

montage

AV...

24/2/2015

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Choreografie]

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	5
Anna Leon: Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film. Die Ballets Suédois und ihr Stück <i>Relâche</i>	17
Laurent Guido: (Serpentinen-)Tanz und frühes Kino	37
Lotte H. Eisner & Rudolf von Laban: Film und Tanz gehören zusammen. Mit einer Einführung von Kristina Köhler	61
Eric de Kuyper: Schritt für Schritt. Gedanken zur <i>Dancing-in-the-Dark</i> -Sequenz aus Vincente Minnellis <i>THE BAND WAGON</i>	73
Hans J. Wulff: Pathische Kommunikation. Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform	83
Daniel Kulle: Zur Ästhetik der filmischen Bewegung. Action als Tanz	97
Kristina Köhler: Cine-Dance 1967. Eine Debatte im Spannungsfeld von Film und Video	113
Shirley Clarke: Cine-Dance	127
Jonas Mekas: Cine-Dance	133
Slavko Vorkapich: Cine-Dance	139
Christine N. Brinckmann: Die Choreografie des Zufalls. Eine Skizze	145
Peter Delpeut im Gespräch mit Kristina Köhler: Found Choreography. Choreografien finden, wo niemand sie vermutet	147
Artikelreihe «Dispositive». Eine Einführung von Frank Kessler & Guido Kirsten	158
Haidee Wasson: Verkaufsmaschinen. Film und filmische Techniken auf der New Yorker Weltausstellung 1939/40	161

179	Sabine Lenk: Share the Dream. Der inszenierte olympische Traum. Ein Tagungsbericht
185	Knut Hickethier: Zum Tod von Harro Segeberg. Ein Nachruf
188	Zu den Autorinnen und Autoren
192	Call for Papers

Editorial

Manchmal sind es kleine Momente in Filmen, die uns an Tanz denken lassen. Ein rascher Kameraschwenk oder eine rhythmisierte Montage mögen ausreichen, dass die Bewegung für einen Augenblick zum zentralen Schauwert einer Szene wird. Mitunter sind es aber auch die groß angelegten und aufwändig gestalteten Szenen mit tausenden Statisten und spektakulären Kamerafahrten, die als «choreografiert» auffällig werden. Die Eröffnungssequenz des jüngsten James-Bond-Films *SPECTRE* (Sam Mendes, USA 2015) ist so ein Beispiel: Von der überlebensgroßen Skelettfigur schwebt die Kamera über die Massen der kostümierten Menschen, die auf den Straßen von Mexico City den «Tag der Toten» feiern; zielsicher heftet sie sich an einen Mann mit Totenschädel-Maske, folgt ihm und seiner Begleiterin durch die dichte Menschenmenge, in ein Hotel, den Aufzug hinauf ins Zimmer und durch das Fenster wieder hinaus. Der Mann, natürlich ist es Geheimagent 007, balanciert über das Gelände, läuft in schwindelerregender Höhe über die Dächer der Stadt, als wären die Abzugs- und Lüftungshauben nur dazu da, um von ihm als Treppenstufen genutzt zu werden. Wie ein Komplize scheint die Kamera zu wissen, was als nächstes passiert; sie antizipiert die Bewegungsabläufe, stellt fließende Übergänge zwischen Räumen und Handlungssträngen her und treibt mit vorwärtsdrängender Bewegung das Tempo der Szene bis zum Kampf im fliegenden Helikopter voran. Was diese ausgeklügelte Plansequenz ausstellt, sind komplexe Formen der Koordination: Hier geht es um das Zusammenspiel von Körpern, von Bewegungen in Raum und Zeit.

In der Filmproduktion von Hollywood bis Hongkong ist es längst üblich, Szenen wie diese als «Choreografien» zu bezeichnen. Choreografiert werden die Bewegungsabläufe vor der Kamera wie im Musical- und Tanzfilm, in Stunt- und Action-Nummern, aber auch die Bewegungen von Statisten und Massen wie in den ornamentalen Bewegungschören des Stummfilms oder den Flashmob-Videos auf *You Tube*. Choreografiert werden aber auch Raum- und Bildbewegungen, Rhythmus, Erzählung sowie die Erwartungen der Zuschauer. Dabei geht es nicht immer um auffällige Dynamiken wie in der *SPECTRE*-Sequenz, sondern auch um Bewegungsordnungen, die erst auf den zweiten Blick sichtbar werden: das Arrangement von Körpern, Gesten und Dingen im Raum, die Orchestrierung von Kamerafahrten und Schnitt, von Erzählmotiven und Handlungssträngen. Aus dieser Perspektive wurde zuletzt auch eine Reihe von Autorenfilmen als

1 Wenn Abzugshauben zu Treppenstufen werden: SPECTRE (Sam Mendes, USA 2015)



«choreografisches Kino» bezeichnet, wie etwa die Filme von Béla Tarr oder der Berliner Schule. «Choreografie» verweist in diesem Zusammenhang weniger auf Koordination, Tempo und Timing, sondern mehr auf ein Kino der Reduktion, das Blick und Aufmerksamkeit durch lange Einstellungen und eine deutliche Zurücknahme in Schauspiel und Inszenierung auf die Mikrochoreografien des Alltags lenkt.¹

Das Ansinnen, filmische Bewegungsprozesse über Rückbezüge auf den Tanz zu beschreiben, ist nicht neu. So verweist die Rede vom «choreografischen Kino» auch auf die wesentlich umfassendere Geschichte, die Tanz und Film miteinander verbindet. Schon im 19. Jahrhundert wurden präkinematografische Apparaturen als «tanzende Bilder» beschrieben; häufig zeigten sie kleine Tanzszenen mit Clowns, Ballerinen oder Skeletten (in Vorwegnahme der James-Bond-Szene). Man könnte die Geschichte der intermedialen Verflechtungen von Tanz und Film bei diesen Apparaturen beginnen lassen und sie auf unterschiedliche Weisen erzählen. Sie ließe sich einerseits in den Filmen selbst nachspüren, in den Musical- und Tanzfilmen, den Spiel- bis Experimentalfilmen, die das Bewegungs- und Erregungspotenzial von Tanz auf vielfältige

1 Filme wie Christians Petzolds JERICHO (D 2008) oder Angela Schanelecs MEIN LANGSAMES LEBEN (D 2001) gestalten das Choreografische nicht nur auf den Ebenen von Raum, Körpern und Erzählweisen aus, sondern lassen diese Gestaltungsmittel in Tanzszenen auffällig werden (vgl. dazu Nessel 2009; Wegner 2015). In ihnen scheinen sich die latenten Choreografien des Alltäglichen für einen Moment zu verdichten.

Weisen in Szene setzen. Man könnte sie andererseits als Geschichte spezifischer Aufführungsorte und -praktiken erzählen; eine solche Historiografie würde bei Tanzlokalen und Varietés ansetzen, in denen Filme projiziert wurden, und bei Kinos, die Tanznummern als Vor- oder Zwischenspiele präsentierten. An Filmtheorien und den sie begleitenden Diskursen könnte man schließlich zeigen, wie Vorstellungen von Tanz und Choreografie das Nachdenken über Film prägen. Besonders beliebt war die Rede vom «Tanz der Bilder» bei den Avantgarden, die den Tanz als Leitanalogie für ein «anderes» Kinos einsetzten. Nicht das Bild (der Malerei) oder die Erzählung (der Literatur) sollten für sie im Mittelpunkt stehen, sondern die Bewegung selbst – mit ihren ästhetischen, energetischen und atmosphärischen Dimensionen. «Tanz der Bilder», «tanzende Kamera» oder «choreografisches Kino» – wie kommt es, dass wir uns Begriffe aus Tanz und Tanztheorie ausleihen? Und was heißt dann noch Choreografie?

«Keine Sorge: Ich habe das Gefühl, dass auch in der Tanzwissenschaft niemand so genau weiß, was der Begriff bedeutet», antwortete zuletzt ein befreundeter Tanzwissenschaftler auf die Nachfrage, wie Choreografie in der Tanztheorie zu bestimmen sei. Ein ziemliches Understatement – tatsächlich aber scheint es innerhalb der Tanzwissenschaft derzeit schwierig, Choreografie auf einen definitorischen Nenner zu bringen. Das hat nicht etwa mit einer mangelnden Methoden- oder Begriffsreflexion innerhalb der Disziplin zu tun, sondern ganz im Gegenteil mit der hohen Konjunktur des Konzepts in aktuellen Tanztheorien. Blickt man auf die tanzwissenschaftlichen Veröffentlichungen der letzten Jahre, erscheint die Choreografie als ein Schlüsselbegriff, der derzeit intensiv und unter wechselnden Fragestellungen bearbeitet wird. Vor einigen Jahren lancierte die Online-Tanzzeitschrift *Corpus* eine Umfrage «Was ist Choreografie?» und veröffentlichte die Antworten von 50 Tänzern, Choreografen und Tanzwissenschaftlern als mosaikartige Zusammenschau. Prägnanter lässt es sich kaum auf den Punkt bringen: Es gibt nicht *ein* Konzept, sondern *viele* Konzepte von Choreografie. Das hat freilich auch damit zu tun, dass der Begriff über eine lange Geschichte verfügt, die eng mit den sich wandelnden Tanz- und Körperpraktiken, aber auch mit ihren Institutionen und den jeweiligen Gesellschaftsentwürfen verbunden ist (vgl. Klein 2015).

Aus diesem vielstimmigen Diskursfeld lassen sich für die Frage nach dem Film im Wesentlichen drei Konzepte von Choreografie herauspräparieren. Erstens verweist Choreografie (von griechisch

«choros» = Reigenplatz, Tanzplatz, Tanzschar und «graphein» = schreiben) auf die *Notation und Aufzeichnung von Bewegung*, «das Aufschreiben von Tanzschritten und -figuren mittels konventionalisierter Wortkürzel» (Jeschke 2007). In diesem Sinne wurde der Begriff Ende des 16. Jahrhunderts in die Tanztheorie eingeführt und bildete bis ins 18. Jahrhundert die gängige Auffassung. Es ist kaum zu übersehen, dass sich bereits auf dieser Ebene eine konzeptuelle Nähe zum Film herstellen lässt – zumindest, wenn man Film im buchstäblichen Sinne von «Kinematografie» über sein Vermögen fasst, Bewegungen zu «schreiben». Die Aufzeichnungsfunktion bildete gerade in frühen Filmdiskursen einen wichtigen Aspekt, über den das Medium wahrgenommen wurde. So überrascht es nicht, dass Tanztheoretiker bereits um 1900 im Aufkommen des Films neue Möglichkeiten der Bewegungsaufzeichnung erkannten. Der «moderne Kinematograph», so fasste es der Tanzwissenschaftler Oscar Bie 1905 (1923, 256), hat «ein Problem gelöst, das Jahrhunderte vergeblich bearbeiteten: die Überlieferung des Tanzes». ² In der Euphorie fürs neue Medium blieb indes unbeachtet, dass sich Tanznotation ebenso wenig wie der Film auf ein Verhältnis von Original und Reproduktion, auf Bewegung und Aufzeichnung reduzieren lässt. Denn die Tanznotation diente nicht allein der *nachträglichen* Dokumentation und Archivierung, sondern wurde von den Tanzmeistern auch als Instrument zur Komposition neuer Tänze eingesetzt. Im 17. Jahrhundert, so schreibt Jean-Noël Laurenti (1994, 86), wurden Tänze nicht selten am Schreibtisch konzipiert – als «Schreibarbeit» und «mathematisches» Unterfangen, das mit Papier und Tinte ausgetragen wurde.

Eng verbunden mit diesen Praktiken entstand eine zweite Bedeutungsebene, die Choreografie als *Komposition von Bewegung* in den Blick nimmt. Wie in der Musik meint «Komposition» hier in einem doppelten Sinne den Prozess der Herstellung sowie das fertige Tanzstück. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie Bewegungen im Tanz gestaltet und strukturiert werden. Freilich fallen die Antworten auf diese Fragen so vielfältig aus wie die künstlerischen Praktiken und Perspektiven der jeweiligen Akteure. Denkt man diese Prozesse

2 Trotz dieser Fantasien vom Film als einer technischen und automatisierten Ablösung der Bewegungsaufzeichnung haben Filmaufnahmen die Tanznotation nie wirklich verdrängt. Über viele Jahrzehnte blieb die Idee einer Überlieferung und Archivierung von Tanz durch den Film ein hehres Ziel, viel beschworen, aber kaum in die Praxis umgesetzt. Systematischer erprobt wurde der Einsatz von filmischen Medien erst ab Mitte der 1960er Jahre, als mit dem Video eine Amateurtechnik in die Tanzstudios einzog (Köhler 2012).

ausgehend von der Instanz des Choreografen, lässt sich Choreografie als Tätigkeit des Anordnens und Arrangierens von Körpern und Bewegungen beschreiben (vgl. Butte 2014), als «Technik des Verteilens und Ordners von Einzelpersonen im Raum» (Hravtin 1994, 95). Aus der Perspektive des Tänzers bilden Choreografien Bewegungsprogramme, die körperlich aus- und aufzuführen sind. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen «Choreografie als Form und Tanz als Tätigkeit» (Apostolou-Hölscher 2015), das zuletzt häufig politisch hinsichtlich der Machtstrukturen gedeutet wurde: «Choreographie unterwirft. Man muss ihren Regeln folgen und seinen individuellen Ansprüchen abschwören» (Sigmund 2007). Eine solche kritische Theorie der Choreografie zielt auf den regulativen Charakter der Anordnung ab, arbeitet aber auch die (subversiven) Spielräume zwischen Vorschrift und körperlicher Performanz heraus (vgl. Lepecki 2006; Sigmund 2010). Freilich hat gerade der zeitgenössische Tanz die Differenzen zwischen Choreograf und Tänzer durchlässig und fließend werden lassen. Gerade dort, wo die choreografische Komposition im Tanzstudio durch Improvisationen oder körperliche Bewegungsrecherchen entsteht, sind die Tänzerinnen und Tänzer durch ihre Körperarbeit am Prozess des Choreografierens beteiligt.

Das Konzept von Choreografie als Komposition hat umgekehrt aber auch zu einer Reihe von Ansätzen geführt, die die Frage nach choreografischen Formen und Verfahren zunehmend vom Körper ablösen. Choreografie wird hier ganz grundlegend beschrieben als

Regelsystem, nach dem sich Bewegungen strukturieren bzw. analysieren lassen. Dies muss keinesfalls im engeren Sinne an tänzerische Bewegungen gebunden sein, sondern kann alltägliche Bewegungen wie jene des Passanten in der Stadt ebenso wie Flugkombinationen von Vögeln beschreiben (Hardt & Stern 2011, 15).

In den tanzwissenschaftlichen Blick geraten somit auch Bewegungsformen jenseits von Tanz, wie sie sich im sozialen Raum in Stadtplanung, Verkehrsinfrastruktur, Architektur, bei Militärparaden, Parteitag, Popkonzerten oder Fußballspielen manifestieren (Klein 2015). Eine solche Ausweitung des Choreografie-Begriffs prägt nicht nur neuere tanzwissenschaftliche Ansätze, sondern wird seit einigen Jahren auch künstlerisch erprobt: Unter dem Schlagwort *expanded choreography* loten Künstlerinnen wie Eszter Salamon, Mårten Spångberg oder Christian Rizzo die Grenzbereiche von Tanz und Choreografie aus. Zwei Stoffhemden auf Kleiderbügeln, die im Wind flattern – das ist die puristische

Grundanordnung, die Christian Rizzo 1999 in seinem Stück *100% polyester, objet dansant n° (à définir)* präsentierte – ein Stück, das ohne menschliche Darsteller oder Tänzer auskommt. In einem ähnlichen Sinne fordert der dänische Choreograf und Performer Mårten Spångberg, der relativ enge Begriff von Tanz müsse durch erweiterte Praktiken von Choreografie abgelöst werden:

The future belongs to choreography but only if it acknowledges its potentiality as an expanded capacity. Choreography is not the art of making dances (a directional set of tools), it is a generic set of capacities to be applied to any kind of production, analysis or organization (Spångberg 2012, o.S.).

Diese Entwürfe einer *expanded choreography* regen nicht nur zu transmedialen und damit auch filmischen Choreografien an, sondern eröffnen auch eine dritte Perspektive auf die Choreografie. Während «Choreografie» bei den ersten beiden Ansätzen auf die Ebene der Produktion (des Choreografen, Tänzers) und des Werkes (Komposition) verwies, lässt sich das Konzept schließlich von der Seite des Zuschauers befragen: Wann, unter welchen Bedingungen werden Bewegungen als choreografiert erfahrbar? Die Verfahren der Choreografie, so fasst es die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka (2008, 137), treten beim Tanzen auf der Bühne zwar nicht «ausdrücklich zu Tage», wir nehmen sie jedoch als Spuren oder «Effekte» in den sichtbaren Bewegungen wahr. Wenn das Choreografische «zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen produzierter Präsenz und mitgeführter Absenz agiert» (ibid., 135), wird eine spezifische Form der Bewegungswahrnehmung adressiert. Dieses choreografische Sehen ist relational darauf eingestellt, die Bewegungen der Tänzer fortlaufend in Bezug zu den sie anleitenden Bewegungsmustern zu setzen.

Auch in Filmen ist es häufig dieser Doppelsinn der Bewegung, der einzelne Szenen als choreografisch in Erscheinung treten lässt – und als Spannungsfeld zwischen sichtbaren und unsichtbaren Bewegungen, zwischen Körpern und den sie anleitenden Bewegungsmustern spürbar wird. Besonders deutlich wird dies an den Kippmomenten, in denen arrangierte Bewegungsmuster von Dynamiken des Zufälligen durchkreuzt oder hervorgebracht werden. So kann eine beiläufige Handbewegung zur dramatischen Geste anwachsen, ein Gehen zum Tänzeln werden, das unkoordinierte Gewimmel einer Straßenszene zu ornamentalen Raum- und Bewegungsmustern führen. Dieses choreografische Potenzial des Films, das die «Wechselfälle des Lebens» in geordnete Bewegungsmuster überführt, faszinierte den Filmtheoretiker

Siegfried Kracauer. Nicht zufällig beschreibt er die frühen Tonfilme von René Clair über dieses Zusammenspiel von ungeordneter und geordneter Bewegung:

Mitunter wirken diese Laufjungen, Taxi-Chauffeure, Ladenmädchen, Büroangestellten und kleinen Geschäftsleute wie Marionetten, die sich nach Spielregeln finden und verlieren, deren Delikatesse an die von Spitzenmustern gemahnt; dann wieder benehmen sie sich genau wie alle Leute aus dem Volk, denen man in den Pariser Straßen und Bistros begegnet (Kracauer 1985, 73).

Einen ähnlichen Wahrnehmungseffekt beschreibt der französische Philosoph und Filmologe Etienne Souriau: In Clairs Filmen manifestiert sich eine «Ordnung in der Unordnung» (1952, 135; Übers. K.K.); die «sorgfältige Abstimmung der Bewegungen» sei nicht nur eine technische Notwendigkeit, sondern löse die Bewegtheit aus ihrer unmittelbaren Funktion für die Narration heraus und lasse den «geheimen choreografischen Charakter des Films» (ibid.) umso deutlicher hervortreten. Noch einen Schritt weiter ging die Filmemacherin Maya Deren, die diese Wahrnehmungseffekte zwischen zufälligen und strukturierten Bewegungen in ihren Experimentalfilmen systematisch erprobte, dabei jedoch stärker auf die Montage als auf die Mise en Scène setzte. Für *RITUAL IN TRANSFIGURED TIME* (USA 1946) montierte sie Gesten der Begrüßung bei einem Empfang, das Händeschütteln, die Umarmungen und Küsse, das Sprechen und Lachen auf eine solche Weise, dass die Bewegungen rhythmisiert (und zugleich als ritualisiert) erfahrbar wurden. Wie Kracauer sah Deren das choreografische Potenzial des Films gerade in der Möglichkeit, Bewegungen des Zufälligen und Alltäglichen so zu stilisieren, dass sie durch wiederkehrende Muster angeleitet scheinen.

Den vielen Weisen, Choreografie zu definieren, entsprechen mindestens ebenso viele Möglichkeiten, Filme als «choreografisch» zu befragen. Das zeigen auch die Autorinnen und Autoren dieses Heftes, die mit ihren Beiträgen an vielfältige Auffassungen des Choreografischen anknüpfen. Mal aus historischer, mal aus theoretischer Perspektive loten sie verschiedene Konstellationen des Schreibens, Gestaltens und Ordners von Bewegung für den Film aus. Gemeinsam ist ihnen, dass sie mit ihren Analysen und Reflexionen den Blick schärfen für die Ordnungen und Unordnungen, die Muster und Texturen der Bewegung.

Ein erster Teil der Beiträge widmet sich dem Verhältnis von Tanz und Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dieser Schwerpunkt auf die frühe Filmgeschichte überrascht kaum, ist damit doch ein Zeitraum in den Blick genommen, in dem das Kino die Bewegtheit seiner Bilder ostentativ ausstellt und über Tanzmotive besonders prägnant ins Bild setzt. Anna Leon analysiert in ihrem Beitrag das 1924 in Paris uraufgeführte Ballett *Relâche* als frühe multimediale Aufführungspraxis, zu der auch die Projektion von René Clairs Film *ENTR'ACTE* gehörte. Leon situiert das Ballett in seinem historischen Spannungsfeld zwischen Oper, Avantgarde und populärem Theater und beschreibt es als Knotenpunkt, an dem unterschiedliche Konzepte von Choreografie zusammenkommen. Indem *Relâche* Film als Tanz und Tanz als Film erfahrbar macht, entwirft es einen erweiterten Begriff von Choreografie, den Leon produktiv in Bezug setzt zu aktuellen Debatten der *expanded choreography*.

Laurent Guido befragt die vielfältigen intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film am Beispiel des Serpentinanzes, einem der populärsten Sujets des frühen Kinos, das alle großen Produktionsfirmen in den 1890er Jahren im Angebot hatten. Seine Analysen zeigen, dass die kultur- und medienhistorische Bedeutung der Serpentinanz weit über den Bereich von Bühne und Leinwand hinausweist.

Mit Rudolf von Laban meldete sich 1928 einer der wichtigsten Wortführer des Ausdruckstanzes in der Filmzeitschrift *Der Film-Kurier* zu Wort. Seine Gedanken zu Film und Tanz, aufgezeichnet von der Filmkritikerin Lotte H. Eisner, zeugen davon, wie umfassend sich Tänzer und Tanztheoretiker bereits zu dieser Zeit mit den choreografischen Möglichkeiten des Films auseinandersetzten. Durch den Wiederabdruck möchten wir dieses Fundstück aus dem Archiv in die aktuellen Debatten einbringen, erzählt es doch von einer Faszinationsgeschichte zwischen modernem Tanz und früher Filmkultur, die heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Das Dokument wird von Kristina Köhler eingeführt, im tanz- und medienhistorischen Kontext der 1920er Jahre situiert und durch Anmerkungen zu Labans Werk und seinen Filmprojekten ergänzt.

Mit dem Musical widmet sich Eric de Kuyper einem Genre, das dem Tanz einen festen Platz in der filmischen Dramaturgie einräumt. Sein Text liefert eine hintergründige, minutiöse Analyse der berühmten Tanzszene «Dancing in the Dark» aus *THE BAND WAGON* mit Fred Astaire und Cyd Charisse. Der Autor zeigt auf, wie Alltagsbewegungen sich mit Tanzbewegungen verzahnen, auf welche Weise Unsagbares durch den Tanz ausgedrückt wird und welcher Status dem Tanz innerhalb der Narration zukommt. In der Tradition des Filmmusicals setzt

auch der Schlagerfilm Tanzszenen ein. Diese Tänze untersucht Hans J. Wulff in Hinblick auf die besonderen Adressierungsformen, die über die singenden und tanzenden Körper in Szene gesetzt werden. An Filmen wie *DER SCHRÄGE OTTO* (BRD 1956) und *BONJOUR KATHRIN* (BRD 1955/56) spürt er der These nach, dass gerade in Tanzszenen eine unmittelbare Interaktion dargestellter Körperlichkeit mit dem Zuschauer entstehen kann, welche die Rezeption zeitlich und rhythmisch moduliert.

«Wenn ich Action-Szenen drehe, habe ich häufig das Gefühl, ein Ballett, einen Tanz zu choreografieren», sagt der chinesische Regisseur John Woo über seine Martial-Arts-Filme (zit.n. Szeto 2011, 77). So häufig Actionfilme als «Choreografien» bezeichnet werden, so selten wird diese Analogie auf methodologischer Ebene reflektiert und produktiv gemacht. In seinem Beitrag erläutert Daniel Kulle, wie der Actionfilm mit seiner (Kin-)Ästhetik der Bewegung als Tanz verstanden und analysiert werden kann. Auf den Ebenen von Produktion, Filmästhetik und Rezeption, so argumentiert er, bieten tanzwissenschaftliche Methoden geeignete Erweiterungen für die Filmwissenschaft.

Das kinästhetische Potenzial des Films, das Kulle für den Actionfilm herausarbeitet, beschäftigt Ende der 1960er Jahre auch eine Reihe von Filmemacherinnen und -machern aus den Kreisen des New American Cinema. Angeregt durch die damals sehr lebendige Tanzszenen New Yorks verglichen unter anderem Jonas Mekas, Stan Brakhage und Ed Emshwiller ihre Experimentalfilme mit Tanz. Mit dieser Akzentuierung entwarfen sie den Film als Bewegungskunst, die sich vom konventionellen Erzählkino absetzen und die Zuschauer in einem körperlich-kinästhetischen Sinne «bewegen» sollte. Ihre Überlegungen sind nachzulesen in den kurzen Essays und Manifesten, die 1967 unter dem Titel «Cine-Dance» in der Tanzzeitschrift *Dance Perspectives* veröffentlicht wurden. Stellvertretend für die umfassendere Cine-Dance-Debatte haben wir drei Texte ausgewählt und veröffentlichen sie hier erstmals in deutscher Übersetzung. Mit Shirley Clarke meldet sich eine Filmemacherin zu Wort, die selbst zunächst als Tänzerin und Choreografin gearbeitet hatte. In dem kurzen Essay beschreibt sie, wie ihre tänzerische Praxis ihre Arbeit mit dem Film prägte und wie sie in ihren Kurzfilmen den «Tanz des Lebens» zeigen möchte. Auch der «Pate» des US-Avantgardekinos Jonas Mekas beteiligte sich 1967 an der Cine-Dance-Diskussion. Seine teils lakonischen, teils verspielt ironischen Thesen skizzieren einen sehr weiten Tanzbegriff: Alles, was sich bewegt, hat demnach mit Tanz zu tun. Gegen das bloße Abfilmen von Tanz als symbolische Repräsentation beschreibt Mekas

ein «Kameratanzen», das sich aus den Bewegungen des Filmemachers mit der Kamera ergibt. Für den gebürtigen Serben Slavko Vorkapich, der sich seit den späten 1920er Jahren als Cutter und Special-Effects-Experte einen Namen in Hollywood gemacht hatte, sind es vor allem die kinästhetischen und rhythmischen Effekte, die Tanz und Film miteinander verbinden. Mit Rückgriffen auf Siegfried Kracauers *Theory of Film*, die 1960 in den USA erschienen war, verweist er darauf, dass sich die «filmischen Choreografien» an den vorfindbaren Bewegungen und Texturen der Wirklichkeit orientieren müssten; durch die Kamera- und Montagearbeit könnten sie so stilisiert werden, dass sie wie im Tanz den «kinästhetischen Sinn» und «rhythmische Reaktionen» stimulieren. Kristina Köhler verortet die Cine-Dance-Texte im medienhistorischen Kontext der späten 1960er Jahre – also in einem diskursiven und ästhetischen Feld, das einerseits noch stark vom Selbstverständnis und von den Denkfiguren der klassischen Avantgarden geprägt war, durch das Aufkommen elektronischer Medientechniken wie dem Video aber andererseits zu neuen ästhetischen Praktiken einlud. Dass damit auch ein historischer Schwellenmoment im Verhältnis von Tanz und Medien erreicht war, wurde nur wenige Jahre später über die Einführung des Begriffs «Videodance» markiert und reflektiert.

Filmische Choreografien zwischen Zufall und Arrangement thematisieren die letzten beiden Beiträge zum Themenschwerpunkt. So beschreibt Christine N. Brinckmann das Problem, Zufallssituationen so zu inszenieren, dass sie «natürlich» aussehen, obwohl sie zu diesem Zweck präzise choreografiert sein müssen; dabei verfallen Regisseure immer wieder auf ähnliche Lösungen, die nun weniger zufällig als vielmehr konventionell kodiert aussehen.

Umgekehrt interessiert sich der niederländische Filmemacher und Schriftsteller Peter Delpout für solche Choreografien, die sich – in Filmen wie im Leben – zufällig ergeben. Als «gefundene Choreografien» (*found choreography*) beschreibt er solche Momente, bei denen wir als Beobachter und Zuschauer Bewegungen manchmal ganz unverhofft als Tanz wahrnehmen. Wie kommt es, dass uns die Bewegungen einer im Wind wehenden Plastiktüte wie Tanz erscheinen? Kristina Köhler hat Delpout in Amsterdam getroffen – zu einem Gespräch über «Found Choreography», über die Lust am Definieren und über Delpouts eigene Tanzfilme.

Außerhalb des Themenschwerpunkts leiten wir mit Haidee Wassons Beitrag über Film und filmische Techniken auf der New Yorker Weltausstellung von 1939/40 in unsere neue Reihe «Dispositive» ein.

Wassons Text eignet sich hierfür in besonderem Maße, da sich bei ihr die Idee medialer Dispositive (im Sinne der Konfiguration einer medialen Rezeptionssituation) auf zwei Ebenen beziehen lässt: zum einen die Weltausstellung als übergeordnetes Dispositiv, das die Wahrnehmungsdispositionen auf andere Weise formiert als etwa die Institutionen des Kinos, des Museums oder der Privatsphäre; zum anderen die vielen konkreten audiovisuellen Bewerbungs- und Verkaufsmaschinen, die im Rahmen der Weltausstellung gezeigt (oder zum Zeigen verwendet) wurden. Im Zentrum steht dabei der Begriff des «installativen Kinos» (*exhibitionary cinema*), mit dem Wasson Alternativen zum klassischen Kinodispositiv adressiert, die einer eigenen pragmatischen und topografischen Logik folgen und in der Historiografie des Films bislang unterrepräsentiert geblieben sind.

Eine Tagung im Begleitprogramm zur Ausstellung im Olympischen Museum in Lausanne nimmt Sabine Lenk als Ausgangspunkt für ihren Beitrag, der die Medialität der Olympischen Spiele anhand der im Museum gesammelten Filme untersucht. Dabei zeichnet sie den Wandel in den Darstellungsweisen, aber auch im Verhältnis zwischen Medium, Sportler und Publikum nach. Das Material im Museum sowie das *Olympic Study Center* bieten laut Lenk exzellente Voraussetzungen für weitere Forschung, zu der sie anregen möchte.

Schließlich wollen wir in diesem Heft an Harro Segeberg erinnern, der im Mai diesen Jahres nach schwerer Krankheit verstorben ist. In einem Nachruf erinnert Knut Hickethier an den Freund und Kollegen.

Kristina Köhler

Literatur

- Apostolou-Hölscher, Stefan (2015) *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: Transcript.
- Bie, Oskar (1923) *Der Tanz* [1905] (3. Aufl.). Berlin: Julius Bard.
- Butte, Maren/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona/Rafael, Marie-France/Jörn Schaffaff (Hg.) (2014) *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg.
- Hardt, Yvonne & Stern, Martin (2011) Choreographie und Institution. Eine Einleitung. In: *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Hg. v. Yvonne Hardt & Martin Stern. Bielefeld: Transcript, S. 7–33.