

Alles dreht sich...und bewegt sich
Der Tanz und das Kino

Herausgegeben von
Ursula von Keitz und Philipp Stiasny

FILM|MUSEUM|POTSDAM

SCHÜREN

Inhalt

URSULA VON KEITZ

Aufforderung zum Tanz. Ein Vorwort | 7

Die tanzende Gesellschaft

WOLFGANG THIEL

Kino im Dreivierteltakt

Die dramaturgische Funktion des Walzers im Spielfilm | 12

PETER W. SCHULZE

«Marcar y responder»

Choreographien und Geschlechterordnungen im Tango-Tanzfilm | 32

SENTA SIEWERT

Am Puls der Zeit

Tanz und Affekt im Entgrenzungsfilm um die Jahrtausendwende | 46

STELLA DONATA HAAG

Verhüllte Ekstase

Kleidung und Tanz im Film | 55

Tanz und Frühes Kino auf und jenseits der Bühne

CLAUDIA ROSINY

Kino der Attraktionen 1900 | 2000

Loïe Fuller und ihre Erben auf YouTube | 72

AMREI FISCHER-BEHREND

Tänzerische Perspektiven im Film der 1920er-Jahre | 81

Über Körper gebieten. Tanz, Macht und Gewalt

EVELYN HAMPICKE

Der Tanz der «minderwertigen Frau»

Tanz und Propaganda im deutschen Film der 1930er-Jahre | 92

KATJA SCHNEIDER

Split Attention

Kollisionen von Blick und Körper in *Monkey Sandwich* von Wim Vandekeybus | 103

Studio Spektakel. Der Tanz im klassischen Hollywood-Musical

INES STEINER

Top Shots und Crotch Shots

Busby Berkeleys Choreographien und das Musical der 1930er-Jahre | 114

NITYA KOCH

Verzauberte Welt

Domestizierung und *Empowerment* im Musical der 1950er-Jahre | 131

Backstage. Tanz als Arbeit

INES STEINER

Tanz als Arbeit

Von *TEN CENTS A DANCE* (1931) zu *BILLY ELLIOT* (2000) | 150

ANNEMONE LIGENSA

«People know the part I'm playing»

Der Gigolo im Film | 163

Tanz dokumentieren

CORNELIA LUND

Tanz verstehen

Wie das *Direct Cinema* den Tanzdokumentarfilm in Deutschland veränderte | 178

KATHARINA KELTER

«Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren!»

Pina Bausch, der tänzerische Produktionsprozess und der Dokumentarfilm | 189

CHRISTOPH BÜTTNER

Die Tanzfabrik

Taylorismus und Postfordismus in Frederick Wisemans *LA DANSE* (2009) | 203

Autorinnen und Autoren | 223 • **Abbildungsverzeichnis** | 225 • **Filmregister** | 227 • **Namensregister** | 231
Filmmuseum Potsdam. Kurzporträt | 237

Ursula von Keitz

Aufforderung zum Tanz

Ein Vorwort

Was macht der Film mit dem Tanz und was macht der Tanz mit dem Film?» – Auf diese einfache Frage ließe sich das Anliegen dieses Buches und unserer Ausstellung im Filmmuseum Potsdam komprimieren. Der Tanz ist Ausdruck elementarer Gefühle, der Lebensfreude und des Glücks ebenso wie der Trauer, des Stolzes, des Schmerzes, der Verführung und der Gewalt – und eine der ältesten kulturellen Praktiken der Menschheit. Als Körper- und Raumkunst vereinigt er visuelle Attraktion, Disziplin und Schönheit. Der Film weiß davon schon seit seinem Anbeginn. Als sprachlose Kunst kommt der Tanz der Fähigkeit des Films, die menschliche Bewegung aufzuzeichnen, besonders entgegen. Nahezu zeitgleich mit dem Erscheinen des Films traten auch die verschiedenen Tanzreformbewegungen in Europa und den USA an, das klassische Ballett zu überwinden. Der Tanz wurde als wichtiges Element einer modernen Körperkultur begriffen, die, so die Hoffnung, den Menschen aus den kräftezehrenden Routinen des Alltags und der Industriearbeit befreien sollte.

Durch Kamerapositionierung, Kamerabewegung und Schnitt hat der Film aber auch schon früh die Tanzformen, ihre Rhythmiken und Dynamiken in eine eigene Form überführt: Die Bewegungen werden durch die Montage zerlegt und neu zusammengesetzt, Körperdetails betont, einzelne Abläufe durch die Zeitlupe unterstrichen. Oder der Tanz wird aus einer besonderen Perspektive beobachtet – ganz körpernah, bodennah, aufsichtig oder, wie in René Clairs *ENTR'ACTE* von 1924, extrem un-

tersichtig und verfremdend. Eine entfesselte, ja ihrerseits selbst «tanzende Kamera» überlässt sich dem Rhythmus von Balletten, Bällen, solistischen Show Acts und Tänzchen im Freien. Der Bewegung im Raum tritt das Spiel der Blicke an die Seite: Blicke auf Gesten, auf verhüllte und enthüllte Arme und Beine, auf wirbelnde, in der Drehung sich in ihrer Kontur auflösende Körper. Der filmische Blick schillert zwischen Analyse, Staunen und Frivolität. Die große Vielfalt tradierter und moderner Tanzformen auf und jenseits der Bühne darzustellen war und ist für das Kino und seine «Bilder in Bewegung» stets eine neue Herausforderung.

Die Beiträge dieses Bandes begeben sich an die verschiedenen Tanzorte und suchen den Tanz in Genres und Geschichten auf, in denen er die filmische Welt verzaubert und verwandelt:

Tanzende Gesellschaften – so ein erster Zugang – handeln stets auch Bedingungen von sozialer Inklusion und Exklusion aus, sei es, dass sie sich im Ballsaal, unter freiem Himmel, in der Disco oder im Club treffen. Wer jenseits der Tanzfläche bleibt, ist, wie Vladimir Lensky in *ONEGIN* (UK/USA 1999, R: Martha Fiennes), zum Zuschauen verdammt und hat verloren. Verschiedene Genres erzählen vom Tanz als abendlichem gesellschaftlichen Vergnügen – keine Filmadaption von Jane Austens *Pride and Prejudice* (wie zuletzt 2004 die von Joe Wright) kommt ohne die beiden Bälle mit ihren kunstvollen Schreittänzen als Schlüsselszenen für die Partnerwahl aus. Es lockern sich die Schranken zwischen verschiedenen sozialen Schichten,

oder aber es herrscht strikte Zugangsbeschränkung. Elegante Roben werden ausgeführt, alle putzen sich heraus und wollen *bella figura* machen, und dies, prägend für die Filmgeschichte, besonders beim Walzer. Wolfgang Thiels Aufsatz «Kino im Dreivierteltakt» zeichnet die dramaturgische Funktion des europäischen Gesellschaftstanzes par excellence im Spielfilm nach. Das Licht der Ballsäle, Discos und Clubs rhythmisiert den Tanz zusätzlich, Kamera und Schnitt entfachen ein Feuerwerk an Beweglichkeit und Affektsteigerung. Senta Siewert unterstreicht in ihrem Beitrag «Am Puls der Zeit. Tanz und Affekt im Entgrenzungsfilm um die Jahrtausendwende», dass Filme mit Techno und Stroboskop-Licht Präsenzeffekte im Kino erzeugen, die die Grenzen der medialen Zuschauererfahrung sprengen. Beim Tanzen kommt man sich näher, Bekanntschaften werden lanciert und vertieft. Geschlechterkämpfe und Konkurrenzen werden ausgefochten, was Peter W. Schulze in seinem Beitrag «Marcar y responder». Choreographien und Geschlechterordnungen im Tango-Tanzfilm» untersucht, der bis in die Frühzeit des Kinos in Argentinien zurückreicht.

Wie Filme anhand der Dynamik von Verhüllen und Enthüllen auch die beim Tanzen getragene Kleidung in Szene setzen, analysiert Donata Haag in ihrem Aufsatz «Verhüllte Ekstase. Kleidung und Tanz im Film». Vor der Kamera der Filmpioniere tritt in den Schmetterlingstänzen die weibliche Körperform unter dem transparenten Kleid hervor, während der Körper sich in den Stoffmassen der Serpentinentänze gleichsam auflöst. Im narrativen Spielfilm hingegen dient die Kleidung vor allem der Charakterisierung der Figuren.

Das frühe Kino – so ein zweiter Zugang – zeigt sich noch ganz der Präsentation von Tanzdarbietungen auf der Bühne verpflichtet. Viele der von Edison, Skladanowsky, Pathé oder Méliès produzierten *single shots* und kurzen Einakter ahmen die Bühnenshows von Solistinnen wie der amerikanischen Tänzerin Loie

Fuller nach, die in ihren Choreographien lange fließende Gewänder um ihren Körper schwang, um diesen im Tanz zum Verschwinden zu bringen. Die Handcolorierung der kurzen Filme imitierte das farbige Licht der Scheinwerfer, die Fuller mittels elektrischer Steuerung in einem bestimmten Rhythmus auf die bewegten Stoffmassen treffen ließ. Der Point of View der Kamera änderte dabei das theatrale Dispositiv, indem er die tanzende Akteurin nah an den Zuschauer heranrückte. Claudia Rosiny unterstreicht in ihrem Beitrag «Kino der Attraktionen 1900 | 2000. Loie Fuller und ihre Erben auf YouTube», wie die Internetclips das kurze Format erneut aufgreifen, um gerade nicht-professionelles, auf der privaten Bühne vorgeführtes Tanzen als Attraktion auszustellen und es in simplen, von der statischen Webcam produzierten Bildern in einer gleichfalls theatralen Anordnung zu fassen.

Im Gefolge der verschiedenen Tanzreformbewegungen der Moderne haben sich an der Körpersprache orientierte Lesarten einer Gestik des ganzen Körpers neu herausgebildet, deren Codes gerade nicht mehr die normative Verbindlichkeit besitzen sollen wie die Codifizierungen des Balletts. Sie überformen, transformieren und negieren häufig auch dessen klassisches Ausdrucksrepertoire, ebenso wie sie sich von der Forderung nach einer Handlung lösten, die den Bühnentanz seit dem 18. Jahrhundert vom Gesellschaftstanz abgrenzte und prägte. Neben der Abstraktion vom Narrativen zielten sie auf eine Überwindung des streng reglementierten akademischen Tanzes hin zum Individuellen als Charakteristikum des «Natürlichen» und des «Freien». Der stilisierte, artistische Bewegungen ausführende Körper wurde von den Zwängen des Spitzenschuhs und des Korsetts der Ballerina befreit. Barfuß und in kurzen Gewändern wurde nun getanzt – so zeigte es die sich an «antiken» Vorbildern orientierende Ikone der Tanzreform des Fin de Siècle, Isadora Duncan. Dem in Deutschland in zahlreichen Schulen gelehrt, von Rudolf von

Laban und Mary Wigman entwickelten Ausdruckstanz erschloss die Ufa-Produktion WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT 1925 ein breites Publikum, wie Amrei Fischer Behrend in ihrem Aufsatz «Tänzerische Perspektiven im Film der 1920er-Jahre» hervorhebt. Die Konzeption eines «tänzerischen Films» reicht dabei bis zu den abstrakten Experimenten Walter Ruttmanns und Hans Richters.

Seit den 1910er-Jahren wurde der Film-Tanz zunehmend in Geschichten eingebettet; die Kamera löst sich von der frontalen Ansicht auf die tänzerische Attraktion, und die Montage konstruiert ein eigenes rhythmisches Feld. Tänzerinnen und Tänzer werden zu handelnden Figuren. Das Theater ist der Ort, an dem nicht nur *back stage* Konflikte ausgetragen werden, Machtkämpfe und Rivalitäten um Geld, Anerkennung und soziales Prestige stattfinden. Es entstehen auch Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum, die primär als Blickbeziehungen inszeniert und reflektiert werden. Urban Gads AFRUNDEN (1909) mit Asta Nielsen und Friedrich Wilhelm Murnaus DER GANG IN DIE NACHT (1920) präsentieren das Theater als soziale Gegenwelt zur bürgerlichen Welt, deren Inkommensurabilität sich tödlich für die Figuren auswirkt. Zugleich löst sich in den Tänzerinnengeschichten der Tanz von der Bühne und seinem filmischen Publikum, tritt ins Freie und wird als Korrelat «entfesselter» äußerer Naturkräfte inszeniert, womit etwa Arnold Fancks DER HEILIGE BERG (1926, mit Leni Riefenstahl als Ausdruckstänzerin) spielt. Der Ausdruckstanz erscheint als eine Residue der Freiheit, der Nicht-Verfügbarkeit des weiblichen Körpers für den beherrschenden Mann.

Wo in totalitären Herrschaftssystemen die personifizierte Macht über Körper herrscht, geht der Tanz – so der dritte Zugang – eine innige Verbindung mit der Gewalt ein. Hier ist der Ort der großen Verführerinnen aus Mythos, Geschichte und Religion, der *femmes fatale* des Tanzes – Salomé und Mata Hari, aber auch der Roboter-Maria in Fritz Langs METROPOLIS

(1927), die gierig-lüsterne Blicke der befrackten Herren aus der Upper Class provoziert, ebenso wie sie die Arbeiter zum Maschinensturm verleitet. Die Macht der tänzerischen Bewegung stiftet oder zerstört Figurenbeziehungen, wie Evelyn Hampicke in ihrem Beitrag über den «Tanz der «minderwertigen Frau» analysiert. Dabei arbeitet sie die Konstanz pejorativ eingesetzter Stereotype der tänzerischen Repertoire von Sinti und Roma und Tanz im Tingeltangel zwischen Weimarer Republik und NS-Zeit heraus. Katja Schneider analysiert in ihrem Artikel «Split Attention. Kollisionen von Blick und Körper» anhand des Verhältnisses zwischen Live-Performance und Bühnenfilm in Wim Vandekeybus' *Monkey Sandwich* von 2009, wie die inhärente Gewalt des Leinwandgeschehens mit den Versuchen des Performers kollidiert, sich in einem Zwischenstatus aus Mensch und Tier seine eigene Welt zu erschaffen.

Das Blickrepertoire des gefilmten Tanzes und seine primäre Attraktion überschreitend, konzipieren die Choreographen des Filmtanzes im Musical – so der vierte Zugang – kontrollierte Bewegungsformen genuin für deren kinematographische Aufzeichnung und die Interaktion der Tanzenden mit dem beweglichen oder unbeweglichen Point of View der Kamera. Ines Steiner geht diesem Wechselverhältnis und seinen sexualisierten Blickpolitiken in ihrem Beitrag «Top Shots und Crotch Shots. Busby Berkeleys Choreographien und das Musical der 1930er-Jahre» nach. Anders als beim Schauspiel ist der Tanz nicht am Ausdruck sprachlich fassbarer Gegenstände, an der Rede oder allein mimisch oder gestisch ausgedrückten Emotionen orientiert, sondern an Bewegungen des ganzen Körpers. Er verstärkt sie in ihrer Deutlichkeit und gibt ihnen ein anderes Zeitregime, nicht nur dadurch, dass Ausdrucksgesten und Bewegungen in einer rhythmischen Folge wiederholt, sondern dass sie in eine Eigen-Zeit überführt werden, die sich von alltagsreferenziellen Zeitregimen entfernen. Wie Nitya Koch in ihrem Aufsatz «Verzauberte Welt. Domestizierung