewinnt die für den modernen Bühnentanz so wichtige Auslotung räumlicher Möglichkeiten wieder an Bedeutung, nachdem die Behandlung des Raums in den besprochenen experimentellen filmischen Tänzen der 1920er- und 30er-Jahre keine entscheidende Rolle gespielt hatte. [23] Bei dem filmtänzerisch zu erkundenden Raum handelt es sich allerdings, wie eben gezeigt, um einen filmtechnisch produzierten Raum, dessen Kontinuität oft nur auf der Identität der Bewegung oder der sich bewegenden Person beruht.

Ist der getanzte Raum in Maya Derens Filmen ein mit den spezifisch medialen Mitteln des Films produzierter, so wird der Raum in den 1960er-Jahren im doppelten Sinne filmisch ge- bzw. betanzt: Im Kontext der Expanded Arts, von Performance und Expanded Cinema, findet eine entscheidende Veränderung im Verhältnis von Film, Tanz und Raum statt.

Der Tanz löst sich sozusagen wieder aus der filmischen Zweidimensionalität, die Kombination von bewegten Bildern und Tanz dehnt sich auf vielfältige Weise in den Raum aus. Zahlreiche Akteure des Expanded Cinema beziehen Live-Performances in ihre Arbeiten ein, und umgekehrt integrieren Performer und Tänzer Filmmaterial in die ihren. Angesichts der großen Variationsbreite an möglichen Verbindungen von Film, Tanz und Raum möchte ich nur auf einige wesentliche Punkte eingehen, und zwar am Beispiel von Ed Emshwillers *Body Works* (1965).

„Body Works“ involves 4 dancers, three portable 8mm projectors, two 16mm projectors, three portable screens, one fragmentation mirror & support, five projectionists.“ [24] So die offizielle Projektbeschreibung. Was hier besonders ins Auge fällt, sind die vielen beweglichen Elemente: nicht nur die Tänzer oder das gezeigte Filmmaterial können sich bewegen, sondern auch Projektoren und Leinwände. Dadurch wird der Film zum mehrfach bewegten Bildmaterial, denn während der Film seine normale Abspieldrehung und das Dargestellte seine Bewegung vollzieht, vollführt der Film durch die Bewegung der Projektoren und Leinwände eine Choreographie im Raum.

Anders als im traditionellen Kino wird beim Expanded Cinema der Projektionsvorgang nicht kaschiert, die Filmprojektoren befinden sich meist im selben Raum wie das Publikum. Projektoren und Projektoren sowie deren Bewegungen sind also sichtbar und werden zum Teil der Performance. Schon allein die Vorführung mit bewegten Projektoren kann zu einem Tanz werden, ohne dass direkt Tänzer involviert wären. So bezeichnet Jonas Mekas etwa Stan Vanderbeeks Dreifachprojektion „Movie-Movies“ als „choreography for projectors“, bei der die „projectionists walked on stage in a ballet of hand-held projectors“. [25] Der Tanz der Projektoren wird, wie bereits erwähnt, in Emshwillers *Body Works* ergänzt durch einen Tanz der Leinwände – und zwar in mehrfacher Hinsicht. Denn nicht nur die drei beweglichen Leinwände werden zu Projektionsflächen, sondern auch die weiß gekleideten Tänzer, ähnlich wie schon Loie Fuller bei ihren Tanzdarbietungen. Allerdings findet bei *Body Works* eine Art mediale Dopplung, eine Verschachtelung statt, denn während die Tänzer sich auf der Bühne bewegen, werden Filme auf sie projiziert, die unter anderem wiederum sie selbst in Bewegung zeigen. Dieses Verfahren des medialen Spiels zwischen Bewegung im Film und Live-Performance, bei dem der Tänzer sozusagen mit sich selbst tanzt, findet sich etwa auch in *Prune Flat* (1965) von Robert Whitman oder in *Pastorale: Et Al.* (1965) von Stan Vanderbeek. Bei *Body Works* waren die räumlichen Überlagerungen von Leinwänden, Tänzern und Projektionen derart präzise verschachtelt, dass es offenbar nicht einfach war, projizierten Film und Live-Tänzer zu unterscheiden. [26]

Jonas Mekas spricht von *Body Works* als „the first successful attempt at cinema ballet“ [27] – wobei bezeichnend ist, dass er nicht von „film ballet“, oder „film dance“ spricht, sondern von „cinema ballet“. Auch wenn der Terminus „ballet“ vielleicht nicht unbedingt eine glückliche Wahl ist für die experimentelle Auseinandersetzung mit dem Tanz in den 1960er-Jahren, so kommt es doch mehr auf den Terminus „cinema“ an. Denn tatsächlich weitet sich hier die Verbindung von Film und Tanz auf den gesamten kinematographischen Kontext aus, es wird nicht nur bei der Aufnahme und der Postproduktion filmischer Tanz hergestellt, sondern auch der Projektionsraum, die Projektoren und Leinwände werden Teil des Tanzes. Durch die verschiedenen tänzerischen Live-Elemente wird die Performance des „cinema ballet“, anders als etwa der filmische Tanz bei Man Ray, Léger oder Maya Deren, zu einer jeweils so nicht wiederholbaren, einmaligen Vorführung, auch wenn, wie bei *Body Works*, die Choreographie genau festgelegt ist.

Es handelt sich demnach bei *Body Works* bzw. der Kombination von Film und Tanz, für die es hier exemplarisch einsteht, nicht einfach um eine Nutzung des Films als eine Art bewegtes Bühnenbild, sondern es kommt gewissermaßen zu einer Verschränkung der beiden medialen Dispositiven Film und Tanz: nicht nur, dass der Film in den meisten Fällen bereits mit den Tänzern arbeitet, sondern der gesamte kinematographische Apparat – Projektoren, Projektoren, Leinwand – wird beweglich und vollführt eine Choreographie. Wohl bleibt der Film selbst dabei weiterhin zweidimensional, aber durch die genannte Choreographie wird der Raum filmisch bearbeitet, können räumliche Gegebenheiten wie Entfernungen etc. herausgearbeitet werden. Ein weiteres Element der Auseinandersetzung mit dem Raum und zugleich mit dem präproduzierten Film und der Live-Situation besteht ferner darin, dass die Live-Tänzer im dreidimensionalen Raum auf die Filmaufnahmen reagieren und häufig sogar die im Film von ihnen selbst gemachten Bewegungsabläufe doppelten. Zudem werden die Tänzer als Projektionsflächen genutzt, und verleihen somit dem Film eine gewisse Plastizität, wobei sie häufig auch zur bewegten, dreidimensionalen Unterlage ihrer selbst als Filmmaterial werden. Die Tänzer werden somit Teil des kinematographischen Tanzes, als Leinwand und im projizierten Film, oder, umgekehrt, der kinematographische Apparat wird zum Tänzer in einer Live-Bühnenperformance.

Die Möglichkeiten der Verschränkung der Dispositiven Film und Tanz, die hier nur exemplarisch und verkürzt dargestellt werden konnten, wurden seit den 1960er Jahren weiterentwickelt. Wesentliche Impulse kamen hierbei durch die Entwicklung der neuen Medien und interaktiver Technologien. Die filmische Produktion von Tanz etwa hat ihren Niederschlag im Videotanz gefunden.

[28] Die Entwicklung von Software, welche die Steuerung von Bild- und Tonmaterial in real time erlaubt, hat die Kombination von bewegten Bildern und Tanz auf der Bühne beeinflusst und verändert und generiert weiterhin neue Formen der Arbeit mit Tanz und bewegtem Bild. [29]

## Fußnoten

[1] Sacks, A.: „Dance that Passes the Screen Test“, in: *Independent on Sunday*, 9. Januar 1994, S. 24.

[2] Vgl. Sherril Dodds: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York, 2001, S. 4f

[3] Zit. Man Ray (aus einem Fragebogen von 1936) nach: Bouhours, Jean-Michel; de Haas, Patrick (Hrsg.): *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris, 1998, S. 172.

[4] Siehe ebd.

[5] Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Tanz die Orange“ - Literatur und Tanz in der Moderne“, in: Adelsbach, Karin; Firmenich, Andrea (Hrsg.): *Tanz in der Moderne: von Matisse bis Schlemmer*. Köln, 1996, S. 279.

[6] Baudelaire, Charles: „Le peintre de la vie moderne“, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Claude Pichois (Hrsg.). Paris, 1976, S. 695.

[7] Heine, Heinrich: „Florentinische Nächte“, zit. nach: Gumpert, Gregor: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*. Diss. München, 1994, S.7.

[8] Valéry, Paul: „L'âme et la danse“, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Jean Hytier (Hrsg.). Paris, 1960, S. 155.

[9] Vgl. beispielsweise Fernand Légers Produktion für die Ballets Suédois, *Skating Rink* (1922).

[10] Vgl. Valéry, Paul: „Poésie et pensée abstraite“, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Jean Hytier (Hrsg.). Paris, 1957, S. 1329ff

[11] Filser, Barbara: „*Ballet Mécanique* – Fernand Légers Manifest zur Kunst und zum Kino“, in: Hans Belting (Hrsg.): *Beiträge zu Kunst und Medientheorie: Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*. Ostfildern, 2000, S. 183-203.

[12] ebd., S. 194ff

[13] ebd., S. 194.

[14] Vgl. ebd., S. 196.

[15] Zu systemischen intermedialen Bezügen vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, 2002, S. 15ff

[16] Böhme, Fritz: *Tanzkunst*. Dessau, <sup>2</sup>1926, S. 50.

[17] Vgl. Gumpert, 1994, S. 216.

[18] Kittler, Friedrich: „Geschichte der Kommunikationsmedien“, in: Huber, Jörg; Müller, Alois (Hrsg.): *Raum und Verfahren*. Basel, 1993, S. 178.

[19] Vgl. Holl, Ute: „Moving the Dancers' Soul“, in: Nichols, Bill (Hrsg.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkely und Los Angeles, 2001, S. 165f

[20] *The History of Dance in Film&Video II: Maya Deren – Dance Films*. Video, éditions à voir, Amsterdam, 1997.

[21] ebd.

[22] Zit. nach deLahunta, Scott : „SAMPLING. Convergences entre danse et technologie“, in: *Nouvelles de Danse*, 40/41, „Danse et nouvelles technologies“, Herbst/Winter 1999, S. 24.

[23] Bei den filmischen Experimenten der 1920er Jahre zum filmischen Tanz steht zwar der tanzende Mensch nicht im Mittelpunkt, aber die Frage des filmtänzerisch bearbeiteten Raums wird dennoch nicht außer Acht gelassen, wie etwa das Beispiel der „cinégraphie intégrale“ von Germaine Dulac zeigt. Vgl. hierzu Christolova, Lena: „Germaine Dulac: La cinégraphie intégrale“ in der vorliegenden Publikation.

[24] Emshwiller, Ed: „Body Works“, in: *Film Culture – Expanded Arts*, Nr. 43, Winter 1966, S. 5.

[25] Mekas, Jonas: „Movie Journals as they appeared in the *Village Voice*. Subject: *Expanded Cinema*“, in: ebd., 18. Nov. 1965, S. 12. Bei „Movie-Movies“ handelt sich allerdings um Diaprojektionen.

[26] Vgl. Renan, Sheldon : *An Introduction to the American Underground Film*. New York, 1967, S.237.

[27] Mekas, Jonas: „Movie Journals“, in: *Film Culture*, 1966. 2. Dezember 1965, S. 12.

[28] Zum Thema Videotanz siehe Rosiny, Claudia: *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich, 1999.

[29] Merce Cunningham arbeitet etwa mit unterschiedlicher Software für motion capturing etc. wie *Life Forms* oder *Character Studio* (siehe [www.merce.org](http://www.merce.org)), *Troika Ranch* nutzt die Software *Isadora* zur real time-Steuerung von Bild- und Tonmaterial (siehe [www.troikaranch.org](http://www.troikaranch.org)). Vgl. hierzu auch den Text von Marco Costantini in der vorliegenden Publikation.

## Literatur

BOUHOURS, Jean-Michel; DE HAAS, Patrick (Hrsg.): *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris, 1998.

DODDS, Sherril: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York, 2001.

*Film Culture – Expanded Arts*, Nr. 43, Winter 1966.

FILSER, Barbara: „*Ballet Mécanique* – Fernand Légers Manifest zur Kunst und zum Kino“, in: BELTING, Hans (Hrsg.): *Beiträge zu Kunst und Medientheorie: Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*. Ostfildern, 2000, S. 183-203.

NICHOLS, Bill (Hg.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkely und Los Angeles 2001.

*Nouvelles de Danse*, 40/41, „Danse et nouvelles technologies“, Herbst/Winter 1999

[www.merce.org](http://www.merce.org)

[www.troikaranch.org](http://www.troikaranch.org)

#### **Zur Autorin**

Studium der Kunstgeschichte und der Romanischen Literaturen an der Universität Stuttgart, Promotion über „Französische Lyrikillustrationen“ (2001). Danach Wissenschaftliche Koordinatorin am Internationalen Zentrum für kultur- und Technikforschung der Universität Stuttgart. Seit 2004 kuratorische Leitung der Medienkunstgalerie fluctuating images e.V. in Stuttgart mit Holger Lund, Lehrbeauftragte an der Universität Stuttgart und der FH Würzburg.