Kristina Köhler

# Der tänzerische Film

## Frühe Filmkultur und moderner Tanz

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 38

Kristina Köhler

# Der tänzerische Film

**ZÜRCHER FILMSTUDIEN**

**BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN**

**HERAUSGEGEBEN VON**

**JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER**

**BAND 38**

KRISTINA KÖHLER

# DER TÄNZERISCHE FILM

## Frühe Filmkultur und moderner Tanz

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2016 auf Antrag von Prof. Dr. Jörg Schweinitz und PD Dr. Sabine Huschka als Dissertation angenommen.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2017
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Kristina Köhler, Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Gesamtherstellung Schüren Verlag GmbH, Marburg
ISBN (Printausgabe) 978-3-89472-840-3
ISBN (Open Access ebook) 978-3-7410-0050-8

DOI: 10.23799/9783741000508

Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by- nc- nd/3.0/deed.de.

# Inhalt

**Dank** 7

**Einleitung** 11

**I Vom Tanz im Film zum tänzerischen Film. Plädoyer für einen Blickwechsel** 31

**1 Der tänzerische Film. Ansätze und Perspektiven** 33
1.1 Eine Theoriegeschichte zwischen den Disziplinen 33
1.2 Von *choreo-cinema* bis *screendance*. Theorieansätze zum tänzerischen Film 47
1.3 Der tänzerische Film als intermedialer Erfahrungsmodus 53
1.4 Tanz – Erleben – Kino. Ein Paradigma der Moderne 55

**2 Zur Historiographie von Tanz und Kinokultur um 1900** 63
2.1 Im Filmarchiv. Auf den Spuren der Tanzgeschichte 63
2.2 Zum Umgang mit den Leerstellen. Historiographie als Imaginationsarbeit 66
2.3 Der faszinierte Blick auf den Tanz und die frühe Filmkultur 70
2.4 Alternative Tanzgeschichten 75

**II Bild – Körper – Technik. Frühe Denkfiguren vom Film als Tanz** 79

**3 Die ‹tanzenden Bilder›. Zum intermedialen Kalkül des frühen Kinos** 81
3.1 Zwischen Tanzbild und ‹Tanz der Bilder›. Der doppelte Bezug des frühen Kinos auf den Tanz 81
3.2 ‹Bilder, die tanzen›. Schauwerte der Bewegung in prä- und frühkinematographischen Apparaturen 89
3.3 Wie im Theater. Film als (Tanz-)Aufführung 102
3.4 ‹Bilder, die weitertanzen›. Film als Aufzeichnung und Archiv von Tanz 109

**4 Nymphe, Schleier, Wasser. Bildbewegungen zwischen Geste und Vibration** 127
4.1 Zur Bildbewegung in Kunst, Malerei und Kino 127
4.2 Von der Bildfigur zur Bildbewegung. Schleiertänze im frühen Kino 134
4.3 Bildspannungen zwischen Körper und bewegter Textur am Beispiel von Neptune's Daughter (1914) 141
4.4 Nur noch ‹bewegtes Beiwerk›? Das Bewegtbild in der Filmtheorie von Hermann Häfker 151

**5 Körper, Ausdruck, Rhythmus. Entwürfe eines tänzerischen Filmschauspiels** 159
5.1 Der Kino-Tänzer. Ein Problemaufriss 159
5.2 «Zum Filmstar prädestiniert». Die Tänzerin als Filmschauspielerin und das Melodrama der 1910er Jahre 163
5.3 Von der lesbaren Geste zur suggestiven Ausdrucksbewegung. Tanz in frühen Filmtheorien 179
5.4 Tänzerisches Schauspiel nach Jaques-Dalcroze. Rübezahls Hochzeit (1916) und die Rhythmusschule von Hellerau 188

**6 Anmutige Zeitlupe. Techniken der ‹schönen› Bewegung** 205
6.1 Die ‹Erfindung› der Zeitlupe aus der Tanzästhetik der Jahrhundertwende 206
6.2 Anmut als Effekt von Zeitlupe. Raymond Bayers *L'Esthétique de la grâce* 211
6.3 Inszenierungen der ‹anmutigen Zeitlupe› in Wochenschauen der 1920er Jahre 217
6.4 Subtile Verschiebungen der Wahrnehmung. Zeitlupen zwischen Film- und Körpertechnik 228

**III Filmästhetik und tänzerischer Sinn** 233

**7 ‹Tänzerischer Sinn› im Kino. Rudolf Labans Vision für den Kulturfilm** 235
7.1 Laban und das Kino. Aneignungen und Abgrenzungen 235
7.2 ‹Tänzerischer Sinn› bei Rudolf Laban und Mary Wigman 249
7.3 Filmästhetik des ‹tänzerischen Sinns›. Labans Drehbücher 255
7.4 Der Kulturfilm als ‹Erlebnisfilm›. Paluccas Serenata (1934) 264
7.5 Tänzerischer Sinn und Tanzerleben im Spielfilm 268

**8 «Nur Bewegung sehen». Absolute Filme zwischen ‹reiner› Bewegung und Körperlichkeit** 273
8.1 Von der «bewegten Malerei» zum «absoluten Tanz». Die absoluten Filme im Spannungsfeld der Künste 278
8.2 ‹Zur Linie werden›. Abstraktion, Wahrnehmung und Phantasien der ‹reinen› Bewegung 282
8.3 Mit dem Tanztheoretiker im Kino. Fritz Böhmes Tanz- und Bewegungstheorie des absoluten Films 287
8.4 Multimediale Aufführungen. Die absoluten Filme auf der Tanz- und Theaterbühne 296

**IV Der tanzende Zuschauer** 307

**9 Mit der Leinwand tanzen. Bewegungsübertragungen im Kinosaal** 309
9.1 ‹Tangomanie› und ‹Cinematographitis›. Rhythmische Ansteckungen zwischen Leinwand und Zuschauern in den 1910er Jahren 311
9.2 Das Kino als Bewegungsansteckung. Die Tanzmanie in der Filmkomödie 316
9.3 Frühe Tanzlehrfilme. Konstellationen einer Mobilisierung 323
9.4 Räume für den Tanz mit der Leinwand. Das Tanz-Kinema Alexanderplatz (1920–1922) 333
9.5 Der tanzende Zuschauer. Eine Herausforderung für das klassische Kinodispositiv? 342

**Schlussgedanken** 349

**Anhang** 355

**Bibliographie** 357

**Filmographie** 395

**Personenregister** 401

**Filmregister** 411

**Bildnachweise** 415

# Dank

Es bleibt nicht aus, dass die Begriffe und Konzepte, mit denen man sich über lange Zeit beschäftigt, zu Metaphern für das eigene Denken werden. Tatsächlich kam mir die Arbeit am *Tänzerischen Film* manchmal wie eine große Tanzveranstaltung vor: Es gibt Momente, da bewegt man sich am Rande der Tanzfläche und tanzt (oder schreibt) für sich alleine – und merkt gar nicht, dass man sich längst inmitten einer Menge anderer Menschen befindet, die in ähnlichem Rhythmus tanzen. Allen, die auf die eine oder andere Weise in den unterschiedlichen Phasen des Projekts «mitgetanzt» haben, möchte ich hier danken.

Ein großer Dank geht an Jörg Schweinitz, der mich in meinem Vorhaben unterstützt, gefördert und angetrieben hat. Er hat mein Interesse für die frühe Filmgeschichte ‹entzündet› und während der gemeinsamen Jahre in Zürich viele schöne Gelegenheiten zum Nachdenken über Film- und Theoriegeschichte geschaffen. Danken möchte ich auch meiner Zweitgutachterin Sabine Huschka, mit der ich nicht nur eine Expertin der Tanzgeschichte an meiner Seite hatte, sondern auch eine offene und neugierige Gesprächspartnerin. Margrit Tröhler, Fabienne Liptay und Barbara Flückiger gilt mein Dank dafür, dass sie neben fachlicher und moralischer Unterstützung Raum, Zeit und Forschungsmittel am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich bereitgestellt haben. Zu Dank verpflichtet bin ich auch dem Schweizerischen Nationalfonds, der einen längeren Forschungsaufenthalt in Berlin sowie die Publikation dieser Studie finanziell ermöglichte.

Das vorliegende Buch wäre in dieser Form nicht realisierbar gewesen, wenn ich in folgenden Archiven nicht auf Experten getroffen wäre, die mich tatkräftig unterstützt haben: Cinémathèque suisse, Kunsthaus Zürich, Stiftung Deutsche Kinemathek, Bundesarchiv-Filmarchiv, Archiv der Akademie der Künste, Deutsches Filminstitut – DIF e.V., Bauhaus-Archiv Berlin, Landesarchiv Berlin, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne, Stadtarchiv Dessau-Roßlau, Filmmuseum Düsseldorf, Europäisches Zentrum der Künste Dresden – Hellerau, Österreichisches Filmmuseum, Filmarchiv Austria, EYE Filminstituut Nederland, Danske Filminstitut, Svenska Filminstitutet, Cineteca di Bologna, Gaumont Pathé Archives, Cinémathèque française, Archives Départementales de la Moselle, British Pathé, Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Schweizer Tanzarchiv, Deutsches Tanzarchiv Köln, Tanzarchiv Leipzig e.V., Jerome Robbins Dance Division der New York Public Library.

Sehr profitiert hat diese Arbeit von den vielen anregenden Gesprächen und Diskussionen mit Freunden und Kollegen. Allen voran danke ich den Mitarbeitern vom Seminar für Filmwissenschaft, die mich je nach Phase mit Film- und Literaturhinweisen, wohlwollender Kritik und Zuspruch versorgt haben. Franziska Heller, Wolfgang Fuhrmann und Claudy Op den Kamp sind über die Jahre zu besonders wichtigen Taktgebern auf meiner Tanzfläche geworden; sie inspirieren mich nicht zuletzt deshalb, weil sie ebenso engagiert tanzen wie sie Wissenschaft betreiben. Mit Nicholas Baer bin ich während der Berliner Zeit viele Male im Kino gewesen; seine hellsichtigen Analysen waren eine enorme Inspiration. Dank gebührt auch Laurent Guido, Claudia Rosiny, Pierre Stotzky und Bernd Hoffmann, die mich mit ihrer Begeisterung für Tanz und Film unterstützt, mitunter regelrecht beflügelt haben. Für Austausch, wichtige Hinweise und das fortwährende Mitdenken danke ich den Mitgliedern des Early Cinema Colloquium, der Peer-Gruppe «FilmWissen» und den Kollegen von Domitor, der internationalen Fachgesellschaft zur Erforschung des frühen Kinos. Ein großer Dank geht an die Mitstreiter der *Montage AV* sowie an die Kolleginnen und Freunde aus aller Welt, mit denen ich beim Festival Il Cinema Ritrovato in Bologna Jahr für Jahr Filme schauen und Tanzszenen durchsprechen konnte. Lorenz Engell muss an dieser Stelle gedankt sein für seine Unterstützung bei der Initialzündung zu dieser Arbeit, Anton Kaes für die Erinnerung daran, den Blick offen und das Denken spannungsvoll zu halten.

Ohne den technischen Beistand von Simon Spiegel und seiner LaTeX-Expertise wäre ich viele Male aufgeschmissen gewesen. Neben seiner Hilfe verdankt das vorliegende Buch sein Erscheinen der Zusammenarbeit mit dem Schüren Verlag, den Lektoren Christina Walker und Maurice Lahde sowie der Graphikerin Natalie Bringolf.

*Last but not least* richtet sich mein ganz persönlicher Dank an meine Familie, die mich in allen Lebens- und Arbeitsphasen unterstützt hat, und an alle Freundinnen und Freunde, die zum richtigen Zeitpunkt da waren, um mitzutanzen: Tereza und ‹Fitsch› Fischer und die ganze Whisky-Gang, Andrea Kager, Katharina Klung, Duarte Vaz Pimentel, Christina Hirschberg, Birte Schramm und alle Tanzpartner aus Berliner, Straßburger und Gießener Zeiten. Marie und Mark haben mich viele Male in Berlin beherbergt und den ein oder anderen Recherche-Thriller hautnah miterlebt. Ein ganz besonders großer Dank geht an Simon, der jede noch so absurde Drehfigur mitgetanzt und wie kein anderer dazu beigetragen hat, dass dieses Buch fertig geworden ist.

Everything I do is a dance.
I think in terms of dance.

*Charlie Chaplin*

# Einleitung

***Paris, 1895*** Als der Journalist Louis Forest im Dezember 1895 eine Vorführung von Lumières Kinematographen besucht, sieht er zunächst ein undeutliches «Tanzen» auf der Leinwand. «Die Projektion», so befindet er, «war nicht berauschend. Die Leinwand tanzte, flimmerte.» (zit. n. Jeanne 1965: 12, Übers. KK.) Noch bevor Forest ein konkretes Bild ‹von etwas› auf der Leinwand sieht, nimmt er den flackernden Lichtstrahl der Filmprojektion als ‹Tanz› wahr. Mit ähnlicher Metaphorik beschreibt der Theaterbetreiber und spätere Filmemacher Georges Méliès den Effekt einer Filmvorführung: «Ich kam nach Hause, mein Kopf stand in Flammen, überwältigt von den Bildern, die noch vor meinen Augen tanzten.» (zit. n. Andrew 2012: 58, Übers. KK.) Auch Méliès fasst über die Rede von den tanzenden Bildern einen Bewegungseindruck in Worte, der sich zunächst unabhängig von den Gegenständen, Figuren oder Geschichten auf der Leinwand einstellt. Wie kamen Forest und Méliès dazu, die Bewegungen der Bilder als Tanz zu beschreiben? Was war es, das sie an Tanz denken ließ?

Beginnt man diesen Fragen nachzugehen, entfaltet sich ein ganzes Netz an Referenzen, die den Film ‹als Tanz› modellieren. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurden bewegte Bilder in optischen Spielzeugen und präkinematographischen Apparaturen als «tanzende Bilder» bezeichnet (Ramsaye 1926: 56); häufig zeigten sie kleine Tanzszenen mit Clowns, Ballerinen oder Skeletten. Auch in frühen Filmtheorien wurde der Tanz zu einem wichtigen Modell – vor allem dann, wenn es darum ging, den Film als Bewegungskunst zu etablieren (und zu legitimieren). Bewegung, Tempo und Rhythmus waren die zentralen Bezugsgrößen. So schreibt etwa Leo de Meyenburg, der kinematographische Stil sei weder malerisch noch intellektuell, sondern «rhythmisch und eher dem Tanz verwandt» (Meyenburg 1916: 6, Übers. KK). Ähnlich konstatiert Erwin Magnus (1924: 60): «Es ist sicher kein Zufall, daß die Tanzkunst im Zeitalter des Films ihre Wiedergeburt erlebt hat. In beiden Künsten sind Bewegung und Rhythmus die treibende Kraft.» Wie ein Tanz, so schreiben wiederum andere Theoretiker, müssten die Bewegungen der Schauspieler gestaltet sein: ausdrucksstark und anmutig (Tannenbaum 2004c: 193–194; Häfker 1913: 48).

Besonders populär wurde der Hinweis auf die tänzerischen Qualitäten des Films bei den Avantgarden in den 1920er Jahren. Sie setzten den Tanz als Leitanalogie für ein ‹anderes› Kinos ein, das nicht in erster Linie (wie die

Die tanzende Kamera:
Um die gleitenden Bewegungen der Tanzenden einzufangen, hat der Operateur seine Kamera auf einem Fahrrad befestigt, auf dem er den tanzenden Paaren folgt.

**1** Abbildung zu einem Artikel des Kameramanns Karl Freund (1927: 66)

Literatur) *erzählen* oder (wie Photographie und Malerei) *abbilden*, sondern die Welt *in Bewegung*, also in ihrer ästhetischen, energetischen und atmosphärischen Dimension erfahrbar machen sollte. So zog Dziga Vertov (1973: 8) es vor, nicht Menschen, jedoch Dinge und Maschinen tanzen zu lassen: «Uns ist die Freude tanzender Sägen einer Sägemaschine verständlicher und vertrauter als die Freude menschlicher Tanzvergnügen.» Germaine Dulac (1994: 87) denkt das Kino ausgehend von einer Tänzerin, deren Bewegungen mit den «harmonischen Linien» und «fließenden Rhythmen» der Filmbilder verschwimmen. Bei Hans Richter geraten die Bilder selbst in einen Taumel. Für die Gestaltung von Schnitt und Kamera gilt, was der Titel eines seiner Experimentalfilme programmatisch verspricht: Alles dreht sich, alles bewegt sich (D 1929).

Die Begeisterung für Tempo, Bewegung und Rhythmus bezieht sich in den 1920er Jahren insbesondere auf die Kamera – sie wird nicht nur ‹entfesselt›, sondern beginnt regelrecht zu ‹tanzen›. Gerade bei Tanzszenen,

so lautete eine häufig geäußerte Empfehlung an Filmregisseure, müsse die Kamera ständig in Bewegung sein. Sie wurde dazu auf Rollen montiert oder mit einem Fahrrad bewegt (Abb. 1), um die gleitenden Bewegungen der Tänzer mitzuvollziehen und dem Zuschauer kinästhetisch zu vermitteln.[1] «Ich weiß nicht, woran das liegt, aber man tanzt mit», kommentierten Zuschauer diesen Effekt (zit. n. Richter 1920: 23). Spätestens Mitte der 1920er Jahre war dieses Stilmittel – nicht zuletzt durch spektakuläre Tanzszenen in Filmen wie Kean ou Désordre et génie (Alexandre Volkoff, F 1924) und Maldone (Jean Grémillon, F 1928) – so weit verbreitet, dass die Rede von der «tanzenden Kamera» zu einem festen Begriff (und einem weitgehend konventionalisierten Stilmittel) geworden war. Auf ähnliche Weise wurde auch die Montage als ‹Choreographie› beschrieben, die den Rhythmus eines Films gestalte. Die Idee, dass Bewegungsabläufe in Filmen wie Ballette ‹choreographiert› oder als ‹Tanz der Kamera› auffällig werden konnten, spiegelte sich schließlich auch in Wortneuschöpfungen wie *choreo-cinema*, *cinedance*, Kamera-Choreographie oder Filmtanz, die die «innige Freundschaft» (Karkosch 1952: o. S.) beider Künste zum Ausdruck bringen sollten.

Bis heute sind diese Begriffe im Nachdenken über das Kino äußerst wirksam. So ist auch in aktuellen Filmtheorien und -kritiken vielfach von ‹tanzenden Bildern›, der ‹Choreographie der Kamera› oder einer ‹tänzerischen Montage› zu lesen. Mal bezieht sich diese Rede auf die Bewegungen vor der Kamera – so etwa, wenn in Bezug auf Martial-Arts-Filme von ‹Kampf-Choreographien› geredet wird oder wenn Flashmob-Videos, die im Internet zirkulieren, als ‹Massenchoreographie› beschrieben werden (Reid 1994). Mal ist damit aber auch im erweiterten Sinne auf das sorgfältige Arrangement von Körpern, Gesten und Objekten im Raum verwiesen und auf die rhythmische Orchestrierung von Kamerafahrten und Schnitt sowie von Erzählmotiven und Handlungssträngen (Tröhler 1994). Aus dieser Perspektive wurde zuletzt eine Reihe von Autorenfilmen als ‹tänzerisches› oder ‹choreographisches› Kino bezeichnet, wie etwa die Filme von Béla Tarr oder der Berliner Schule. ‹Tanz› meint in diesem Zusammenhang weniger Koordination, Tempo und Timing, sondern ein Kino der Reduktion, das Blick und Aufmerksamkeit durch lange Einstellungen und eine deutliche Zurücknahme in Schauspiel und Inszenierung auf die Mikrochoreographien des Alltags lenkt (Nessel 2009, Wegner 2015). Offenbar sind die Konnotationen und Interferenzen zwischen Film und Tanz vielfältig. Dabei scheint

1 «Die bisher besten Tanzaufnahmen», so schreibt Franz W. Koebner (1920: 127), seien in dem Film Der Tänzer, 1. Teil (Carl Froelich, D 1919) zu sehen, wo die Kamera «auf einer beweglichen Rolle montiert [war], und diese um das tanzende Paar in steter Bewegung erhielt. Dadurch erscheint ein unerhört gleitendes Tanzbild, das den Eindruck der Musik restlos vermittelt.»

es so etwas wie eine intuitive Ebene zu geben, auf der das Sprechen vom tänzerischen Film ganz selbstverständlich ist. Diese Gedankenspiele und Assoziationen verkomplizieren sich jedoch, sobald man anfängt, genauer darüber nachzudenken, wie dieses «Tänzerische» für den Film zu verstehen ist. Auf welche Aspekte oder Ebenen des Films bezieht sich die Analogie? Ist es – wie Forest und Méliès schrieben – das Licht des Projektors, das auf der Leinwand tanzt?[2] Verweist das Tänzerische auf Körper und Objekte, die sich im Bild bewegen? Oder ist damit auf den Rhythmus der Bilder verwiesen, die Bewegungen der Kamera oder den ‹Bilderreigen›, der erst durch die Montage entsteht?

*

Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit der Theorie und Geschichte des *tänzerischen Films*. Unter diesem Begriff fasse ich all jene Diskurse und Praktiken zusammen, die Film als Tanz modellieren. Was sie verbindet, ist die Annahme, dass Filme Tanz nicht nur aufzeichnen, präsentieren oder dramatisieren, sondern mitunter selber ‹tanzen›, ähnlich wie ein Tanz gestaltet oder erfahrbar werden. In Abgrenzung zu Konzepten wie ‹Tanzfilm› oder ‹Videotanz›, die implizieren, es handle sich um ein eigenständiges Genre oder eine Kunstform, sei hier der etwas offenere Begriff des *tänzerischen Films* vorgeschlagen. Dieser knüpft an eine Reihe früher Diskurse zu Film und Tanz an, so etwa an die Überlegungen von René Drommert, der seit den 1930er Jahren über die Thematik von Tanz im Film geschrieben hatte (Drommert 1936, Drommert 1962). Ich möchte diesen Begriff hier auch deshalb einbringen, weil er in den Tanzdiskursen und -theorien des frühen 20. Jahrhunderts, um die es gehen wird, eine wichtige Rolle spielte. «Tänzerisch» wurde damals nicht nur im übertragenen Sinne von «tanzähnlich» gebraucht, sondern in einem ganz wörtlichen Sinn als das «zum Tanz Gehörige». So war es nicht unüblich, von «tänzerischer Ausbildung» oder «der tänzerischen Situation unserer Zeit» zu sprechen (Laban/Wigman 1936). In dieser Doppelung von eigentlicher und uneigentlicher Rede, so arbeite ich im Folgenden heraus, spiegelt sich ein wichtiger Gestus des modernen Tanzes – als Experimentierfeld, das die Grenzen von Tanz grundlegend herausforderte. Eine gewisse Unschärfe zwischen Tanz im eigentlichen Sinne und einer metaphorischen Ausdeutung kennzeichnet aber auch die intermedialen Übersetzungsprozesse, die entstehen, wenn sich das Tanzen – das Tänzerische – nicht mehr auf der Bühne, sondern im Film ereignet.

2 Dieses Flackern war häufig ein Effekt der nicht perfekt zündenden Kohlebogenlampen.

Im Unterschied zum Tanz- oder Musicalfilm, die sich als Genres zumindest gut eingrenzen lassen, ist die Denkfigur vom Kino als ‹Tanz der Bilder› in der Filmtheorie und -geschichte nicht fest verortet; sie zirkuliert durch verschiedene Bereiche und Diskurse, verläuft quer zu Genres, Filmstilen und Periodisierungen. Man begegnet ihr an den unterschiedlichsten Orten – in Drehbüchern, am Filmset oder im Zuschauerraum. Mitunter taucht sie in den Beschreibungen eines Filmkritikers auf, der das, was er auf der Leinwand sieht, ‹als Tanz› beschreibt (Fargier 2005: 67). Auch Tänzer, Choreographen und Tanztheoretiker arbeiten an der Idee vom tänzerischen Film mit; ihre Kommentare, die sich bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, oszillieren zwischen vernichtender Polemik gegen das neue Medium und mehr oder minder begeisterten Fürsprachen. Ihre Positionen lassen sich – wenn auch häufig aus umgekehrter Blickrichtung und unter anderen Vorzeichen – als Reflexion, Auseinandersetzung oder Theoriearbeit zum tänzerischen Film lesen.[3] Hinzu kommen die Filme selbst, die häufig ganz eigene Vorstellungen vom Tänzerischen ins Bild setzen und sich (auch unabhängig vom gefilmten Gegenstand Tanz) über den Einsatz ihrer Gestaltungsmittel, über eine rhythmisierte Montage oder eine leichtfüßig durch den Raum schwebende Kamerabewegung, als ‹tänzerisch› zu erkennen geben. Mitunter sind es ganz kurze Augenblicke in Filmen, in denen eine Bewegung zum Tanz wird – manchmal reicht schon das tänzelnde Schweben einer Plastiktüte im Wind, um uns an Tanz denken zu lassen.[4]

Dort, wo sich die Rede vom Tänzerischen in die Filmtheorie einschreibt, verknüpft sie sich häufig mit ganz unterschiedlichen Anliegen. So attestiert beispielsweise der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer (2005: 73) dem Tanz «eine besondere Anziehungskraft auf das Medium»; er sei eine «spezifisch filmische Bewegung». Für Kracauer bildet der Tanz ein reflexives Motiv, das grundlegende Eigenschaften des Mediums – seine Bewegtheit – auf der Bildoberfläche verhandelt. 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 tänzerische Potenzial des Films, das die «Wechselfälle des Lebens» in geordnete Bewegungsmuster überführt, faszinierte Kracauer. Nicht zufällig sieht er Tanz in den frühen Tonfilmen von René Clair am Werk, vor allem im Übergang von zufälliger zu gestalteter Bewegung:

3 Vor allem die Kapitel 7 und 8 beschäftigen sich mit solchen Positionen von Tänzern und Tanztheoretikern.

4 Angespielt ist hier natürlich auf die entsprechende Szene in American Beauty (Sam Mendes, USA 1999), vgl. dazu Delpeut/Köhler (2015).

> 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 2005: 87)*

Einen ähnlichen Wahrnehmungseffekt beschreibt der französische Philosoph und Filmologe Étienne Souriau: In Clairs Filmen manifestiere sich eine «Ordnung in der Unordnung» (Souriau 1952: 134, Übers. KK); 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 choreographischen Charakter des Films» umso deutlicher hervortreten (ebd.: Übers. KK). Auch für Nicole Brenez macht der Tanz im Filmbild grundlegende Konstellationen der Bewegung sichtbar:

> [… Er] erprobt logische und formale Bewegungen. Der Tanz lässt sich nicht reduzieren auf eine buchstäbliche Ortsveränderung der Körper und Gliedmaßen, er verschiebt [*déplace*] vielmehr die Formen und produziert so eine tiefere Bewegung, die uns unaufhörlich dazu zwingt, die Bewegtheit neu zu denken. *(Brenez 1998: 290, Übers. KK)*

***Was ist Film? – Tanz!*** Nicht als Genre, nicht als Motiv oder Handlungselement ist der Tanz in diesem Zusammenhang auf das Kino zu beziehen, vielmehr als Denkfigur, die das Kino in seiner Theorie, Geschichte und Ästhetik reflektiert. Verweise auf den Tanz stehen von Beginn an im Kontext der intermedialen Kulturpraktiken und -diskurse, aus denen das Kino hervorgeht (Gaudreault/Marion 2005, Gaudreault 2011). Schon frühe Filmtheorien beziehen sich auf bereits etablierte Künste wie das Theater, die Literatur oder die Malerei – oder eben den Tanz. Während Schriftsteller und Theaterschaffende das neue Medium einerseits als publikumswirksamen Konkurrenten fürchten, greifen frühe Verfechter des Filmmediums umgekehrt auf bewährte ästhetische Kategorien zurück, um den Film in den Rang der ‹schönen Künste› zu befördern (Schweinitz 1992, Kaes 1978b, Diederichs 2004a). Es geht nicht allein darum, den vermeintlich trivialen ‹Kintopp› aufzuwerten, sondern über diese Bezugnahme zugleich auch zu beschreiben, was ihn von den anderen Künsten unterscheidet.

In diesem Sinne schlage ich vor, den tänzerischen Film als Denkfigur eines intermedialen Vergleichs zu befragen. Das Ausloten dessen, was Tanz und Film verbindet oder unterscheidet, diente dazu, «intermediale Beziehungen» zwischen den Künsten zu kartographieren; es lässt sich aber auch als Annäherung an die grundlegende filmtheoretische Frage «Was ist Film?» verstehen. Freilich hat die Filmtheorie im Laufe ihrer Geschichte

ganz unterschiedliche Antworten gefunden; so bietet jeder Vergleich – vom Film als «bewegte Malerei» (Aumont 1989), «visuelle Musik» (Bordwell 1980, Filser 2008) oder «Rhythmus» (Guido 2007) – eine etwas anders akzentuierte Antwort oder Perspektive. Beschreibt man den Film als Tanz, so meine ich, rücken bestimmte filmische Aspekte und Gestaltungsmittel eher in den Fokus, während andere tendenziell in den Hintergrund treten: Wer den Film als Tanz beschreibt, bezieht sich häufiger auf eine kunstvoll gestaltete Kamerabewegung, ein körperbetontes Schauspiel, eine gewisse Rhythmisierung der Bilder als auf den Plot oder die Dialoge. Zu fragen ist also, welche Aspekte des Films jeweils als ‹tänzerisch› verhandelt werden und worin sich diese Tanzbezüge etwa von den Musik- oder Rhythmusanalogien unterscheiden. Und: Welche Ideen von Tanz grundieren die jeweiligen Entwürfe? Denn es macht einen Unterschied, ob das Filmmedium mit dem klassischen Ballett, modernen Ausdruckstänzen oder den reduziert-formalisierten Choreographien des *postmodern dance* verglichen wird. Zu überlegen ist schließlich auch, warum – mit welchen offenen oder verdeckten Interessen – Filmtheoretiker, Tänzer oder Regisseure diese Analogien ausarbeiten.

***Die vielen Bewegungskonzepte des Kinos*** Ein Aspekt, der über den Tanz demonstrativ hervorgehoben ist, bezieht sich auf die Bewegung, die seit Beginn der Filmgeschichte einen wesentlichen Schau- und Erfahrungswert des Kinos ausmacht. Schon die unterschiedlichen Namen wie «Kinematograph» oder «movies» verweisen ostentativ auf die Eigenbewegung der Bilder, und diese wird in frühen Filmkritiken und -theorien als zentrales Bestimmungsmerkmal und mediales Novum des Films aufgeführt – gerade auch, wenn es darum geht, den Film von anderen Medien und Kunstformen abzusetzen. So notorisch der Verweis auf die Filmbewegung einerseits ist, bleibt er andererseits zugleich latent unterbestimmt – oder umgekehrt: in eine Vielzahl unterschiedlicher Denktraditionen eingebunden. Frühe Diskurse zur Filmbewegung fokussieren vor allem die Dimension der Technik, der Apparate und Maschinen; eine *ästhetische* Perspektive auf die bewegten Bilder, ihre Formen und sinnlichen Effekte, bildet sich erst nach und nach heraus. Gerade in diesem Zusammenhang, so gilt es zu zeigen, wird der Tanz zu einer wichtigen Referenz.

Zwar bemühten sich Filmtheoretiker wie Hermann Häfker in Deutschland, Victor Freeburg in den USA oder Ricciotto Canudo in Frankreich seit den 1910er Jahren, die Bewegung als ästhetisches Element des Films hervorzuheben, zwar wurden die Avantgarden in den 1920er Jahren nicht müde, den Film als Bewegungskunst auszurufen, doch schon der emanzipatorische Gestus dieser Diskurse mag darauf hinweisen, wie sehr die Bewe-

gungsfrage im Grunde marginalisiert blieb. Tom Gunning hat argumentiert, dass sich dieser Befund für die gesamte klassische Filmtheorie nachzeichnen lässt. Auch wenn die Bedeutung der Bewegung für das Kino selten in Abrede gestellt werde, trete die Konzeptualisierung von Bewegungsprozessen in filmwissenschaftlichen Debatten häufig hinter dominanten Theorieparadigmen wie der Narration oder dem (eher statisch gedachten) Bild zurück:

> [… ] the representation and the perception of motion, would have been taken for granted by most theorists and practitioners. Since that time, the centrality of motion to cinema has, while rarely being explicitly denied, certainly been marginalized in most discussions in favour of narratively based issues (issues of storytelling and characterization in the analysis of films, of processes of identification, ideological containment or representation in the discussion of spectatorship). I maintain the importance of a return to the consideration of motion as a neglected (if not repressed) factor in film aesthetics, theory and history. *(Gunning 2009: 165)*

Gunning schlägt vor, die Idee von *der* Bewegung des Kinos einzutauschen gegen eine detaillierte Analyse der historisch spezifischen Vorstellungen von Bewegung. Daher gilt es, die Frage nach dem Tanz als Prisma einzusetzen, über das sich diese heterogenen Bewegungskonzepte der Filmgeschichte in ihrem jeweiligen diskurs- und kulturgeschichtlichen Kontext auffächern lassen.

Wie ich zeigen werde, verlaufen diese filmtheoretischen Aushandlungen nicht isoliert, sondern stehen in Resonanz mit den ästhetischen, wissenschaftlichen, philosophischen und gesellschaftlichen Debatten der Zeit. Während Friedrich Nietzsche (1980) in den 1880er Jahren das philosophische Denken über Tanzmetaphern in Bewegung versetzt und der britische Sozialreformer Henry Havelock Ellis in seinem einflussreichen Buch *The Dance of Life* (1923) sämtliche Bereiche des menschlichen Lebens als Tanz imaginiert, wird der Tanz auch in den Kunst- und Ästhetikdiskursen der Jahrhundertwende zu einem wichtigen Modell. In diesem Kontext, so hat es Gabriele Brandstetter (1995: 35) beschrieben, avanciert der Tanz «zum Schlüsselmedium aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren suchen». Tatsächlich formulieren die Avantgarden um 1900 programmatische Entwürfe einer ‹tänzerischen› Dichtung (Mallarmé 1993a) oder eines ‹tänzerischen› Theaters (Fuchs 1906) und erproben in Malerei, Skulptur und Photographie – nicht selten an Tanzsujets – dynamische Formen der Bild- und Figurgebung (Kandinsky 2004, Marinetti 1971). Vor diesem kulturellen Horizont wird auch das Kino aus unterschiedlichen Positionen und mit Bezügen auf den Tanz als *Bewegungskunst* entworfen. Dabei ist auffällig, wie der Film zum einen als ‹schöne›, anmutige, ausdrucksvolle, mechanische oder reine

Bewegung verstanden wird und damit zum anderen an unterschiedliche ästhetische und wissenschaftliche Diskurse der Zeit anknüpft.

***Alles Tanz? Zwei Leitgedanken*** Die Geschichte des tänzerischen Films, die ich im Folgenden entfalte, ist von zwei Thesen angeleitet. Zum einen gilt es – auf theoretischer Ebene – zu klären, wie das «Tänzerische» für den Film bestimmt werden kann. Das, was zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Filmgeschichte als tänzerischer Film beschrieben wurde, lässt sich nicht über eine einheitliche Filmästhetik oder ein gleichbleibendes Set charakteristischer Gestaltungsstrategien erfassen. Vielmehr, so möchte ich argumentieren, verweist die Rede vom Tänzerischen auf spezifische Weisen, wie wir Filme wahrnehmen – und wie sie *uns* ‹bewegen›. Vor diesem Hintergrund gilt es zu untersuchen, wie Filme in Anlehnung an einzelne tänzerische Prinzipien komponiert oder choreographiert werden, aber auch, wie Schauanordnungen, Aufführungspraktiken und Diskurse des Kinos einen Blick auf die Bilder installieren, der diese als Tanz erfahrbar werden lässt. Wie ein tänzerischer Wahrnehmungsmodus für den Film aussieht und über welche Parameter er sich beschreiben lässt, möchte ich am historischen Material, über exemplarische Filmanalysen und Fallbeispiele, herausarbeiten.

Auf einer zweiten Ebene wende ich diese Überlegungen historisch und zeige, in welchen Konstellationen der Film- und Tanzgeschichte sich «tänzerische» Wahrnehmungsweisen herausgebildet haben. Während die meisten Studien zum Thema mit dem Tonfilm oder mit Konzepten eines *videodance* ab den 1970er Jahren einsetzen (vgl. Kapitel 1.1), eröffnet die hier zu skizzierende Geschichte des tänzerischen Films Einblicke in die historisch bisher wenig erkundeten frühen Berührungspunkte von Film und Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Zeit zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und bis in die frühen 1930er Jahre bildet für die Frage nach dem tänzerischen Film einen besonders spannenden Zeitraum. Denn es ist eine Zeit, in der sich nicht nur das Kino als Massenmedium, Kunst und Agent neuer Bewegungskonzepte etabliert, sondern in der sich auch eine Reihe grundlegender Prämissen zur Denkfigur des tänzerischen Films herausbilden, die bis in die aktuellen Debatten zum *video-* oder *screendance* hineinreichen und an denen sich zentrale Aspekte einer Theorie des tänzerischen Films aushandeln lassen.[5]

Tanzhistorisch ist mit dem frühen 20. Jahrhundert ein Zeitraum fokussiert, in dem sich die Auffassung von Tanz grundlegend verändert. Das hatte viel mit den modernen Tänzen zu tun, die ab Ende des 19. Jahrhunderts

5 Zu den aktuellen Debatten vgl. Rosenberg (2012), Brannigan (2011) oder auch die Beiträge im *International Journal of Screendance* (seit 2014).

**2** Laban-Tanzgruppe bei einer Probe für *Tannhäuser* von Richard Wagner in Bayreuth, 1930

auf den Tanz- und Varietébühnen in Europa und den USA zu besichtigen waren: Die Auftritte von Loïe Fuller und Isadora Duncan kamen den Zeitgenossen um 1900 ‹neuartig› vor, experimentierten die Tänzerinnen doch mit Tanz- und Körperkonzepten, die nicht mehr wie das klassische Ballett über ein klar kodiertes Bewegungsrepertoire und Gestenvokabular strukturiert waren, sondern Bewegung in ihren spezifischen Qualitäten, Energien und Kräftefeldern ausstellten. Auch in den Choreographien von Mary Wigman, Gret Palucca oder Rudolf Laban ging es nicht in erster Linie darum, ‹schöne› und gefällige Bewegungen zu gestalten; im Mittelpunkt standen hier der Körper mit seinem ganz eigenen Ausdruckspotenzial, dynamische Grundprinzipien wie Schwung, Schwerkraft und «Antrieb» sowie das Verhältnis des tanzenden Körpers zum Raum (Abb. 2).[6] Wenn die modernen Tänzer den Akzent vom kodierten Bewegungsvokabular zu den energetischen Qualitäten wie Tempo, Rhythmus und Schwung verschoben und sich an zwanglosen, spontanen und improvisierten Bewegungsformen orientierten,

6 Auf den modernen Tanz, seine Periodisierung und die damit einhergehenden Probleme gehe ich im Kapitel 1.4 genauer ein.

eröffnete das völlig neue Perspektiven auf die Bewegung. «Alles ist Tanz», schreibt 1923 der österreichische Schriftsteller Leopold W. Rochowanksi,

> alles, er beginnt beim Schreiten über schlechtes Pflaster und über trennende Pfützen, er steigert sich zum Wettlauf nach forteilendem Wagen, zur Freude mit gehobenen Fersen, schwingt von Gedanke zu Tat, schließt seinen Kreis von Zeugung zu Galgen. Alles ist Tanz! *(Rochowanski 1923: 1)*

Die Idee, dass so gut wie jede Bewegung unter bestimmten Bedingungen als Tanz gesehen werden kann, war damals nicht grundlegend neu, sie wird jedoch in dieser Zeit zu einer zentralen Denkfigur, die eng an das Projekt einer bewegten und bewegenden Moderne gebunden ist.[7]

Neben den modernen Tänzen spielten auch die in der Physiologie aufkommenden Bewegungswissenschaften, die Lebensphilosophie und die Kunsttheorien eine wichtige Rolle für die Herausbildung neuer Erfahrungsweisen von Bewegung. Und natürlich war es nicht zuletzt das Kino, das die Bewegung zur Attraktion und zu einem eigenständigen Schauwert machte. In dem Anliegen, die Bewegung in ihren energetischen, ästhetischen und atmosphärischen Qualitäten zu erforschen, waren moderner Tanz und frühe Filmkultur eng aufeinander bezogen und spielten sich gegenseitig ‹in die Hände›. In den dunklen Kinosälen wie auch auf den Tanz- und Varietébühnen der Zeit konnte das Publikum lernen, den Blick auf die Bewegung zu fokussieren und sich tänzerisch ‹berühren› oder anstecken zu lassen.

Dass das Nachdenken über das Kino in einer Zeit einsetzt, in der Tanz, Körper- und Lebensreform eine wichtige Rolle spielt, hat in der Filmgeschichtsschreibung bislang vergleichsweise wenig Beachtung gefunden. Dabei bildeten Körperkultur, Gymnastik und moderner Ausdruckstanz nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und den USA einen wichtigen Resonanzraum, der sich deutlich spürbar in die Debatten um das neue Medium einschrieb. Es waren nicht nur die gleichen Akteure – Intellektuelle, Künstler und Kritiker –, die sowohl das Film- wie auch Tanzgeschehen der Zeit kommentierten; es waren auch ähnliche Anliegen und Fragestellungen, die frühe Filmtheorie und modernen Tanz umtrieben: Wann ist eine Bewegung ‹schön›? Was macht einen Körper ausdrucksvoll? Und welche spezifischen Formen ästhetischer Erfahrung werden durch die Bewegung im Zuschauer adressiert?

7 Seit der Antike beschreiben kosmologische Entwürfe die Bewegungen der Planeten als «Tanz» (Böhme/Huschka 2009: 12f); in den Natur- und Sozialwissenschaften dient der Tanz als Modell für die Analyse wiederkehrender Bewegungsmuster (von Tieren oder sozialen Ordnungen) (Hewitt 2005, Franko 1993). Auch poetische Metaphern vom «Tanz der Wellen» oder «den im Winde tanzenden Blumen» richteten den Blick auf die zeitlichen und räumlichen Verläufe, auf ihre Spannungszustände und rhythmischen Akzentuierungen aus.

**3** Postkarte von Mary Wigman in ihrem *Hexentanz*, undatiert

Auch die Frage danach, welche Vorstellungen von Tanz die Entwürfe des tänzerischen Films grundieren, ist somit historisch zu wenden. Um den Tanzbegriff für meine Analysen methodisch zu schärfen, ohne ihn auf eine apriorische und universale Definition festzuschreiben, beobachte ich, wie sich das Kino an spezifischen Tanzkonzepten seiner Zeit bedient, sich diese anverwandelt oder verschiebt. Das Imaginäre des modernen Tanzes, an dem sich das Kino um 1900 orientierte, war nicht nur geprägt von den Choreographien, Ästhetiken und Praktiken, die damals auf den Tanzbühnen zu sehen waren; was als Tanz gedacht wurde, wurde entscheidend mitgestaltet von Künstlern, Theoretikern und Philosophen, die sich mit dem Tanz auseinandersetzten. Aber auch moderne Massenmedien und die Populärkultur verbreiteten bestimmte Ansichten und ein (implizites) Wissen von Tanz – etwa wenn die modernen Tänzerinnen als Stars in Zeitschriften, Zigarettenalben oder als Postkartenmotive gehandelt wurden (Abb. 3). Aus diesem heterogenen Korpus historischer Quellen gilt es, das kulturelle Imaginäre des modernen Tanzes mit seinen unterschiedlichen Bewegungs-

und Körperkonzepten herauszuarbeiten und nachzuzeichnen, wie diese in die filmtheoretischen Überlegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts gerieten.

***Historiographien des tänzerischen Films*** Die Geschichte von Tanz und Film lässt sich auf sehr unterschiedliche Weisen erzählen: Besonders häufig wurde sie am Beispiel des Musical- und Tanzfilms erzählt – und zwar als Entwicklungsgeschichte eines Genres, das im Laufe der Zeit charakteristische Elemente, Gestaltungsmittel, Formate und Erzählweisen herausbildet (Ott 2008, Delamater 1981). Andere historiographische Linien verbinden Tanz- und Filmgeschichte über das Experimentierfeld der Avantgarden: Als wichtige Protagonisten dieser Geschichtsschreibung werden dann zumeist französische Filmemacher wie Germaine Dulac oder Fernand Léger aufgeführt; oder Maya Deren, deren Tanzfilme aus den 1940er Jahren als wichtige ‹Pionierarbeit› gelten, oder Filmemacher des New American Cinema (Kubelka 2003, Turnbaugh 1970). Man kann diese Geschichte, wie Nicolas Villodre (2000) vorgeschlagen hat, auch als fortlaufendes Experiment mit neuen Medientechniken erzählen oder, wie Claudia Rosiny (2013) meint, als Tendenz einer zunehmenden Medienkonvergenz.

Auch wenn damit jeweils unterschiedliche Akzente gesetzt sind, zeichnet sich hinter diesen verschiedenen Narrativen ein gewisses Einverständnis darüber ab, *welche* Filme und Künstler einer solchen Geschichte des tänzerischen Films zuzurechnen sind. Zum Kanon der häufig genannten Filme werden etwa die Serpentintänzerinnen des frühen Kinos gezählt, Filme wie Entr'acte (René Clair, F 1924) (Abb. 4a–b) und Ballet mécanique (Images mobiles, Fernand Léger/Dudley Murphy, F 1924) sowie Filmmusicals von Busby Berkeley, Fred Astaire oder Gene Kelly, die Experimentalfilme von Maya Deren, Norman McLaren und Len Lye (Abb. 5). Seit den 1960er Jahren wird die Geschichte von *video-* und *screendance* immer häufiger über Choreographen wie Merce Cunningham, Yvonne Rainer oder William Forsythe erzählt (vgl. Kapitel 1.1). Problematisch an diesen Ansätzen ist zum einen, dass sie die Geschichte des tänzerischen Films als Stil- und Autorengeschichte anlegen und auf ein relativ fest umrissenes Set an Künstlern und vermeintlich stilgebenden Werken festschreiben. Ein Versäumnis dieser Ansätze ist zum anderen, dass die Frage, was einen Film als tänzerisch ausweist, theoretisch kaum reflektiert wird.

Meine Untersuchung des tänzerischen Films setzt auf einer anderen Ebene an. Nicht um die Neuordnung eines bereits mehr oder weniger kanonisierten Materials oder Korpus geht es mir, sondern um die grundlegendere Frage, mit welchen analytischen Konzepten und vor welchem (historischen) Hintergrund Filme jeweils als tänzerisch verstanden wer-

**4a–b** Entr'acte (René Clair, F 1924)

den können.[8] Jenseits einer Chronologie kanonischer Werke oder repräsentativer Autoren ist mir daran gelegen, die Genese einer *Denkfigur* durch verschiedene Kontexte, Filme und Filmtheorien nachzuzeichnen und aus theoriegeschichtlicher Perspektive nach ihren jeweiligen Prämissen zu befragen. Eine solche Historiographie könnte man mit Michel Foucault oder Roland Barthes als Diskursgeschichte beschreiben. «Dis-cursus», so schreibt Barthes (1984: 15), «das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind ‹Schritte›, ‹Verwirklichungen›.» Für die folgenden Überlegungen beanspruche ich eine solche Bewegung des ‹Hin- und Her-Laufens›, um das dynamische Zirkulieren der Denkfigur vom tänzerischen Film nachzuzeichnen. Dabei überlagern sich verschiedene historiographische Ebenen: Entwürfe vom tänzerischen Film sind in den Filmen einmal selbst aufzusuchen, in den vielfältigen Weisen,

8 Das heißt auch kritisch mit zu bedenken, welche Politiken der In- und Exklusion in diesem Kanon am Werk sind (Staiger 1985b).

**5a–b** Rainbow Dance (Len Lye, GB 1936)

wie sie Bewegungs- und Erregungspotenzial von Tanz in Szene setzen. Sie lassen sich in den Filmtheorien, Filmkritiken oder Filmreklamen auffinden, die Film als Tanz beschreiben, hinterfragen oder bewerben. Eine weitere Linie setzt bei den Apparaturen an, die den Blick auf die Bilder ausrichten, sodass diese wie ein Tanz erscheinen. Schließlich lässt sich die Geschichte der ‹tanzenden Bilder› auch über die Ebene der Aufführungsorte und -praktiken erzählen. Dieses Narrativ nimmt die Räume und Dispositive in den Blick, die Tanzlokale und Varietés, in denen Filme projiziert wurden, und die Kinos, die Tanznummern als Vor- oder Zwischenspiele präsentierten. Diese vielfältigen Zugänge zeichnen ein vielschichtiges Bild des tänzerischen Films und verdeutlichen, wie eng die frühe Filmkultur im Austausch stand mit Ideen des Tänzerischen in der Körper- und Tanzkultur, bildenden Kunst, Philosophie, Physiologie, Bewegungswissenschaft, Lebensreform und populären Unterhaltungskultur.

Entsprechend wird das weitläufige Zirkulieren der Denkfigur vom tänzerischen Film im Folgenden über ein breites Spektrum film- und kulturhistorischer Quellen veranschaulicht. Dieses Vorgehen ist dem historiographischen Ansatz der New Film History (Kusters 1996, Elsaesser 1986) verpflichtet, der anders als traditionellere Formen der Filmgeschichtsschreibung nicht auf eine bloße Chronologie filmischer Werke oder Stilrichtungen abzielt, sondern auch Produktionsprozesse und Institutionen, Aufführungspraktiken und Rezeptionsweisen des Publikums berücksichtigt. Entsprechend heterogen ist das Korpus der vorliegenden Studie: Filme und Filmtheorien dienen ebenso als Material wie Filmzeitschriften, Werbeanzeigen und Filmprogramme, Tanztheorien, Aufführungsberichte, Zensurkarten, Baupläne oder Polizeiakten. Da, wo die Filme selbst nicht überliefert sind, bilden Drehbücher, Filmkritiken und -plakate den Ausgangspunkt der Analysen. (Die Filmographie im Anhang dieses Bandes verzeichnet die Filmkopien, die den Betrachtungen zugrunde lagen.)

***Theoriehorizonte*** Es ist ein dezidiertes Anliegen dieses Buches, den oben abgesteckten Kanon herauszufordern und gerade um solche Bereiche und Materialien zu erweitern, die bislang nicht oder selten für die Analyse und Geschichte von Tanz und Film berücksichtigt wurden. Man mag dieses Interesse für die abseitigeren und mitunter vergessenen Dokumente durchaus als «medienarchäologisch» bezeichnen, wenn man darunter – ganz im Sinne jüngerer Ansätze (Huhtamo/Parikka 2011) – eine doppelte Bewegung versteht: Das archäologische Bestreben, unbekannte Schichten freizulegen und neue Materialien auszugraben, soll nicht nur dazu beitragen, ein genaueres Bild der *Vergangenheit* zu liefern, sondern ist auch als Reflexionsangebot für die Analyse *gegenwärtiger* Entwicklungen gedacht.

Der Rückblick in die Frühgeschichte von modernem Tanz, Kino und Bewegungskulturen erlaubt schließlich auch, das Phänomen des tänzerischen Films auf einer breiteren Ebene zu diskutieren und mit grundlegenden Fragen der Filmtheorie in Verbindung zu setzen. Mit Fokus auf die Wechselwirkungen von Film- und Tanzkultur soll zum einen ein Beitrag zu den seit den 1990er Jahren regen Forschungstätigkeiten im Bereich der Intermedialität (Schröter 1998, Bolter/Grusin 1999, Paech/Schröter 2008) geleistet werden. Dabei ziele ich auf eine *historische* Perspektive intermedialer Wechselbeziehungen – ein Ansatz, der sich in den letzten Jahren gerade in der Frühkino-Forschung als ergiebig erwiesen hat.[9]

Zum anderen lassen sich die hier vorgestellten Konzepte des tänzerischen Films auch auf Fragestellungen beziehen, wie sie gerade in den letzten Jahren unter dem Einfluss des «performative turn» vermehrt bearbeitet wurden. Unter Schlagworten wie Performativität, Ereignis und Körperlichkeit – und nicht selten in Abgrenzung zu den seit den 1960er Jahren dominanten narratologischen, semiotischen und kognitivistischen Theorieansätzen – wird mit diesen Ansätzen ein Potenzial des Kinos verhandelt, das weniger die Abbildungs- oder Erzählfunktion hervorhebt als die sinnliche Dimension der Film- und Kinoerfahrung.[10] Ähnliches verhandeln Entwürfe des tänzerischen Films bereits im frühen 20. Jahrhundert. Auch sie modellieren den Film als Medium, das nicht nur erzählt, abbildet oder dokumentiert, sondern aufgrund seiner kinästhetischen Qualitäten ‹bewegt› – und zwar sowohl die Körper *auf* wie auch jene *vor* der Leinwand. Aus dieser Perspektive lässt sich der tänzerische Film als früher Aushandlungsort einer phänomenologisch oder somatisch orientierten Filmtheorie

9 Stellvertretend sei hier auf die Publikationen von Gunning (2005b), Elsaesser (2002), Gaudreault (2011) verwiesen.

10 Dieses Forschungsfeld wurde etwa bearbeitet von Sobchack (1991), Williams (1991), Marks (2000), Nessel (2008) und Morsch (2011).

betrachten. Umgekehrt mag die hier gezeichnete Geschichte des tänzerischen Films auch dazu anregen, filmphänomenologische Ansätze in ihrer theoriegeschichtlichen Dimension neu zu befragen.

***Zum Aufbau des Buches*** Die Kapitel des Buches zeichnen nach, wie die Frage nach dem tänzerischen Film in verschiedenen Kontexten und Variationen verhandelt wird. Der Aufbau der Kapitel folgt lose einer chronologischen Anordnung: Der untersuchte Zeitraum setzt mit prä- und frühkinematographischen Apparaturen im 19. Jahrhundert ein, zeichnet nach, wie die Rede von den tanzenden Bildern im frühen Kino bearbeitet wird, wie der Tanz in den 1910er Jahren zum Modell einer ‹Bewegungskunst› wird und wie Filmavantgarden und Tänzer das Konzept eines tänzerischen Erlebens in den 1920er Jahren ausformulieren. Den Fluchtpunkt bildet der um 1930 einsetzende Medienwandel zum Tonfilm, mit dem die Frage nach dem tänzerischen Film zwar nicht beendet, aber doch unter neue mediale Vorzeichen gesetzt ist. Mit jedem Kapitel ist ein anderer Schwerpunkt gesetzt, was verdeutlichen soll, wie umfassend die Denkfigur vom tänzerischen Film das Kino modelliert: Mal ist das Tänzerische auf die technische Apparatur bezogen, mal auf Konzepte des Bilds, des Schauspiels oder spezifische Gestaltungsmittel wie die Zeitlupe; mal ist damit – wesentlich umfassender – auf das Verhältnis von Leinwand und Zuschauer und die damit verbundenen Effekte des Kinodispositivs abgehoben.

Den historisch ausgerichteten Kapiteln ist der Teil *Vom Tanz im Film zum tänzerischen Film. Plädoyer für einen Blickwechsel* vorangestellt, in dem mit Hinblick auf die Forschungslage und in Anschluss an aktuelle Theoriediskurse diskutiert wird, über welche Modelle und Ansätze das Tänzerische für den Film theoretisch beschrieben werden kann. Meine Überlegungen setzen im Kapitel 1, *Der tänzerische Film. Ansätze und Perspektiven*, bei Theorien der Intermedialität an und verbinden diese mit historischen und jüngeren Ansätzen, die das Kino als spezifische Form der Erfahrung beschreiben. Über diese doppelte theoretische Rahmung schlage ich vor, das Tänzerische als *intermedialen Wahrnehmungsmodus* zu fassen, der sich unter spezifischen historischen Bedingungen formiert und eng mit den damaligen Praktiken und Vorstellungen von Tanz und Film verschaltet ist.

Wie weit eine historiographische Spurensuche ausholen muss, um die mitunter recht verborgenen Querverbindungen zwischen Film- und Tanzkultur freizulegen, erörtere ich im Kapitel 2, *Zur Historiographie von Tanz und Kinokultur um 1900*, am Beispiel von Isadora Duncan. Diese Überlegungen dienen als methodischer Ausgangspunkt für die nachfolgenden Kapitel, in denen gezeigt werden soll, wie sich Wahrnehmungsmodi des

Tänzerischen herausbilden und über welche Narrative und ästhetischen Formen sie sich im Verlauf der frühen Filmgeschichte konstituieren.

In einem ersten historischen Schwerpunkt, *Bild – Körper – Technik. Frühe Denkfiguren vom Film als Tanz*, wird dargestellt, wie das Kino in seiner Frühphase über Bezüge auf den Tanz als ‹Bewegungskunst› installiert wird. Das Kapitel 3, *Die ‹tanzenden Bilder›. Zum intermedialen Kalkül des frühen Kinos*, widmet sich Entwürfen des Tänzerischen im frühen Kino und zeichnet nach, wie die Denkfigur von den ‹tanzenden Bildern› seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch prä- und frühkinematographische Schauanordnungen zirkuliert. Am Beispiel der frühen Kinodiskurse und -praktiken gehe ich dem intermedialen Kalkül früher Tanzszenen nach und erarbeite drei Rahmungen, über die sich Entwürfe vom tänzerischen Film strukturieren lassen. Verweist die Rede vom ‹Tanz der Bilder› erstens auf die *Bewegtheit* als zentralen Schauwert der Apparaturen, so spiegelt sich dies auch in der Art, wie die Geräte und Filme den Blick auf die Bewegung ausrichten. Eine zweite Rahmung entwirft das Kino als *Tanzaufführung*, die frühe Tanzszenen auf spielerische Weise mit Effekten der Theateraufführung ausstattet. Parallel lässt sich eine dritte Linie herauspräparieren, die den *Film als Aufzeichnung und Tanz-Archiv* auffasst. Über diese drei Rahmungen – Schauanordnungen, Aufführung und Aufzeichnung – soll das Angebot, bewegte Bilder ‹als Tanz› zu sehen, grundlegend kartographiert werden. Als eine Art Matrix bilden diese drei Perspektiven die Grundthemen des tänzerischen Films ab; sie helfen, die Modi des Tänzerischen in den folgenden Kapiteln jeweils genauer auszuarbeiten.

Das Kapitel 4, *Nymphe, Schleier, Wasser. Bildbewegungen zwischen Geste und Vibration*, thematisiert das Verhältnis von Bild und Bewegung, wie es um 1900 in Tanz, Malerei und Film virulent wird. Ausgehend von den Bildpraktiken Isadora Duncans und der Kunsttheorie Aby Warburgs zeige ich, wie sich Bild- und Wahrnehmungskonzepte eines Sehens *in* Bewegung herausbilden. Mit Warburgs Begriff vom ‹bewegten Beiwerk› lässt sich das Zirkulieren von Motiven wie Nymphe, Schleier und Wellen in Tanz, Film und Malerei verfolgen und auf die darin angelegten Vorstellungen vom Bewegtbild befragen. Mehr als für die Nymphe interessiert sich das Kino für die Mikrobewegungen der Wellen und Texturen, das Zittern, Vibrieren und Wogen der Stoffe. Am Beispiel des Films Neptune's Daughter (Herbert Brenon, USA 1914) lege ich dar, wie das Spannungsverhältnis von Körper und Beiwerk, von Gesten und flirrenden Oberflächen in den Filmen der Zeit eingesetzt wird, um den Blick des Zuschauers auf die spezifischen Bewegungsqualitäten des Filmbildes zu lenken. Noch etwas weiter geht der Filmtheoretiker Hermann Häfker, wenn er die Mikrobewegungen des Beiwerks zum eigentlichen Element des Filmbildes erklärt.

Im Kapitel 5, *Körper, Ausdruck, Rhythmus. Entwürfe eines tänzerischen Filmschauspiels*, wird erörtert, wie der Tanz als Modell für das Filmschauspiel wirksam wird. Gerade die Tänzerin, die über ausgefeilte Körpertechniken verfügte, sich ausdrucksstark und anmutig zu bewegen wusste, wurde ab Mitte der 1910er Jahre zum Idealtypus der Filmschauspielerin. Die damit verbundenen Entwürfe eines tänzerischen Schauspiels artikulieren sich auf unterschiedlichen Ebenen: in der Filmproduktion und Werbung, in Filmen und Filmtheorien. Im Zentrum dieser Diskurse und Praktiken stand die Frage, wie das Schauspiel im Film gestaltet sein müsste, um den spezifischen Anforderungen des Mediums gerecht zu werden. Stummheit, Bewegung, Rhythmus und Ausdruck bildeten zentrale Schlagwörter in dieser Debatte, die das Filmschauspiel von Formen eines ‹theatralen›, formelhaften Spiels absetzen sollten. Am Beispiel von Paul Wegeners Film Rübezahls Hochzeit (D 1916), der in Hellerau unter Mitwirkung von Schülern der «Neue Schule für angewandten Rhythmus Hellerau» entstand, lassen sich die Parameter eines tänzerischen Schauspiels genauer definieren.

Neben den Rhythmusdebatten waren die Aushandlungen um die ‹schöne› Bewegung im Kino auch von klassischen Konzepten des «Bewegungsschönen» beeinflusst. Zentral ist hier der Begriff der Anmut, der die Überlegungen in Kapitel 6, *Anmutige Zeitlupe. Techniken der ‹schönen› Bewegung*, anleitet. Darin zeichne ich nach, wie sich die anmutige Bewegung ab Mitte der 1910er Jahre systematisch mit der Filmtechnik der Zeitlupe verbindet. Während sich Tänzerinnen wie Isadora Duncan und Anna Pawlowa von den fließend-schwerelosen Bewegungen der Zeitlupe beeindruckt zeigten, war die Zeitlupe auch im Kontext bewegungswissenschaftlicher und ästhetischer Studien eng auf Vorstellungen eines ‹Bewegungsschönen› bezogen. An einer Reihe von Wochenschauen und Filmrevuen der 1920er Jahre zeige ich, wie die Zeitlupe im Kino als anmutig-tänzerisch ausgestellt, reflektiert und mitunter ironisiert wird. Über die Zeitlupe lernen die Zuschauer im Kino, Bewegung als schön und tänzerisch zu sehen. Zugleich ist mit den fließend-schwebenden Bewegungen ein alternatives Konzept ins Spiel gebracht, das erlaubt, die dominante Lesart vom Kino als mechanischer Bewegung zu nuancieren.

Eine Art ‹Scharnier› zwischen den film- und tanztheoretischen Ansätzen bildet das Kapitel 7, *‹Tänzerischer Sinn› im Kino. Rudolf Labans Vision für den Kulturfilm*. Am Beispiel des Choreographen und Tanztheoretikers Rudolf Laban gilt es nachzuvollziehen, wie das Filmmedium – auf durchaus ambivalente Weise – in Theorien und Praktiken des modernen Tanzes eingebunden wird und dort eigene filmästhetische Formen herausbildet. Im Zentrum der Überlegungen steht Labans Konzept vom ‹tänzerischen Sinn›. Wenn er diesen in seinem Buch *Die Welt des Tänzers*

(1920) als Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus von Tanz entwirft, so erprobt er in seinen späteren Filmprojekten und Drehbüchern konkret, mit welchen gestalterischen Mitteln ein tänzerisches Erleben im Medium des Films umzusetzen wäre. Labans Theorie des ‹tänzerischen Sinns› erlaubt zudem, Entwürfe einer tänzerischen Filmerfahrung tanzgeschichtlich zu verorten.

Die Annahme eines ‹tänzerischen Sinns› dient auch als Ausgangspunkt für das Kapitel 8, *«Nur Bewegung sehen». Absolute Filme zwischen ‹reiner› Bewegung und Körperlichkeit*. Die abstrakten Experimentalfilme, die Künstler wie Walter Ruttmann, Hans Richter und Oskar Fischinger in den 1920er Jahren gestalteten und vorführten, werden von den Zeitgenossen als «wilder Tanz» auf der Leinwand, als «Bewegungstanz der Ornamente», «tanzende Linien» oder «absoluter Tanz» beschrieben. Die Nähe der absoluten Filme zum Tanz fasziniert auch den Tanztheoretiker Fritz Böhme, der sich auf die Filme von Ruttmann und Fischinger als «Instrumentaltänze» bezieht. Die Animationsfilme scheinen Böhmes Vorstellungen einer «reinen» oder abstrakten Bewegung nicht nur sinnfällig ins Bild zu setzen, sondern auch das Konzept eines ‹tänzerischen Sinns› im Hinblick auf den Zuschauer besonders zu pointieren. Wie viel Körper braucht der Tanz? Und *welche Körper* braucht der Tanz? Das sind einige der Fragen, die er am Beispiel der absoluten Filme diskutiert. Über Lichtprojektionen bewegter Formen und Farben – und mitunter durch multimediale Aufführungsformate – verdichten die absoluten Filme das Bewegungserleben auf Spannungszustände, sodass sich die Zuschauer körperlich adressiert fühlen.

Der letzte Teil bietet Gelegenheit, die Frage nach tänzerischen Erfahrungsmodi über die Ebene der Aufführungspraktiken und Kinoräume zu vertiefen. Ausgehend von der Denkfigur des «tanzenden Zuschauers» fokussiert das Kapitel 9, *Mit der Leinwand tanzen. Bewegungsübertragungen im Kinosaal*, Dynamiken der Rezeption, Kinoerfahrung und Aufführung und fragt danach, wie sie die Zuschauer als (Mit-)Tanzende adressieren. Untersucht werden zum einen Filmkomödien der frühen 1910er Jahre, die die Zuschauer über das Motiv einer ansteckenden «Tanzepidemie», die sich über die Leinwand bis in den Kinosaal überträgt, mobilisieren sollten. Die Idee vom Kino als Ort der Bewegungsübertragung manifestiert sich zum anderen in frühen Tanzlehrfilmen, die die Zuschauer nun auch in einem wörtlichen Sinne zum Mittanzen bewegen sollten. Durch die Analyse der Aufführungspraktiken und -orte, die für die Tanzlehrfilme angelegt wurden, sollen die engen Wechselwirkungen zwischen Kino und Tanzsaal in der Vergnügungskultur des frühen 20. Jahrhunderts veranschaulicht und das weit verbreitete Bild vom passiv-unbewegten Kinozuschauer kritisch hinterfragt werden.

# Teil I

# Vom Tanz im Film zum tänzerischen Film. Plädoyer für einen Blickwechsel

# 1 Der tänzerische Film. Ansätze und Perspektiven

## 1.1 Eine Theoriegeschichte zwischen den Disziplinen

Dass Tanz nicht nur auf Theaterbühnen und in Ballsälen, sondern auch in Medien bewegter Bilder zur Aufführung kommt, dort eigene Darstellungsformen und spezifische Genres herausbildet, wird bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts reflektiert. «Der Tanz im Film», so befindet etwa der Journalist Siegfried Bergengruen,

> ist ein Phänomen, das wir so oft erlebt haben, daß wir es kaum mehr als besondere Sehenswürdigkeit bemerken. Trotzdem – und vielleicht gerade darum – erscheint es wichtig, das Bedeutsame ihres Zusammenschlusses hervorzuheben und die Aussichten zu erwähnen, die sich in Zukunft für Tanz und Tänzer im Film, durch den Film und über den Film hinaus […] eröffnen werden. *(Bergengruen 1929: 4)*

Während sich Bergengruen Ende der 1920er Jahre vor allem für das *Zukunftspotenzial* der Verbindung von Tanz und Film interessiert, gilt es hier – gleichsam aus umgekehrter Blickrichtung – auf die umfangreiche Geschichte der Wechselbeziehungen von Tanz und Film seit Ende des 19. Jahrhunderts zurückzublicken. Wann und unter welchen Vorzeichen artikuliert sich die Idee, dass Filme selber tänzerische Bewegungseffekte erzeugen? Und welchen Raum nehmen Entwürfe des tänzerischen Films innerhalb des umfassenderen Forschungsfeldes zu Tanz und Film ein?

Dieses Kapitel zeichnet zunächst einige Stationen der Theoriegeschichte zu Film und Tanz nach und arbeitet zentrale Fragestellungen heraus, die sich ausgebildet haben. So soll gezeigt werden, dass Entwürfe des tänzerischen Films zu unterschiedlichen Zeitpunkten unter veränderten diskursiven und medialen Vorzeichen ausgehandelt werden und sich mit spezifischen Interessen verbinden. Hinter diesen Variationen lassen sich aber auch eine Reihe wiederkehrender Denkfiguren und Argumente ausmachen. Ausgehend von dieser ‹Kartographie› der Positionen, Prämissen und Probleme im Umgang mit dem tänzerischen Film stelle ich anschließend die methodischen Überlegungen dar, die diese Studie anleiten.

***Tanz ‹im› Film*** Die Theoriegeschichte von Tanz und Film wurde im Wesentlichen als Geschichte von Tanz *im* Film reflektiert. Dabei tragen Tanzwissenschaftler und Filmwissenschaftler ihre jeweils eigenen Fragen, Methoden und Theoriekonzepte an das Thema heran.

Wenn um 1900 die ersten Tanztheoretiker auf das neue Medium Film reagieren, interessiert es sie vor allem als Hilfsmittel zur Aufzeichnung, Bewahrung und Überlieferung von Tänzen.[1] Damit sind methodologische Fragen der Tanztheorie berührt – einer Disziplin, die sich notorisch mit der Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit ihres Gegenstands auseinandersetzt (Klein 2009). Mit der Frage der Aufzeichnung steht aber auch zur Debatte, *was* der Tanz ist, der festgehalten werden soll: Soll die Kamera die Schrittfolgen fokussieren – etwa durch Großaufnahmen auf die tanzenden Füße? Sollen die räumlichen Anordnungen der Tänzer gezeigt werden? Oder ist der Tanz so zu filmen, wie er im Moment der Aufführung zu sehen ist, mit allen Elementen der Inszenierung?[2] Diese Fragen stehen – meistens implizit – auch in den Kommentaren vieler Tänzerinnen, Choreographen und Tanztheoretiker zur Aushandlung. Der Grundton ihrer Reaktionen ist häufig skeptisch.

Viele von ihnen sehen im Film ein neues «Bewegungsspektakel», das Tänzerinnen und Tänzern Konkurrenz machen könnte; andere befürchten, dass der Medienwechsel vom unmittelbaren Live-Erlebnis des Bühnentanzes zu den technisch reproduzierten Bewegungsbildern den Tanz in seinem Wesen verändere.[3] Gerade für die Tänzer des modernen Tanzes war das ein prinzipieller, medienontologischer Einwand: Als technisch-mechanische «Bannung» von Bewegung widerstrebt der Film den Grundgedanken des modernen Tanzes – mit seinen Idealen der Befreiung von Normen, der Natürlichkeit und Offenheit. Häufig knüpfen diese Einwände an bestehende Diskurse der Zeit an – so etwa, wenn sie die «Mechanisierung» der Tanzgeste durch den Film fürchten (Divoire 1927: 41, Laban 1989: 11) oder den Film als Kontrollblick einer Apparatur imaginieren, die jede Ungenauigkeit des Tänzers preisgibt (Hildenbrandt 1928: 121–123, Arroy 1926: 428).

Die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes filmischer Medien zur Notation, Dokumentation und Aufführungsanalyse

1 Diese Positionen werden im Kapitel 3.4 ausführlicher besprochen und kontextualisiert.

2 In einer Diskurstradition, die den Tanz als «essentialisierte Form für das Ephemere schlechthin reklamiert», beobachtet etwa Gabriele Brandstetter (2005: 199-203) eine «Emphatisierung von Aufführung, der gegenüber die Aufzeichnung sekundär ist», eine Hierarchisierung des Bühnenereignisses gegenüber seiner medial reproduzierten Festschreibung. Diese Fragen werden u. a. diskutiert in Dodds (2001), Brooks (1984), Jordan/Allen (1993), Reason (2006).

3 Kritische Abgrenzungen vom Film gehörten für viele moderne Tänzer zum ‹guten› Ton. Vgl. dazu die Kapitel 2, 6 und 7.

bildet bis in aktuelle Publikationen eine Hauptachse tanz- und theaterwissenschaftlicher Medienreflexion; auch hier geht es nicht allein um Methodologien der Notation und Überlieferung, sondern um die sehr viel grundlegendere Frage, was im medialen Kontext des 21. Jahrhunderts als «Tanz» zu bezeichnen ist.

Gegenüber dem medienskeptischen Grundton früher Theorien des modernen Tanzes erscheinen viele filmtheoretische Kommentare der Zeit geradezu euphorisch. Der Tanz hat «auf dem Kino Heimatberechtigung», konstatiert der Dramaturg und Publizist Heinz Herald (1913: 501) mit Blick auf die zahlreichen Filme in den frühen 1910er Jahren, die Tanz zeigen. Ähnlich beobachtet Leo Heller zu Beginn der 1920er Jahre:

> Seit Jahren hat das Interesse am Tanz zugenommen. […] Natürlich wird er darum auch vom Filmdichter oder Filmregisseur weit mehr, als das früher der Fall war, beachtet. [… So] gab es bald keinen Film, in dem nicht der Tanz in der Bar oder in einer Diele gezeigt wurde. *(Heller ca. 1922: o. S.)*

Ein Naheverhältnis, das auch der französischen Filmkritik auffällt: Die Vielfalt von Tanzszenen veranlasst Juan Arroy (1926: 429) etwa zur Bemerkung: «Bälle, Tänze, Tanzlokale und Tänzer – nichts als Tanz im Kino […].» Der Tanz habe dem Film «ein ganz neues Feld an Einsatzmöglichkeiten» eröffnet, beide Künste seien «stets eng miteinander verbunden» (ebd.: 428, Übers. KK). Die Tanzbewegungen seien «photogénique», also ein ideales Sujet des Kinos. So schreibt die Kritikerin Sabine Bernard-Derosne:

> Ich habe hier weder den Platz, noch die Zeit oder die genaue Erinnerung, um all die Filme zu nennen, in denen getanzt wird: Es sind schlichtweg zu viele. Welcher amerikanische Film der letzten drei Jahre enthält keine Black-Bottom-Tanzszene? Die deutschen Filme haben ihren Walzer, die französischen Filme ihre ‹danseurs mondains›. Und die Gruppe der Girls ist universell.[4] *(Bernard-Derosne 1928: 180-181, Übers. KK)*

Die seither formulierten filmtheoretischen Positionen zum Tanz sind vielfältig; sie verdichten sich im Wesentlichen um zwei Themen, die bis in die 1960er Jahre als dominante Fluchtlinien filmtheoretischer Reflexionen überhaupt gelten können: die Idee vom Film als Bild und Erzählung. Nicht die

4 Beim Black Bottom handelt es sich um einen afro-amerikanischen Gesellschaftstanz, der zu Jazzmusik im synkopierten Viervierteltakt getanzt wurde und um 1926 sehr populär war. Was die Zuschreibung des Walzers (als deutschen Tanz) angeht, irrt Bernard-Derosne. Interessant ist, dass sie die damals beliebten Tanznummern der Girls als globales Phänomen beschreibt. Bekanntermaßen sahen andere Zeitgenossen wie Siegfried Kracauer (1977a) oder Fritz Giese (1925) in den Nummern der britischen Tanztruppe Tiller Girls vielfach ein Symbol der amerikanischen Unterhaltungsindustrie und Massenproduktion.

Aufzeichnungs- und Speicherfunktionen des Films stehen hier im Vordergrund, sondern die erzählerischen und bildkompositorischen Möglichkeiten, die sich dem Film durch die Einbindung von Tanzszenen eröffnen. So wird der Tanz in zahlreichen Handbüchern für Kameraleute und Regisseure als besonders anspruchsvolles Sujet beschrieben (Richter 1920: 23, Koebner 1920). Die Verfilmung einer Tanzszene, schreibt etwa der französische Filmkritiker Lionel Landy, wäre

> eine angemessene Prüfung für den Prix de Rome (oder den von Los Angeles!), denn sie würde es erlauben, in wenigen Minuten zu erkennen, ob ein Filmemacher in der Lage ist, seine Art zu sehen und zu fühlen auf eigene Weise umzusetzen.[5] *(Landry 1925: 358, Übers. KK)*

Andere Autoren heben die visuellen und sinnlichen Angebote von Tanzsujets für das Kino hervor. So bemerkt Konrad Karkosch:

> In der rhythmischen Bewegung des Tanzes wechseln ständig Lichter, Schatten, Farben und Formen der sich wiegenden Körper und flatternden Gewänder; zudem verändern sich ununterbrochen Ort, Gestalt und Gruppierung der Tanzenden. *(Karkosch 1952: o. S.)*

Doch es sind vor allem die narratologischen Ansätze, die spätestens seit der Etablierung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre im Vordergrund der Überlegungen zu Tanz *im* Film stehen. Ihr Interesse knüpft sich häufig an den Gegenstand (und die Konjunkturen) von Genres wie dem Filmmusical oder dem Tanz- und Revuefilm.[6] Tanz wird in diesen Studien zumeist entweder als (symbolisches oder dramaturgisches) Element der Erzählung untersucht (McRobbie 1990, Krah 2003) oder als nicht-narratives Element der Erzählung diametral entgegengesetzt, aus ihr herausgelöst und als besonderer Attraktions- und Schauwert besprochen, der einen visuellen Exzess oder semantischen Überschuss produziert. Problematisch werden diese Ansätze, wenn sie Tanz per se als das definieren, was sich einer bestimmten Auffassung von (filmischer) Narration entzieht. Als das Andere, Nicht-Narrative oder Exzessive wird Tanz damit mal auf-, mal abwertend ideologisiert und

5 Beim Prix de Rome handelte es sich um eine Auszeichnung für bildende Künstler, Architekten und Musiker, die den Preisträgern einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom ermöglichte. Offensichtlich imaginiert Landry hier eine ähnliche Auszeichnung für den Filmregisseur.

6 Stellvertretend für die zahlreichen Publikationen zum Filmmusical seien hier erwähnt: Delamater (1981), Feuer (1993), Altman (1987) und Pollach/Reicher/Widmann (2003). Dem Genre des Tanz- und Ballettfilms wurde zuletzt eine Reihe von Arbeiten gewidmet, darunter Ott (2008) und McLean (2008).

zugleich aus dem Bereich der Filmanalyse ausgeschlossen.[7] Dass Tanz nicht an sich nicht-narrativ ist, sondern in seiner Geschichte eine Reihe erzählerischer Formate wie etwa das Handlungsballett entwickelt hat, wird in diesen Ansätzen ebenso wenig mitreflektiert wie die Tatsache, dass Filme auch eigene Formen des Erzählens entwickeln, die dem Tanz durch Prinzipien wie Rhythmus, Intensität und Bewegung nicht unähnlich sind.[8] Ebenfalls auf die Dimension vom Tanz *im* Film fokussieren jene Studien, die im Zuge der *cultural* und *postcolonial studies* entstanden sind. Sie interessieren sich vor allem für die in Musical- und Tanzfilmen angelegten kulturellen und sozialen Repräsentationen von *race*, *gender*, körper- und anderen identitätspolitischen Kategorien.[9]

***Schnittmengen: Die Rede vom ‹tänzerischen› Film*** Gemeinsam ist diesen tanz- und filmwissenschaftlichen Ansätzen, dass sie sich in erster Linie für den Tanz *im* Film als Motiv oder Tanzszene interessieren. Darüber hinaus lassen sich jedoch auch eine Reihe alternativer Ordnungsmuster und Diskurslinien ausmachen – darunter auch die Idee, dass Filme tänzerische Effekte hervorbringen, die sich nicht in der Darstellung von Tanzszenen oder der Aufzeichnung von Choreographien erschöpfen. Interessant an diesen Positionen ist, dass sie im Laufe der Geschichte sowohl von Seiten der Tanz- als auch Filmschaffenden und von Theoretikern beider Disziplinen formuliert werden.

Eine besonders prägnante Position zum tänzerischen Film formuliert der Hamburger Film- und Theaterkritiker René Drommert – er ist auch derjenige, der den Begriff «tänzerischer Film» einbringt. «Tanz im Film oder tänzerischer Film», lautet der Titel eines Textes, in dem Drommert (1936: 2) «den *tänzerischen Film*, nicht den verfilmten Tanz» fordert. Filme «aus dem Geiste des Tanzes» zu gestalten, das war seine Vorstellung.

7 Die Idee vom Tanz als nicht-narratives Element wurde vor allem in den Theorien zum Filmmusical ausgiebig verhandelt (Mordden 1981, Altman 1987, Feuer 1993): Tanz- und Gesangseinlagen werden hier zumeist als Unterbrechung («show-stoppers») der Handlung beschrieben. Gerade die opulente Ausgestaltung von Tanznummern wie in den Musicals von Busby Berkeley regte dazu an, Tanzszenen über Konzepte wie Spektakel oder Unterhaltung zu beschreiben oder über Ansätze zum filmischen Exzess (Thompson 1999) oder semantischen Überschuss (Barthes 1990) zu rahmen. Die Gegenüberstellung von Narration und visuellem Exzess sowie die These von der «dualen Grundstruktur» des Musicals wurde insbesondere im Kontext strukturalistisch angelegter Erzähltheorien populär. Demgegenüber haben Autoren wie Richard Dyer (1981) dazu angeregt, auch Elemente wie Rhythmus, Farbe und Intensitäten in die Analyse der Erzählstrukturen einzubeziehen.

8 Eine solche Erzähltheorie des Films hat etwa Franziska Heller (2010) mit ihrer *Filmästhetik des Fluiden* entworfen.

9 Vgl. etwa Cohan (1993), Knight (2002), Boyd (2004), Trenka (2014).

Freilich war Drommert nicht der erste Autor, der sich für das tänzerische Potenzial des Films interessierte. Wie bereits erwähnt, haben so unterschiedliche Autoren wie der Kinoreformer Hermann Häfker, die französischen Filmemacher und -theoretiker Jean Epstein, Louis Delluc und Germaine Dulac, ihre ungarischen und sowjetischen Kollegen Béla Balázs und Dziga Vertov oder später auch der Filmtheoretiker Rudolf Arnheim auf Begriffe und Metaphern aus dem Tanzbereich zurückgegriffen, um Kamerabewegungen oder Montagesequenzen in ihrer Bewegungsästhetik zu beschreiben. Und Siegfried Kracauer (2004c: 104) meint 1924 gar, der Film leiste die «rhythmische Verdichtung aller Sichtbarkeiten». Noch bevor Drommert mit dem Schlagwort «tänzerischer Film» aufwartet, haben auch andere Publizisten und Kritiker eine Reihe schillernder Wortneuschöpfungen eingeführt, die auf das ästhetische Zusammenspiel von Film und Tanz – jenseits der Abbildung von Tanz im Film – hinweisen. Von ‹film dance›, ‹cinedance› oder ‹cineballet› war die Rede; andernorts wurden Neologismen wie ‹choreocinema›, ‹ciné-choreography›, ‹chorégrafilm›, ‹danse cinématographique› oder ‹Kamera-Choreographie› angeführt. Auch wenn die hinter diesen Begriffen stehenden Konzepte nicht deckungsgleich sind, lassen sich exemplarisch an Drommerts Position einige wiederkehrende Argumente nachzeichnen, die das Nachdenken über den tänzerischen Film grundlegend anleiten.

Gemeinsam ist ihnen, dass sie den tänzerischen Film zumeist *ex negativo* über das definieren, was er *nicht* ist. Drommert grenzt den tänzerischen Film einerseits vom «verfilmten Tanz» ab, also von Tanzfilmen, die auch für den Zweck der Überlieferung und Notation von Tanz angefertigt werden; andererseits von den «gut photographierten» Tanzszenen in Spielfilmen, jene «fast ausnahmslos handlungsbedingten Einlagen», die für ihn jedoch in eine «andere Kategorie als die hier behandelte» gehören (Drommert 1936: 2). Tänzerisch sei ein Film dann, wenn er den Tanz nicht bloß abfilme, sondern mit den Mitteln des Films produziere.[10]

Ähnliche Überlegungen prägen die französische Filmkritik, die sich in den 1920er Jahren intensiv am Thema Tanz und Tanzszenen im Kino abarbeitet (Guido 2007: 301–340). Im Jahr 1925 kritisiert Lionel Landry im *Cinémagazine* Tanzszenen, die vor allem der Schilderung des Milieus dienen oder «mit dokumentarischem Charakter» (Landry 1925: 357, Übers. KK)

10 Es gehört zu den Paradoxien der Theorien zum tänzerischen Film, dass sie über dieses Moment der Abgrenzung auf die Idee vom Film als Aufzeichnung bezogen bleiben. Letztere zieht sich als Negativfolie durch die Debatten. Entsprechend führe ich das Konzept vom Film als Aufzeichnung in den folgenden Kapiteln mit. Dabei gilt es auch freizulegen, dass die verschiedenen Funktionen des Films tatsächlich in vielen dieser Konzepte nicht gegeneinander ausgespielt, sondern *zusammengedacht* werden.

**6a–b** Rhythmus, Intensität, Bewegung: Âme d'artiste (Germaine Dulac, F 1925)

daherkommen. Kein Filmregisseur habe es bisher geschafft, so schreibt René Jeanne, den Wahrnehmungseindruck auf die Leinwand zu übersetzen, der sich ihm im Tanzlokal eröffne:

> ein bisschen von der Leidenschaft, die ihn anregt, ein bisschen von dem Vergnügen, das er empfindet, wenn sich ihm die schrillen, trudelnden, röhrenden Rhythmen der Jazzband noch durch die halbgeöffnete Türe des Tanzlokals entgegenschleudern und ihn wie ein brutaler Fausthieb auf die Brust durchfahren. *(Jeanne 1920: 9, Übers. KK)*

Auch für Jeanne sind es nicht allein die Schritte und Bewegungsfiguren, vielmehr die sinnliche Intensität des Tanzes mit seinen visuellen und akustischen Reizen, die im Kino erfahrbar werden müssen.

Es ist kaum zu übersehen, dass diese Unterscheidung für Drommert und die anderen Autoren auch eine strategische Funktion erfüllt. Sie soll unterstreichen, dass sich der Bereich des tänzerischen Films weder allein auf Tanzszenen noch auf einzelne Genres beschränkt, sondern quer durch die Filmgeschichte in verschiedenen Gattungen und Spielarten von Kino vorkommen kann. Manchmal sieht man Filme, so fasst es auch der Filmkritiker und -historiker Arthur Knight zusammen, die zwar keine Tanzfilme seien, aber uns wie ein Tanz adressieren:

> No chorus girls kick their legs; no Fred Astaire kicks his way through a dance routine; there is not even an inserted rock'n'roll number. And yet, one senses the rhythmic quality of their structure, an emphasis on physical movement and gesture that seems almost choreographic, a conscious use of design and recurrent *motifs* altogether reminiscent of dance. *(Knight 1958: 14)*

Was Knight beschreibt, impliziert auch eine Verlagerung des Blicks – vom gefilmten Tanz zur Ebene der filmischen Gestaltung, von Fragen der Abbildung und Erzählung zur filmischen Textur selbst, Rhythmus, Intensität und Musik. Ganz in diesem Sinne kommentiert auch Peter Schelley 1932 in der Zeitschrift *Der Tanz*:

> Rhythmus im zeitlichen Ablauf und formale Beziehung der Bewegungen zum Bildausschnitt sind Elemente der Filmkunst, die noch sehr wenig bewußt angewandt werden, die sich aber in jedem guten Film nachweisen lassen. Und in der Betrachtung dieser Elemente liegt das Kennzeichen dafür, ob ein Film tänzerisch ist, nicht aber darin, ob er tänzerische Einlagen aufweist. *(Schelley 1932: 9)*

Im Zentrum steht, so Schelley, nicht «die Wiedergabe der photographierten Wirklichkeit, sondern […] die Komposition flächig-rhythmischer Elemente». Vor diesem Hintergrund könne der tänzerische Film auch ohne den menschlichen Körper auskommen; auch «Mickey-Mäuse und ähnliche […] Wundertierchen» könnten als Beispiele dienen, um zu zeigen, «wie rhythmische Bewegung in einem festumgrenzten Rahmen tänzerisch abläuft» (ebd.). Entscheidend ist für Drommert und Schelley, dass sich der tänzerische Film mit den Mitteln des Mediums realisiert;[11] das erfordere «eine *Übertragung und Unterwerfung* unter die besonderen Gesetze der Filmkunst», so Drommert (1936: 3, Herv. i. O.). Eine Reihe von Metaphern werden bemüht, die Kamerabewegungen, Montage oder Überblendungen als Tanz wenden. Auf die Analogie von Tänzer und Kamera zielt Drommert ab, wenn er formuliert:

> Der Tänzer tanzt mit seinem Mittel, mit dem Körper. Die Kamera tanzt mit ihrem Mittel […], erst die Hilfe von kombinierten Fahr-, Schwenk- und Kranaufnahmen, erst die Hilfe von spezifisch filmischen Mitteln ermöglicht einen lebendigen tänzerischen Eindruck. *(Drommert 1962: 32)*

Noch in einer weiteren Hinsicht lässt sich an Drommerts Text eine gängige Konstellation im Nachdenken über den tänzerischen Film ausmachen. Ausgangspunkt für seine Forderung nach einer tänzerischen Filmgestaltung sind nämlich zwei Argumente, die auf den ersten Blick geradezu gegenläufig scheinen. Auf der einen Seite hebt Drommert die strukturellen Ähnlichkeiten von Tanz und Film hervor: «[…] keine Kunst ist dem Film so nahe verwandt wie der Tanz»; beide lassen sich definieren als «eine kontinuierlich und rhythmisch bewegte Bilderkomposition» (ebd.: 29). Dennoch sei der Tanz kein einfaches oder selbstverständliches Sujet für den Film. Seit den ersten Experimenten mit Bewegtbildern hätten Filmemacher gemerkt, «daß der Tanz, der für filmische Zwecke herangezogen wurde, vielfach überraschend ‹eigensinnig› ist» (ebd.). So unterschiedlich sie auch scheinen – beide Positionen greifen in Drommerts Vision vom tänzerischen Film eng

11 Dass dies eine Reihe von Widersprüchen produziert, darauf hat zuletzt Roger Copeland (1983) hingewiesen: Der tänzerische Film wird bei Drommert und anderen als intermediale Verbindung zweier Künste beschworen, ist zugleich aber von einer Idee der Medienspezifik (und damit auch der Ideologie des reinen Mediums) grundiert.

ineinander: Gerade *weil* sich Tanz und Film so ähnlich sind, müssen sie die Hindernisse, die sie trennen, überwinden, so der Grundgedanke.

Die Idee, dass der Tanz über einen besonderen ‹Eigensinn› verfügt und sich nicht ohne Weiteres filmisch darstellen lässt, bildet einen häufigen Topos in frühen und klassischen Filmtheorien – auch bei dem sowjetischen Filmregisseur Lew Kuleschow, der sich in einer Reihe systematischer Experimente der Erforschung der Montage widmete. Bei seinen Aufnahmen mit einer Tänzerin im März 1921 muss Kuleschow feststellen, dass der Filmapparat die Bewegungsabläufe zwar «mit großer Genauigkeit» aufzeichnen kann, «dass jedoch der Eindruck, den die Tänzerin während des Drehs hervorgerufen hatte, um einiges stärker war und auf einer Bühne noch nachhaltiger gewesen wäre» (Kuleschow 1994: 38, Übers. KK). Kuleschow problematisiert mit diesem Befund nicht nur Fragen, die die unterschiedlichen Wahrnehmungseffekte im Kino und Theater betreffen, sondern ersinnt auch eine Reihe von Strategien, wie sich der gefilmte Tanz über den Einsatz von Gestaltungsmitteln wie die Montage gleichsam kompensatorisch intensivieren lässt. Erst ab dem Moment, ab dem er einzelne Einstellungen des Tanzes rhythmisch montiert, so erkennt Kuleschow (ebd.), erlangt der Tanz in den Filmaufnahmen wieder jenen Elan, jene Lebendigkeit und Intensität, die er auf der Bühne vor den Augen des Betrachters entfaltet hatte.

Kuleschows und Drommerts Entwürfe stehen gleichwohl in einer gewissen Spannung zu solchen Positionen, die den tänzerischen Film aus einer grundlegenden Wesensverwandtschaft herleiten. Der Film müsse tänzerisch gestaltet sein, so schreibt etwa Sabine Bernard-Derosne (1928: 180), weil er dem Tanz in seinem Wesen *ähnlich* sei. Interessanterweise scheint es nicht entscheidend, von welcher Prämisse Entwürfe eines tänzerischen Films ausgehen, denn beide kommen zum gleichen Schluss. Wichtig ist jedoch, dass der Tanz in beiden Fällen als Reflexionsfigur eingesetzt wird, über die Möglichkeiten und Grenzen des Films ausgelotet und eine Reihe neuer Gestaltungsmittel erprobt werden.[12]

Ein letzter Aspekt, den Drommert stark macht, betrifft die Bedingungen für das Nachdenken über den tänzerischen Film. «Man muß», so meint Drommert (1936: 2), «die Forderung nach der Verfilmung des Tanzes von zwei Seiten, von der tänzerischen und von der filmischen Seite betrachten.» Während Tänzer und Choreographen im Film vornehmlich ein Instrument zur Aufzeichnung und Bewahrung ihrer Choreographien sähen, fordere

12 Ganz ähnlich findet der bereits zitierte Nicolas Villodre (2000), dass Tanzdarstellungen besonders häufig in Anfangs- und medialen Umbruchsphasen der Filmgeschichte auftreten. Die Arbeit mit Tänzerinnen und Tänzern, so Villodre, bietet sich auf besondere Weise für Experimente mit dem Medium an, weil sich an ihnen neue Gestaltungsprinzipien erproben lassen.

«der filmische Mensch den tänzerischen Film, nicht den verfilmten Tanz» (Drommert 1936). Drommerts Überlegungen eröffnen einen ‹doppelten› Blick, der beide Perspektiven in ihren spezifischen Interessen reflektiert – eine Position, die man heute wohl als «interdisziplinär» apostrophieren würde. So hebt er hervor, dass der tänzerische Film – obschon dieser in erster Linie mit den Mitteln des Films gestaltet wird – auch für den Tänzer «große neuartige Aufgaben zu stellen hat. Hier wird der Sinn für das Tänzerische geradezu Triumphe leisten.» (ebd.: 3)

Damit ist Drommerts Entwurf schließlich auch als früher Versuch zu werten, zwischen den divergierenden Standpunkten von Tanz- und Filmschaffenden zu vermitteln. Dieses Anliegen bezieht sich auf die Geschichte einer erratischen Beziehung, die ebenso sehr von Missverständnissen, verschiedenen Interessen und verhinderten sowie erfolgreichen Kooperationen durchzogen ist (Harriton 1969: 12). Eine häufig geäußerte Kritik richtet sich gegen Filmemacher, die Tanz ohne Gespür für die choreographischen Abläufe inszenieren, sowie gegen Tänzer oder Choreographen, die Filmprojekte ohne ausreichende Kenntnis der Filmtechnik und -produktion aufnehmen (Martin 1946, Fuller Snyder 1965). So stellt die Filmemacherin Maya Deren (1995b: 88) in den 1940er Jahren mit Blick auf die bis dahin realisierten Tanzfilme ernüchtert fest: «Das übliche unbefriedigende Resultat ist weder Fisch noch Fleisch – es ist weder guter Film noch guter Tanz.» Die Forderung nach einem ‹doppelten Blick› lässt sich bis in aktuelle Theorien zu *film-* bzw. *screendance* verfolgen. So schreibt Erin Brannigan (2011: 6), das Forschungsfeld zu Tanz und Film bilde ein «no man's land that is reflective of current structures of institutionalized thought»; es zeuge, so heißt es bei Douglas Rosenberg (2012: 6), von einem Denken «in which dance and film are bifurcated and treated as if separated entities».

***Konjunkturen, Themen, Modelle*** Trotz der historischen Beständigkeit, mit der sie mal in Bezug auf Experimentalfilme, mal auf Hollywood-Musicals aufgerufen werden, wird ab den 1940er Jahren ein Funktionswandel in den Entwürfen zum tänzerischen Film deutlich. Wenn sich programmatische Forderungen nach einer Verbindung filmischer und tänzerischer Darstellungsmittel zunächst eher vage als Gegenentwürfe zu bestehenden Praktiken der Tanzverfilmungen artikulieren, zeichnet sich schon bald das Bestreben ab, Formen eines tänzerischen Films als eigenständige künstlerische Praxis oder Genre zu fassen.[13] So beschreibt der Tanzkritiker John

13 Eine Klärung der Frage, ob die gebildeten Kategorien tatsächlich die Bedingungen eines Genres (im engeren Sinne) erfüllen, steht noch aus. Zur Problematik des Genrebegriffs vgl. Schweinitz (1994).

**7a–b** Anchors Aweigh (George Sidney, USA 1945)

Martin die Filme Maya Derens als «the beginnings of a virtually new art of ‹chorecinema› in which dance and the camera collaborate on the creation of a single work of art» (zit. n. Clark/Hodson/Neiman 1988: 366).

Etwa zur gleichen Zeit bemühen sich in der deutschsprachigen Filmkritik Autoren wie Konrad Karkosch und Arthur Maria Rabenalt um offenere Taxonomien, die die Genre- oder Gattungsansprüche eher wieder etwas zurücknehmen. Sie schlagen vor, Filme nach dem Grad anzuordnen, mit dem diese Tanz in spezifisch filmische Darstellungsformen übertragen. So unterscheidet beispielsweise Karkosch (1983) zwischen «gefilmtem Tanz», «filmischem Tanz» und einem «Filmtanz», der «abstrakt» wird, wenn er auf die Darstellung tanzender Körper verzichtet und «absolut», wenn er mit Trickverfahren arbeitet und somit einen Tanz zeigt, der «nur im Bereich des Films möglich» ist – wie Gene Kellys Tanz mit der Zeichentrickfigur Jerry im Musicalfilm Anchors Aweigh (George Sidney, USA 1945) (Abb. 7).

Neu ist dabei der historiographische Zugang, über den diese Autoren ihre Vorstellungen eines ‹filmischen› Tanzes etablieren: Waren Entwürfe eines tänzerischen Films bis dahin zumeist von einem visionär-programmatischen Gestus getragen, der die filmtänzerische Praxis als «prospective use» oder «things to come» in die Zukunft projiziert hatte,[14] leiten Karkosch und Rabenalt ihre Taxonomien über einen revisionistischen Rückgriff auf die Filmgeschichte her, bei dem sie diese einer Re-Lektüre und Neuordnung unterziehen. An einem lose abgesteckten Korpus, in dem Hollywood-Musicals und Zeichentrickfilme ebenso als Beispiele figurieren wie Experimentalfilme aus den 1920er Jahren, sind Begriffe wie ‹Filmtanz›

14 Der visionäre Gestus dieser Entwürfe lässt sich bereits an den Titeln einiger Aufsätze ablesen, so etwa bei den oben anzitierten Überschriften wie «Cine-Choreography. Some notes on its prospective use» oder «Film Dance and Things to Come». 1923 beschwört der französische Filmkritiker Jean Tedesco (1923: 9) gar «l'avènement futur de la Danse véritable au cinéma».

weniger als Gattungsbezeichnungen ins Spiel gebracht. Vielmehr soll damit ein grundlegendes tänzerisches Potenzial des Films behauptet werden, das sich in unterschiedlichen Genres, Stilen und mediengeschichtlichen Epochen manifestiert.

***Videotanz und neuere Forschungsperspektiven seit den 1970er Jahren*** Diese älteren Entwürfe des tänzerischen Films sind heute zum größten Teil in Vergessenheit geraten. Viele der aktuellen Theorieansätze, wie sie sich derzeit etwa um den Begriff *screendance* verdichten, stehen unter dem Einfluss einer Debatte, die zwischen Ende der 1960er und den frühen 1980er Jahren aufkam und die Idee vom tänzerischen Film in den Mainstream von Tanz- und Musikvideos überführte. Großen Anteil an diesen Entwicklungen hatte die Videotechnik, die in den USA seit Ende der 1960er Jahre Einzug in die Tanzstudios hielt. Choreographen wie Merce Cunningham oder Trisha Brown gehörten zu den ersten Künstlern und Künstlerinnen, die die ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums erprobten und mit den unscharfen Bildern des tanzenden Körpers auf flimmernden schwarz-weiß Monitoren experimentierten (Abb. 8).

Zeitgleich mit der Lancierung der ersten Videokameras und -tapes auf dem US-amerikanischen Markt bildete sich an der Schnittstelle von Tanz, *performance art*, Experimentalfilm und früher Videokunst eine künstlerische Praxis heraus, die schon bald zur neuen Kunstform erklärt wurde: «Videodance – It May Be a Whole New Art Form», titelt die *New York Times* im Januar 1976 (White 1976). Stand der Begriff *videodance* zunächst eher vage für sämtliche Formen des Zusammenspiels von Video, Fernsehen und Tanz, so differenzierte sich schon bald ein engeres Verständnis heraus, das den Abgrenzungsgestus erneuert, mit dem seit Drommert der ‹tänzerische› Film vom Tanz *im* Film unterschieden wurde. Der Tanz, so auch die Forderung der Videotanz-Pioniere, müsse mit den spezifischen Gestaltungsmitteln des Videos zur Darstellung gebracht werden.[15]

Die Forderung nach einer medienspezifischen Umsetzung verbindet sich nun mit dem Video, das gerade weil die Videotechnik in ihrer Frühphase noch nicht über eigene Speichermöglichkeiten verfügte, in den Diskursen der 1970er und 1980er Jahre weniger als Mittel der *Aufzeichnung*, sondern vielmehr als Medium der *Übertragung* konzipiert und in der Praxis entsprechend eingesetzt wurde. So wirkt sich die dem Video zugeschriebene Medienspezifik einer flüchtigen, referenzlosen Bildproduktion auch auf das Nachdenken über das Verhältnis zwischen Tanz und audiovisuellen

15 Zu den frühen Publikationen, die das ästhetische Programm von Videotanz formulieren, gehören Mozafarian (1974), Bush/Grossmann (1975), Lorber (1976) und Taub (1980).

**8a–b** Merce Cunningham experimentiert in seinem Studio mit Videokameras und -monitoren (Photographie von Babette Mangolte, 1974)

Medien aus: Nicht mehr der Aspekt einer annähernd naturgetreuen Aufzeichnung steht nun im Mittelpunkt, hingegen sind es jene medialen und ästhetischen Verfahren, über die Bilder und Bewegungen des tanzenden Körpers *verfremdet* werden konnten.[16] Nicht zufällig vollzog sich zur gleichen Zeit ein ähnlicher Paradigmenwechsel im filmtheoretischen Denken. Während Fragen der Repräsentation von Wirklichkeit, Wahrnehmung und Erzählung in klassischen Filmtheorien bis in die 1960er Jahre noch zentrale Theoriekonzepte bilden, treten mit modernen Filmtheorien Begriffe wie Affekt, Filmerfahrung und Intensität in den Vordergrund.

Die mediale Zäsur betraf nicht nur die technologische und ästhetische Ebene, sie markierte zugleich eine entscheidende Verschiebung hinsichtlich der beteiligten Akteure und Institutionen. Vor allem in seiner Variante als erschwingliche und relativ leicht zu bedienende Amateurtechnik ermöglichte Video den Tanzschaffenden, Choreographien selbst aufzunehmen und auszugestalten. Die Fragen «Wer darf und kann filmen?» und «Wer bestimmt, wer oder was gefilmt wird?» standen damit neu zur Disposition. Parallel dazu entwickelten sich neue institutionelle Rahmen für die Aufführung und Ausstellung von Videotanz-Arbeiten – etwa im Rahmen von Tanzfestivals oder Museen.[17]

16 Freilich ist dieser neue Typus performativ-flüchtiger Bilder nicht allein durch die technischen Voraussetzungen von Video motiviert. Mindestens ebenso entscheidend dürfte gewesen sein, dass sich der frühe Videotanz in seiner Bildästhetik und seinem Selbstverständnis auf den Experimentalfilm bezog (Köhler 2015).

17 Dabei bleibt auch der Videotanz auf ambivalente Weise auf die Frage der Aufzeichnung und Archivierung bezogen. Denn mit Videokassetten entstanden nicht nur kostengünstige Speichermedien, sondern auch neue Möglichkeiten der Zirkulation und Distribution bereits bestehender Tanzaufnahmen – insbesondere für den Einsatz von Tanzfilmen im Bildungs- und Kulturbereich (Fuller Snyder/Moseley/Livingston 1969, Mueller 1974, Chapman 1992).

Die Tatsache, dass Videoarbeiten nun als Teil einer choreographischen Praxis von Tanzschaffenden als ‹Tanz› produziert und aufgeführt wurden, führte auch dazu, dass diese als eigenständiger Gegenstands- und Forschungsbereich zunehmend in den Fokus der Tanztheorie gerieten.[18] Dies lässt sich an den zahlreichen tanzwissenschaftlichen Publikationen ablesen, die ab den 1980er Jahren erschienen und sich um Theoriebildungen für Formen eines tänzerischen Films bemühten.[19]

Die Frage der Terminologie bleibt bis in aktuelle Debatten problematisch. Angesichts der Veränderungen der Medien (hinsichtlich Technologie, Ästhetik und Nutzung) machen sich derzeit viele Autoren und Autorinnen für weit angelegte Termini wie *dance on screen* (Dodds 2001) oder *screendance* (Rosenberg 2012) stark, die nicht mehr an ein spezifisches Medium gebunden sind.[20] An anderen Stellen – wie etwa im französischsprachigen Raum – ist weiterhin von *vidéodanse* die Rede, obwohl dies schon lange kein Verweis auf die Herstellungstechnik mehr ist, sondern als Verweis auf den historischen Kontext um den Videotanz dient.

Videotanz markierte einen wichtigen Wendepunkt innerhalb der Geschichte von Tanz und filmischen Medien, der sich nachhaltig in die Theoriediskurse einschrieb, dort neue Perspektiven eröffnete und die Frage nach dem tänzerischen Film popularisierte. Initiiert war damit eine grundlegende Verschiebung der Perspektive – vom gefilmten Tanz zum ‹tänzerischen› Film. Diese Verlagerung wurde zuletzt auch durch eine Reihe kultur- und tanzgeschichtlicher Studien unterstützt, die die Wechselbeziehungen von Tanz, Literatur, Kunst und Theater der Jahrhundertwende unter ähnlichen Fragestellungen bearbeiten. So verbinden die Arbeiten von Gregor Gumpert (1994), Gabriele Brandstetter (1995), Roger W. Müller-Farguell (1995) und Inge Baxmann (2000) Überlegungen zum Tanz als Darstellungsmotiv in den Künsten mit der Analyse seiner «poetologischen Modellfunktion» (Brandstetter 1995: 35) innerhalb der ästhetischen und kulturphilosophi-

18 Zu denken ist etwa an die Arbeit Merce by Merce by Paik (USA 1978), die Cunningham gemeinsam mit den Videokünstlern Nam June Paik, Charles Atlas und Shigeko Kubota realisierte. Ähnliche Praktiken verfolgten später Philippe Decouflé, dessen Kurzfilm Le P'tit Bal (F 1993) auch als Musikvideo auf MTV lief, oder Wim Vandekeybus mit seiner Compagnie Ultima Vez, zu dessen Œuvre Filme wie Roseland (Wim Vandekeybus/Walter Verdin/Octavio Iturbe, B 1990) oder Blush (B 2002) gehören (Rosiny 2013: 130-133).

19 Zum Videotanz vgl. Rosiny (1999), Vaccarino (1996), Maletic (1987b), Jordan/Allen (1993) sowie zu *film-* und *screendance* vgl. Jordan/Allen (1993), Klein (2000b), Mitoma/Zimmer/Stieber (2002), Rosso (2008), Tomasovic (2009) sowie zuletzt Brannigan (2011).

20 Noch umfassender möchte Noël Carroll (2001: 51) über den Begriff «Moving-Picture Dance» eine erweiterte Kategorie einrichten, die auch zukünftige Formen und Praktiken von Bewegtbildern umfasst wie «holographic dances and dances in virtual reality», die nicht mehr über Leinwände und Monitore («screen») vermittelt sind.

schen Debatten der Zeit. Als ergiebig erwiesen sich zudem kulturhistorische Untersuchungen zur Tanz- und Körperkultur der Jahrhundertwende sowie eine Reihe film- und tanzhistorischer Studien, die Verknüpfungen zwischen tanz-, film- und kulturgeschichtlichen Diskursen der Zeit herstellen.[21]

Damit sind einige der Faktoren dargelegt, die Konjunkturen des tänzerischen Films von Drommerts Entwurf bis zum *video*- und *screendance* begleitet und bedingt haben – und die auch die theoretischen Prämissen meiner Überlegungen beeinflussen. Die Herausforderung besteht nun darin, wie Tom Gunning es einmal so treffend formuliert hat, die Geschichte «rückwärts laufen» zu lassen. Aus dieser Perspektive lässt sich vieles von dem, was im Kontext von *video*- und *screendance* ausformuliert und erprobt wurde, als Wiederaufnahme von Entwürfen des tänzerischen Films verstehen, die – wie ich argumentieren möchte – unter den kulturellen Vorzeichen des frühen 20. Jahrhunderts erstmals zur Entfaltung kamen. Entscheidend daran ist nicht so sehr, wann und von wem diese Gedanken zum ersten Mal formuliert wurden, sondern dass aus dieser Perspektive auch die tektonischen Verschiebungen sichtbar werden, die die Rede vom «tänzerischen Film» anleiten und jeweils unter neue mediale, diskursiv-theoretische und gesellschaftliche Vorzeichen setzen. Erst so wird es möglich, Modelle vom tänzerischen Film kritisch zu reflektieren und zu fragen, wie sich die jeweiligen Interessen und Motive des historischen Kontextes darin einschreiben.

## 1.2 Von *choreo-cinema* bis *screendance*. Theorieansätze zum tänzerischen Film

Im Unterschied zu Tanzszenen, die im Musical- und Tanzfilm zumeist deutlich gerahmt sind, lässt sich das Tänzerische in vielen Filmen nicht eindeutig identifizieren oder abgrenzen. Tänzerische Momente können sich mit Tanz *im* Film verbinden, aber auch auf Filmsequenzen verweisen, in denen gar kein Tanz (im engeren Sinne) zu sehen ist. Wie und von welcher methodologischen Position aus lässt sich dieses tänzerische Moment für den Film theoretisch konzeptualisieren? Betrachtet man die im vorangegangenen Abschnitt ausgelegten Positionen nun aus systematischer Perspektive, so lassen sich einige wiederkehrende Prämissen ausmachen, über die Filme als tänzerisch modelliert werden.

21 An dieser Stelle sei exemplarisch auf die Arbeiten von Kendall (1979), Gunning (2005a), Coffman (1995), Garafola (1998), Gordon (2001) und Guido (2007) verwiesen. Das kulturgeschichtliche Feld bearbeiten u. a. Toepfer (1997), Oberzaucher-Schüller (1992), Buchholz et al. (2001) und Wedemeyer-Kolwe (2004).

**9** All This Can Happen (Siobhan Davies/David Hinton, GB 2012)

Am Beispiel des Films All This Can Happen (GB 2012) kann man drei Ebenen oder Modelle durchspielen, über die ein Film als tänzerischer zu lesen ist. All This Can Happen ist ein Found-Footage-Film, der als Zusammenarbeit des Filmemachers David Hinton mit der Choreographin Siobhan Davies entstanden und ausschließlich aus Archivmaterialien montiert ist. Filmszenen, Photographien und Postkarten – allesamt aus dem frühen 20. Jahrhundert – wurden zu einer dichten Collage verwoben, die sich entlang von Robert Walsers Erzählung *Der Spaziergang* (1917) um das Motiv des Gehens entfaltet. Über *split screens*, Beschleunigungen, Verlangsamungen und rhythmische Wiederholungen ist das Material zu einer komplexen Bewegungsstudie komponiert (Abb. 9).

***Autorschaft – Produktion – Aufführungskontext*** Genau genommen enthält der Film nur zwei kurze Szenen, in denen tanzende Menschen zu sehen sind; dennoch wurde er weltweit auf Tanzfilm-Festivals wie Dance Camera West (Los Angeles), Jumping Frames (Hongkong) und Cinedans (Amsterdam) gezeigt. Schon diese Aufführungskontexte, so könnte man in einem ersten Ansatz argumentieren, rahmen All This Can Happen quasi institutionell als ‹Tanzfilm›. Auch die Tatsache, dass David Hinton als Filmemacher für seine Tanzfilme bekannt ist und Siobhan Davies als Choreographin bereits zuvor mit Film gearbeitet hatte, unterstützen diese auf die *auteurs* ausgerichtete Lesart. Dieses Modell, Filme ausgehend von ihrem ‹Autor› als Tanz zu konzipieren, wurde ab den 1970er Jahren geläufig, als viele Tänzer und Choreographen begannen, mit Video zu experimentieren.

Getragen ist diese Vorstellung von der (zumeist impliziten) Annahme, dass alles, was ein Tänzer oder Choreograph produziert (egal in welchem Medium), als ‹Tanz› bezeichnet werden kann.[22] Dieser Grundgedanke prägt auch viele jüngere Ansätze zu *video*- und *screendance*, die zumeist im Tanzbereich entstehen und – auch das ist bezeichnend – als Variante von Tanz (und nicht als tänzerischer Film) präsentiert werden. Sie gehen nicht nur von einem erweiterten, transmedialen Begriff von Tanz aus, der auch Filme, Videoarbeiten, Installationen und Happenings umfasst, sondern beziehen sich zudem auf den Produktions- und Aufführungskontext. Als Tanz ist definiert, was von einem Tänzer, mit tänzerischer Intention konzipiert oder ‹als Tanz› aufgeführt wird.[23]

***Text – Medium – Intermedialität*** Eine zweite Möglichkeit, All This Can Happen als tänzerischen Film zu betrachten, setzt auf der Ebene des filmischen ‹Textes› an. So könnte man argumentieren, dass der Film – mit den Wiederholungen, den rhythmisierten *split screens*, den teils synchronen, teils verschobenen Referenzen zwischen Bild- und Tonebene, den Unterbrechungen und der Zeitlupe – ästhetische Verfahren einsetzt, die tänzerischen Gestaltungsmitteln ähneln. Sorgfältig choreographiert sind hier nicht nur die Bewegungen *im* Bild; nach rhythmischen Mustern angeordnet bewegen sich die Einzelbilder der *split screens* vor dem schwarzen Hintergrund wie auf einer Bühne. Damit wäre an ein ähnliches Verständnis des tänzerischen Films angeknüpft, wie es Maya Deren in den 1940er Jahren in ihren Filmen und Texten entwickelte.[24] In A Study in Choreography for Camera (USA 1945) etwa sind die Bewegungen der Kamera, die Montage und die Aufnahmegeschwindigkeit so eingesetzt, dass ein Kritiker 1946 über Derens Kurzfilm schreibt:

> [T]he camera does truly dance in this film, in every way that it can, performing slow and continuous turns in the landscape, changing its pace form slow to fast motion, increasing its visual extensions by wide-angle lens. *(zit. n. Clark/Hodson/Neiman 1988: 394)*

An die Vorstellung eines tänzerisch gestalteten Films knüpften viele experimentelle Filmemacher an – darunter auch die amerikanischen Avantgarden der New American Cinema Group, die sich in den 1960er Jahren um Künst-

22 Eine solche Perspektive kennzeichnet zum Beispiel die bis heute sehr einflussreiche Typologie von Tanzfilmen, die Allegra Fuller Snyder (1965) vorgelegt hat.

23 In den Kapiteln 6 und 7 zeige ich, dass diese Vorstellungen bereits früh im 20. Jahrhundert zirkulierten.

24 Deren verwendet dabei den Begriff «filmdance» (Deren 1995a), vgl. dazu auch Keller (2015), Köhler (2010b und 2009).

**10a–b** Die Kamera tanzt mit: Nine Variations on a Dance Theme (Hilary Harris, USA 1967)

ler wie Jonas Mekas, Ed Emshwiller und Stan Brakhage zusammentaten. Sie arbeiteten sich systematisch am Tanz als Vorbild für eine Form von Kino ab, die als «reine Bewegung» und Gegenmodell zum Erzählkino gestaltet sein sollte.[25] Als eine Art Duett zwischen Kamera und Tänzerin ist etwa der Film Nine Variations on a Dance Theme (USA 1967) konzipiert, den der Filmemacher Hilary Harris 1966 mit Bettie de Jong aufnahm. In immer neuen Variationen, mit verschiedenen Bewegungsprinzipien und Einstellungsgrößen, nähert sich die Kamera der Tänzerin, gleitet an ihrem Körper entlang und erprobt so systematisch das Verhältnis von Kamera- und Tanzbewegung (Abb. 10).

Diese Modellierungen vom tänzerischen Film, die auf der Ebene des filmischen ‹Textes› oder der Gestaltungsmittel ansetzen, wurden vielfach unter dem Konzept der Intermedialität untersucht.[26] Wichtig für die Frage nach dem tänzerischen Film sind vor allem zwei Aspekte, die Ansätze der Intermedialität generell kennzeichnen. Konzeptuell, so hat Jens Schröter herausgearbeitet, sind diese zumeist von dem Paradox durchzogen, dass sie einerseits von einer Spezifik der beteiligten Medien ausgehen, diese aber durch das Moment der Übertragung zugleich wieder aufheben. So fragt Schröter zu Recht:

> Wie kann die Übertragung eines medienspezifischen Verfahrens in ein anderes Medium stattfinden, wenn das Verfahren spezifisch auf die Struktur *seines* Mediums angewiesen ist? Und wenn es übertragen werden kann, ist es schlichtweg nicht mehr für das erste Medium spezifisch, sondern mindestens für beide! *(Schröter 1998: 143, Herv. i. O.)*

25 Vgl. dazu Köhler (2015) sowie zu ähnlichen Konzepten der Filmavantgarden in den 1920er Jahren das Kapitel 8.

26 Für intermediale Ansätze zum Verhältnis von Tanz und Film vgl. Rosiny (2013 und 1999), Brannigan (2011).

Selbst wenn man bereit ist, dies als ‹dialektisches› Dilemma in Kauf zu nehmen, stellt sich zweitens die Frage, wie – von welchem Ort aus – die scheinbar ‹allgemeingültigen› Strukturen eines Mediums zu bestimmen wären. Das grundlegende Problem dieser Ansätze besteht also darin, dass sie zwar ausgiebig thematisieren (und typologisieren), was ‹zwischen› den Medien geschieht und damit die *inneren* Strukturen des Forschungsfeldes recht detailliert kartographieren; demgegenüber bleiben die *äußeren* Grenzziehungen, also die Fragen nach dem Definitionsbereich dessen, was ‹als Tanz› oder ‹als Film› untersucht wird, zumeist eher vage umrissen. Mal sind es stotternd-holprige Bewegungen im zeitgenössischen Tanz, die über Schlagworte wie «Fragmentierung» und «Unterbrechung» mit filmischen Verfahren in Verbindung gebracht werden (Brandstetter 1995), mal werden gedehnt-schwebende Bewegungen als Anspielungen auf die filmische Zeitlupe interpretiert (Foellmer 2012: 291). Nur selten wird dabei offengelegt oder mitreflektiert, welche Konstruktionen oder Vorstellungen der Einzelmedien und ihrer vermeintlichen Spezifik jeweils (voraus-)gesetzt werden. Diese grundlegende Problematik intermedialer Bezüge wurde an der Schnittstelle von Film- und Literaturwissenschaft, am Beispiel von ‹literarischem Film› oder ‹filmischer Literatur›, ausgiebig diskutiert.[27]

In diesem Zusammenhang haben etwa Heinz-B. Heller (1986) und Irina Rajewsky (2002) einen weiteren Aspekt hervorgehoben, den es für die Reflexion des tänzerischen Films einzubringen gilt: Vorstellungen vom Filmischen, Literarischen oder eben Tänzerischen, so schreibt Heller (1986: 281), lassen sich «nicht eindimensional und kontextfrei» bestimmen; sie sind auch in ihrer *Historizität* zu berücksichtigen. So macht es – zumindest für die Analyse der intermedialen Wechselwirkungen – einen Unterschied, ob man den tänzerischen Film aus dem Kontext der Weimarer Republik oder von heute befragt. Ein damaliger Filmzuschauer dürfte das Assoziationsfeld Tanz mit den angespannt-expressiven Körpern der Ausdruckstänzer, den Bewegungschören oder den exzentrisch-überdrehten Auftritten einer Josephine Baker verbunden haben; spätestens seit der reduziert-minimalistischen Ästhetik des *postmodern dance* dürften heute noch ganz andere Bewegungsformen als Tanz lesbar geworden sein (Banes 1980).

***Wirkung – Effekt – Wahrnehmung*** Kommen wir noch einmal zurück zu All This Can Happen; der Film eröffnet noch eine dritte Perspektive auf die Frage nach dem tänzerischen Film. Im Internet wurde All This

27 Vgl. dazu etwa Paech (1997), Rajewsky (2002) oder auch Bazin (2004a).

**11a–b** Tides (Amy Greenfield, USA 1982)

Can Happen als «a flickering dance of intriguing imagery» umschrieben;[28] mit solchen Kommentaren ist nicht auf die Instanz der Künstler oder auf die Ebene der textuell-ästhetischen Gestaltung verwiesen, vielmehr ein Wahrnehmungseindruck beschrieben. In diesem Sinne hatte die Filmemacherin und Videokünstlerin Amy Greenfield in den 1970er Jahren argumentiert, Filmtanz oder tänzerischer Film müsse gar nicht wie Tanz aussehen, «but [...] has the kinaesthetic impact and meanings of dance» (Greenfield 1983: 26). ‹Etwas als Tanz sehen› – damit war auf eine spezifische Wahrnehmungsweise verwiesen, die Bewegungen auch dann als tänzerisch erfahrbar werden ließ, wenn diese nicht im engeren Sinne als Tanz gerahmt waren. Was Tanz war und was nicht, wurde nicht mehr über spezifische Körper- und Bewegungstechniken oder choreographische Verfahren definiert, sondern ausgehend vom Zuschauer als spezifischer Modus der Wahrnehmung und Erfahrung von Bewegung. Auch dieser Ansatz florierte besonders in den 1960er und 1970er Jahren im Umfeld des New American Cinema und *postmodern dance*. Im Zentrum dieser Entwürfe stand die von Greenfield erwähnte Idee einer «kinästhetischen Wirkung», die die Zuschauer mittels Bewegung adressieren sollte, wie es beispielsweise ihr Film Tides (USA 1982) versucht (Abb. 11).[29]

Einen erweiterten, auf die Wahrnehmung abzielenden Ansatz von «dancefilm» schlägt in den 1980er Jahren auch der Philosoph Francis Spar-

28 So etwa auf der Website zum Filmprojekt: http://www.siobhandavies.com/work/all-this-can-happen/[zuletzt besucht am 18.12.2016]

29 Die Begriffsgeschichte, die sich um die Konzepte der Kinästhetik und Kinästhesie entfaltet, ist lang und kompliziert. Entscheidend für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass das Konzept sowohl die Theorien zum Experimentalfilm wie auch die Tanzdiskurse der 1960er Jahre prägte. In seiner grundlegenden Studie *Expanded Cinema* von 1970 fasste Gene Youngblood Kinästhetik als «the manner of experiencing a thing through the forces and energies associated with its motion» (Youngblood 1970: 97). Das entsprach ziemlich genau der Art und Weise, wie Tänzer und Tanztheoretiker der Zeit den Erfahrungsmodus von Tanz beschrieben (Foster 2008).

shott vor. In Abgrenzung zu Tanzverfilmungen («films of dance») und Filmen mit Tanzszenen («dance in film») spricht er vom «dancefilm» als «a film that might give an audience the impression of seeing a dance but in which there may be no separate dance to see» (Sparshott 1995: 440). Mit diesen Ansätzen wird die Frage, wie und aus welchem Kontext Tanz für den Film zu bestimmen ist, von der textuell-ästhetischen und institutionellen Ebene in die Wahrnehmung verlagert. Freilich bleibt auch hier die Frage bestehen, von wo aus und vor welchem historisch-kulturellen Hintergrund Wahrnehmungsweisen (wie der kinästhetische Sinn) als tänzerisch zu betrachten sind.

Diese drei Ansätze – Autorschaft/Produktion, Text/Intermedialität oder Wahrnehmung/Wirkung – markieren unterschiedliche Weisen, das Tänzerische für den Film zu konzipieren. Wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird, lassen sich alle drei Konzepte – häufig auch in Kombination und Überlagerung – zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Geschichte von Tanz und Film ausmachen. Mein theoretisches Anliegen ist dabei, den tänzerischen Film als Zusammenspiel verschiedener *intermedialer Wahrnehmungsmodi* zu beschreiben, die in ihrem historischen Wandel und mit Hinblick auf die dabei jeweils konstruierten Vorstellungen vom Medium zu analysieren sind. Es gilt also, Verfahren der intermedialen Analyse mit einem phänomenologischen Ansatz zu verbinden, der das Tänzerische des Films auf die Ebenen der Wahrnehmung und Erfahrung bezieht – und die oben genannten Probleme kritisch mitreflektiert. Dazu seien an dieser Stelle zumindest einige prinzipielle Überlegungen und begriffliche Präzisierungen angebracht.

## 1.3 Der tänzerische Film als intermedialer Erfahrungsmodus

Mit Begriffen wie Erfahrung und Wahrnehmung sind phänomenologische Ansätze aufgerufen, wie sie in den jüngeren film- und medienwissenschaftlichen Diskursen durch die Arbeiten von Vivian Sobchack (1991) geprägt wurden.[30] Wie Ramón Reichert (2010: 101) angemerkt hat, kann die Aufwertung dieser Diskurse auch als «Reaktion gegen die Dominanz von Semiotik und Strukturalismus in der Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre angesehen werden». Während die Filmsemiotik von der ‹Lektüre› eines Films

30 Freilich ist das Feld der Filmphänomenologie seither kaum noch zu überblicken; vgl. auch Shaviro (1993), Hansen (2011) und für den deutschsprachigen Raum Morsch (2011), Zechner (2013), Voss (2013) sowie auch das Themenheft «Erfahrung» (19/1/2010) der *Montage AV*.

spricht, heben filmphänomenologische Ansätze die sinnlichen Angebote hervor, mit denen Filme sich an uns richten und über die wir Filme wahrnehmen. Wahrnehmung wird hier als leibliche Wahrnehmung verstanden, was sich in den Angeboten eines «taktilen» oder «haptischen» Kinos verdichtet (Lant 1995, Barker 2009). Während Sobchack sich auf eine Unmittelbarkeit körperlicher Erfahrung beruft und die Erfahrung im Kino als ereignishaft, nicht-diskursiv und somatisch charakterisiert,[31] gehe ich davon aus, dass Filmerfahrung immer auch kulturell und diskursiv vermittelt ist. Erst der Erwartungshorizont und die Idee, die wir vom Kino haben, so schreibt auch Francesco Casetti,

> sagt uns, dass wir etwas erfahren und was wir erfahren. Sie erlaubt unserer Erfahrung also, reflexiv ein Selbstbewusstsein zu erlangen. Jede Erfahrung muss, um wirklich Erfahrung zu sein, Erregung und Bewusstsein, Erstaunen und Wiedererkennen in Einklang bringen. Sie ist Erfahrung, nicht nur, weil sie uns überrascht und ergreift, sondern auch, weil sie uns verstehen lässt, dass sie Erfahrung ist und welchen Typs sie ist. *(Casetti 2014: o. S.)*

Diese Erwartungshorizonte von Kino werden an unterschiedlichen Orten der Filmkultur ausgehandelt. Für Casetti entstehen diese in der Filmtheorie, die wie ein Kompass «die Gesamtkoordinaten des Kinos» (ebd.: o. S.) herstellt. Unser Wissen vom Kino sowie die Erfahrung eines einzelnen Films, so ließe sich Casettis Idee weiterdenken, wird aber auch durch eine Vielzahl weiterer Faktoren geprägt: etwa durch die Präsentation und Aufführung der Filme, die Orte und Architekturen des Kinos, durch Paratexte wie Titel und Filmplakate, durch Werbe- und Produktionsdiskurse oder unser eigenes kulturelles Selbstverständnis (als Cinephiler oder Fan von Blockbuster-Produktionen).

Dabei ist mitzudenken, dass die Orte, Aufführungspraktiken und Techniken, die wir als Kino erfahren, *vielfältig* sind. Während filmphänomenologische Ansätze zumeist vom klassischen Kinodispositiv – der Filmprojektion im abgedunkelten Kinosaal mit einem sitzenden Zuschauer – ausgehen, wurde zuletzt die Pluralität der Bedingungen von Kino hervorgehoben.[32] Angesichts der Vielfalt von Aufführungspraktiken und Dispositiven wird deutlich, dass sich Wahrnehmung im Kino stets unter spezifischen Bedingungen aktualisiert. So fragt etwa Jonathan Crary (1996) nach den Apparaten, Diskursen und damit verbundenen Machtverhältnissen, die Formen der Betrachtung zu einem gewissen Zeitpunkt konstituieren. Eine solche

31 «Experience», so vermerkt Drehli Robnik (2002: 246), meine bei Sobchack «oft eher Erleben denn Erfahrung».

32 Wichtige Impulse lieferten die *screen studies*, medienarchäologische Ansätze wie auch die Forschungen zum frühen Kino.

Historisierung der Filmwahrnehmung und -erfahrung gilt es auch für die Frage nach dem tänzerischen Film produktiv zu machen. Nicht wie bei Sobchack *die* Filmerfahrung *an sich* steht im Fokus, sondern die Frage, wie sich in gewissen geschichtlich-kulturellen Konstellationen Wahrnehmungsmodi von Film und Kino herausbilden.

Diese Modi sind schließlich – und darin besteht ein weiterer Unterschied zu Sobchacks Erfahrungsbegriff – aus ihrem intermedialen Kontext zu verstehen. Während es klassischen filmphänomenologischen Ansätzen um die Modellierung einer *medienspezifischen* Form kinematographischer Erfahrung geht, die sich also grundlegend von anderen Formen der Erfahrung unterscheidet, interessiert hier vielmehr, wie die Erfahrungsweisen verschiedener kultureller Praktiken einander überlagern. Häufig bilden sie ein ‹Sehen-als›, eine Erfahrungsweise, die Verbindungen und Assoziationen zwischen den unterschiedlichen Sinnesangeboten von Kino, Theater, Malerei, Photographie, Plakatkunst oder eben dem Tanz herstellt.

## 1.4 Tanz – Erleben – Kino. Ein Paradigma der Moderne

Welche Erfahrungen und welches Vorwissen von Tanz mischten sich nun um 1900 in die Kinoerfahrung? Im Zentrum meiner Überlegungen steht der moderne Tanz, wie er sich um die vorletzte Jahrhundertwende in Europa und den USA herausbildet. In der Tanzhistoriographie ist damit ein relativ breites Feld an Praktiken des Bühnentanzes abgesteckt, auf dem sich unterschiedliche Tendenzen und Körperpraktiken als «modern» behaupten: Diese reichen von den Anfängen des freien Tanzes in den Darbietungen von Loïe Fuller oder Isadora Duncan über die Entwicklung des Ausdruckstanzes in den 1910er und 1920er Jahren, der vor allem mit Mary Wigman und Rudolf Laban einflussreiche Exponenten fand. Ab den 1930er Jahren entwickelten sich Spielformen des *modern dance* in den USA.

Die Geschichte vom modernen Tanz wurde auf unterschiedliche Weisen erzählt. Eines der dominanten Narrative hebt den modernen Tanz als Moment des Aufbruchs hervor, über den sich der Tanz gleichsam neu erfindet und von ästhetischen Normen, wie sie etwa für das klassische Ballett gelten, befreit. Eine solche Rhetorik der Zäsur wurde schon von Isadora Duncan und Loïe Fuller bedient, die beide aus den USA stammten, mit ihren neuartigen Tänzen jedoch vor allem in Europa durchschlagende Erfolge feierten und bis heute als Begründerinnen des modernen Tanzes gelten. Beide betonten unermüdlich, sie hätten nie Tanzunterricht genommen und ihre Tanzbewegungen allein aus der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper generiert (Duncan 1988: 11–15, Huschka 2002: 98).

Fraglich an diesem Gestus des Bruchs war, so fasst es Gabriele Brandstetter (1995: 19), dass der moderne Tanz damit über einen «Begleit-Diskurs der Krise, nämlich durch die beständige Thematisierung des Traditionsbruchs und der ästhetischen Negation des Systems des klassischen Balletts» definiert war. Problematisch war außerdem, dass sehr heterogene Tanzformen über die Klammer des ‹Modernen› gefasst wurden. So verweist die Rede vom «modernen Tanz», wie Sabine Huschka (2000: 68) schreibt, auf «ein sehr divergentes ästhetisches Feld verschiedenster Schulen, deren differente choreographische und körperästhetische Ansätze sich unter keinem einheitlichen neuen Paradigma subsumieren lassen».

Diese Vielfalt (und deren verwirrende Effekte) wurden schon von vielen Zeitgenossen kommentiert. «Man nennt so grundverschiedene Dinge Tanz und Tanzkunst, daß kein klarumrissener [sic!] Begriff und keine volle Wertung zustande kommen kann», schreibt Rudolf Laban (1920c: 4). Ganz ähnlich stellt sich der Tanztheoretiker Hans Brandenburg 1921 die Frage, wie denn angesichts der vielen unterschiedlichen Angebote noch gesichert von Tanz gesprochen werden könne:

> Jeder versteht nämlich unter Tanz etwas anderes, der eine etwas Ballettartiges, der andere Pantomimen, der dritte wieder etwas Kultisches, was seiner persönlichen Vorstellung von griechischen Tänzen entspricht, und die meisten ein Hüpfen und Sichdrehen nach schnellen Polka- und Walzertakten, das dem geselligen Vergnügen des Volkes und der Ballsäle mehr oder weniger ähnlich ist. Andere wiederum wollen mit jenem Satz eine ihrer Meinung nach einwandfreie Formulierung des strengen ästhetischen Begriffs *Tanz* einleiten oder sie erachten diesen Begriff als schon gegeben, als bereits vorhandenen festen Maßstab. *(Brandenburg 1921: 16, Herv. i. O.)*

Was als Symptom einer profunden Verunsicherung hinsichtlich des Gegenstands hätte aufgefasst werden können, wurde (nicht nur für Brandenburg) zum Anlass für eine umfassende Neubestimmung von Tanz. Dieses Abarbeiten an der Frage «Was ist Tanz?» bildet ein zentrales Charakteristikum des modernen Tanzes. Es kennzeichnet den Umgang mit Bewegung und Körper, wie er sich in den Choreographien, dem Bewegungsvokabular und den Inszenierungsweisen moderner Tänzer zeigte; parallel dazu schlug sich diese Reflexionsarbeit in den Tanztheorien der Zeit nieder.

In jüngeren tanzwissenschaftlichen Arbeiten wurden die großen Erzählungen von ‹dem› modernen Tanz auf mehreren Ebenen revidiert und ausdifferenziert – zum einen durch solche Ansätze, die die Modernität des Tanzes ausgehend von seinen engen intermedialen Verflechtungen mit der Moderne in anderen Künsten und in den kulturellen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts herausgestellt haben (Brandstetter 1995, Baxmann 2000); zum anderen durch Arbeiten, die in genauen Analysen nach den

vielfältigen Körper- und Bewegungskonzepten fragen, über die sich der moderne Bühnentanz konstituiert (Huschka 2000, Jeschke 1999). Ich möchte für meine Überlegungen eine dritte Perspektive vorschlagen, die auf beide Ansätze zurückgreift, diese jedoch auf einen Aspekt hin verdichtet, der sich für das Verhältnis von Kino und Tanz besonders produktiv machen lässt – nämlich die mit dem Tanz verbundenen, neuartigen Formen der Wahrnehmung, Erfahrung und Adressierung durch Bewegung.

***Neue Formen des Erlebens und der Wahrnehmung*** Wie wird neu erlebt? Das war für den Tanztheoretiker Fritz Böhme 1926 die zentrale Frage. In ihr kristallisieren sich nicht nur die damaligen Entwicklungen auf den Tanzbühnen, sondern des gesamten modernen Zeitalters. Alles, «von der Wandervogel-Bewegung bis zu Einsteins Relativitätstheorie», scheint für Böhme zu belegen, dass die Welt in Bewegung geraten ist: «Da sieht man wieder das bunte, vielfältige Leben vor sich. Da schwanken die Dinge alle wieder aufeinander zu und verlieren ihre Namen und Grenzen.» (Böhme 1926b: 17) Entscheidend ist für Böhme (ebd.: Herv. i. O.), dass damit eine – wie er es nennt – neue «Erlebnis-Position» eröffnet wird: «Was sich grundsätzlich geändert hat, ist unsere *Auffassung von Bewegung*. […] Wir sehen Bewegung ganz anders, wir *erleben* sie wieder.» Die Idee vom Tanz als «neuartiger Wahrnehmungstypus» (Huschka 2002: 70) zielt einerseits auf den Tänzer; er soll das neue Erleben «in symbolhafter Form» (Böhme 1926b: 23) zum Ausdruck bringen. Andererseits ist über die Rede vom tänzerischen Erleben auch eine spezifische Zuschauerhaltung modelliert; jenes Erleben, das der Tänzer in Körper, Raum und Bewegung gestaltet, soll zugleich im Zuschauer eine tänzerische Erfahrung auslösen.[33] Die Aufführung wurde als Moment einer energetischen Übertragung verstanden, der Zuschauer «als der Mitschwingende […], als der Mithineingerissene in diesen Rhythmus des Bewegten» (ebd.: 18).[34]

Die Rede vom tänzerischen Erleben leitet nicht nur Böhmes Tanztheorie an – bildete sie doch eine wichtige Denkfigur für das Selbstverständnis und die kulturelle Rezeption der modernen Tänze (Huschka 2002: 65–72). Sie lässt sich in zahlreichen Tanzkritiken der Zeit wiederfinden, die das

33 Diese Zusammenhänge werden in den Kapiteln 7 und 8 ausführlicher erörtert und auf die Frage der Film- und Kinoerfahrung zugespitzt.

34 Wenn damit eine enge Verbindung zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer modelliert war, so standen diese Überlegungen den Erneuerungsbestrebungen avantgardistischer Theatertheoretiker und -regisseure wie Georg Fuchs oder Edward Gordon Craig nahe, die den Zuschauer, wie Erika Fischer-Lichte (1997) schreibt, wiederentdeckten. Mit ihren Inszenierungsweisen, aber auch mit neuen Formen der Theaterarchitektur zielten sie darauf ab, die Rampe zwischen Bühne und Zuschauerraum einzureißen.

**12** Tanz als Energie, Intensität und Kraft. Mary Wigman in einer Photographie von Charlotte Rudolph, um 1928

Moment des Erlebnishaften emphatisch hervorheben, und prägt die damaligen Tanztheorien ebenso wie die choreographischen Praktiken vieler «moderner» Tänzerinnen und Tänzer. Dies wurde insbesondere dort spürbar, wo Choreographien durch Körperpraktiken angeleitet waren, die zu Rausch- und Ekstase-ähnlichen Zuständen führten – wie etwa in den Tänzen von Mary Wigman (Huschka 2002: 187–197, Baxmann 2000: 40–47). Auch in den philosophischen und ästhetischen Diskursen der Jahrhundertwende wurde der Tanz als Paradigma einer «neuen Erkenntnis- und Wahrnehmungsweise» (ebd.: 154) reflektiert. Von Friedrich Nietzsche bis zum Bauhaus avancierte er zur Signatur einer umfassenden Veränderung der Wahrnehmung, die auf den Körper und seine Bewegung bezogen war. In einem ähnlichen Sinn verschaltete sich die Vorstellung einer bewegten tänzerischen Erfahrungsweise auch mit der frühen Filmkultur.

Für die vorliegende Untersuchung erlaubt die Verdichtung auf die Diskurse zum tänzerischen Erleben, die Klammer ‹moderner Tanz› jenseits eines *a priori* eingegrenzten tanzhistorischen Kanons offen und beweglich zu halten, ohne sie zugleich beliebig werden zu lassen. Ähnlich plädiert Sabine Huschka (2010b: 228) für ein «tanzhistoriographisches Denken, das seinen Gegenstandsbereich weder als gegeben noch als abgeschlossen be-

greift». Beispielsweise lässt sich dann auch zeigen, dass die Denkfigur eines tänzerischen Erlebens die als «modern» apostrophierten Gesellschaftstänze anleitete – auch wenn sich deren Modernität unter etwas anderen Vorzeichen konstituierte. Es sind vor allem zwei Aspekte, die die Denkfigur einer tänzerischen Wahrnehmungsform für den Film produktiv machten: Entscheidend war, dass Tanz aus dieser Perspektive nicht mehr in erster Linie über eine spezifische Körpertechnik oder ein festgelegtes Bewegungsvokabular bestimmt war, sondern sich phänomenologisch über die Relation von Bewegung, Körper und Wahrnehmung manifestierte. Damit war zugleich der Gegenstandsbereich dessen, was als Tanz erfahrbar wurde, erweitert.

Dass das moderne Zeitalter mit neuen Bewegungseindrücken auch eine Umwälzung der Wahrnehmung mit sich brachte, schien sich im Kino auf symptomatische Weise zuzuspitzen; es avancierte für viele Zeitgenossen zum Sinnbild, wenn nicht gar zum Auslöser dieser Veränderungen. Wie grundlegend der Kinobesuch die Wahrnehmung des Alltags beeinflusste, beschreibt etwa August Wolf (1921b: 2) im *Film-Kurier*: «[S]eitdem ich das Kino kenne, gehe ich nicht mehr wie sonst über die Straße. Viel lebhafter, viel angespannter. Warum? Weil mir der Film aus dem profanen Straßengehen eine Erzählung gemacht hat.» Was Wolf aus dem Dunkel des Kinosaals mitnimmt, ist ein sensibilisierter Blick für das Prozesshafte und Flüchtige. Zufällige Ereignisse einer Straßenszenerie offenbaren sich ihm nun als (Bewegungs-)Zusammenhang – und werden wie eine Erzählung ‹lesbar›. Die Welt ‹wie einen Film› zu erleben, so pointiert es Wolf an anderer Stelle, heißt, «das Leben […] im Extrakt serviert zu bekommen» (Wolf 1921c: 2).

Mit den Wechselwirkungen zwischen Kino- und Alltagserfahrung in der Moderne haben sich besonders Siegfried Kracauer und Walter Benjamin auseinandergesetzt.[35] Sie interessiert das Kino als Ort, an dem Wahrnehmungsformen eingeübt werden, die das Leben in der modernen Großstadt grundlegend prägen: Die rasche Bilderfolge entspricht den rasant aufeinanderfolgenden Sinneseindrücken in der Großstadt. Die «Chockwirkung des Films», so fasst es Benjamin (1963), spiegelt die «Veränderungen des Apperzeptionsapparates […], wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Straßenverkehr […] erlebt». Entsprechend interessieren sich beide nicht nur für die Bilder und Geschichten, die im Kino zu sehen sind, sondern vor allem dafür, *wie* es die Zuschauer zur Welt ausrichtet. Filme sind, so fasst es Kracauer (2005: 439), das «Material […], das den Kinobesucher betäubt und erregt». Das impliziert für Kracauer Aspekte wie

35 Das Thema wurde bereits umfassend bearbeitet, etwa bei Hansen (2011), Elsaesser (2009), Casetti (2008) und Robnik (2002).

Kinoarchitektur und Programmgestaltung und für Benjamin Stilmittel wie Montage und Großaufnahme.[36]

Unschwer sind die Schnittmengen zu erkennen, die sich zwischen den Tanz- und Filmtheorien auftun. In beiden Bereichen wird über die Beschreibung der neuartigen Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen verhandelt, wie die Texturen des Sinnlichen unter den Vorzeichen der Moderne neu konfiguriert werden, wie das Leben in die Kunst hineinreicht und umgekehrt. Bei dieser Erfahrungsdimension, so meine ich, setzen auch Entwürfe des tänzerischen Films an.

***Den Erfahrungsbegriff reflektieren*** Freilich bildet das Konzept vom Erleben – so ist vielfach (zu Recht) angemerkt worden – sowohl für den Film als auch für den Tanz eine problematische Denkfigur. Häufig im Duktus einer gewissen Mystifizierung und Emphase beschworen, konstruiert es Tanz als flüchtige, ereignishafte und der Sprache prinzipiell nicht zugängliche Kunst. «Damit», so kommentiert Sabine Huschka (2002: 21), «werden alle Anstrengungen, das ephemere Ereignis *Tanzen* analytisch zu betrachten und als ästhetischen Prozess zur Sprache zu bringen, obsolet.»

Deshalb ist es notwendig, die häufig unscharf und emphatisch verwendeten historischen Begrifflichkeiten des Erlebens in ein reflektiertes Konzept der Wahrnehmung und Erfahrung zu überführen, das sich auf das Kino beziehen lässt. Um die Perspektive vom Tanz als Wahrnehmungsmodus *differenziert* für den Film produktiv machen zu können, bediene ich mich eines doppelten, theoriegeschichtlichen und theoretischen, Zugriffs.

So gilt es zum einen, den Begriff des «tänzerischen Erlebens» und die damit verbundenen historisch spezifischen Konstellationen aus theoriegeschichtlicher Perspektive zu analysieren und *kritisch* zu hinterfragen. Gerade mit ihrer Betonung der Erfahrungsdimension berühren die historischen Diskurse einen Punkt, der theoretisch und methodisch für die Frage nach dem tänzerischen Film relevant wird. Nicht den historischen Erlebensbegriff (mit seinen problematischen Implikationen und Setzungen) möchte ich für meine theoretische Modellierung übernehmen, vielmehr die *Perspektive*, die er eröffnet. Entsprechend frage ich nicht nach *dem* tänzerischen Erleben, sondern (*im Plural*) nach verschiedenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodi des Tänzerischen, die auf unterschiedliche Weisen in Filmen und kinematographischen Schauanordnungen hergestellt werden. Um diese beiden Ebenen zu unterscheiden, verwende ich den Begriff des «Erlebens» theoriegeschichtlich in Bezug auf die historischen Diskurse;

36 Vgl. etwa Kracauers pointierte Analysen zu den Berliner Kinos (Kracauer 2004b, Kracauer 1983) sowie Benjamin (1963: 31–36).

wenn von «Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus» die Rede ist, sind dagegen jene Konstellationen gemeint, die sich aus den Quellen – den Filmen, Filmtheorien und Aufführungspraktiken – gewinnen lassen. Die Auseinandersetzung mit Diskursen, Filmen und Praktiken erlaubt es dann, das Konzept eines tänzerischen Wahrnehmungsmodus für das Kino am historischen Material zu diskutieren.

# 2 Zur Historiographie von Tanz und Kinokultur um 1900

## 2.1 Im Filmarchiv. Auf den Spuren der Tanzgeschichte

Zu den größten Missverständnissen der Geschichte von Tanz und Film gehört die Erwartungshaltung, dass der Film die Größen der Tanzgeschichte vor unseren Augen wieder ‹auferstehen› lässt. So verständlich dieser Wunsch ist, so wenig entspricht er dem kulturellen Gefüge, in dem sich moderner Tanz und frühe Kinokultur um 1900 aufeinander bezogen. Eine erste Spurensuche führt in die Filmarchive – zu einer Bestandsaufnahme: Welches Wissen und welche Geschichten der Tanzmoderne lassen sich aus den Archiven bergen? Und welche bleiben dort unsichtbar?

Wer zum Beispiel hofft, Filmaufnahmen von Isadora Duncan zu finden, die wie kaum eine andere die Ikonographien des modernen Tanzes geprägt hat, wird allenfalls auf eine wenige Sekunden lange Aufnahme aus den 1910er Jahren stoßen. Sie gilt bis heute als einziger überlieferter Film, der Duncan tanzend zeigt. Die Gaumont Pathé Archives bewahren dieses Filmmaterial als Teil der Wochenschau Gaumont Actualités auf, die 1927 anlässlich des Todes der Tänzerin gezeigt wurde.[1]

Auf einem Platz im Freien präsentiert sich Duncan einem Publikum, das auf Stühlen sitzt oder steht. In einer ersten Einstellung sieht man sie, in einen Schal gehüllt, den Applaus des Publikums entgegennehmen (Abb. 13). Eine zweite, sehr kurze Einstellung zeigt Duncan tanzend, ganz so, wie sie von zahlreichen Photographien und Zeichnungen bekannt ist: Mit flatterndem Gewand und auf bloßen Füßen, aus der Körpermitte nach hinten geneigt, tanzt sie mit raumgreifenden Armbewegungen ein-, zweimal – fast schon geisterhaft – durch das Bild (Abb. 14a–b).

Isadora Duncan soll sich – das wurde häufig hervorgehoben – Zeit ihres Lebens gegen die filmische Aufzeichnung ihrer Tänze ausgesprochen haben.[2] So berichtet der Photograph Edward Steichen, Duncan sei 1921 mit ihm nach Griechenland gereist, um sich auf der Akropolis filmen zu lassen: «When we got to Athens, she changed her mind. She said she didn't want

1 Das Filmmaterial ist unter dem Eintrag Nice. Madame Isadora Duncan, la célèbre danseuse, vient de trouver la mort dans un accident d'automobile archiviert und wurde laut Katalogeintrag um 1910 bei einem Gartenfest aufgenommen.

2 Vgl. dazu auch Daly (1995), Pearson (2002), McCarren (2003). Von Duncans Skepsis gegenüber dem Film wird im Kapitel 6.1 noch ausführlicher die Rede sein.

**13** Gaumont Actualités (F 1927): Filmaufnahmen von Isadora Duncan bei einem Gartenfest, um 1910

her dancing recorded in motion pictures but would rather have it remembered as a legend.» (zit. n. Daly 1995: 222) Erinnerung statt Reproduktion, Aufführung statt Aufzeichnung – so lautete offenbar Duncans Strategie im Umgang mit dem neuen Medium. Vor diesem Hintergrund wirft die kurze Filmsequenz mehr Fragen auf, als sie beantwortet: Wie kam es zu diesen Filmaufnahmen? Für welchen Zweck wurden sie angefertigt? Und wer hat dafür gesorgt, dass dieses Filmmaterial überliefert wurde – dass es 1927 in der Gaumont-Wochenschau und heute im Internet zu sehen ist?

Freilich lassen sich diese Fragen zur Produktions- und Überlieferungsgeschichte nicht lückenlos beantworten. Interessant ist jedoch, dass das kleine Fundstück selbst einige Hinweise sowie Anlass zur Spekulation gibt. Denn die Gestaltung der Tanzszene ist von Spannungen geprägt, die sich nicht reibungsfrei auflösen lassen. Zeugen die Aufnahmen einerseits von dem Bemühen, Duncan «ins Bild» zu setzen, scheint sich andererseits auch Duncans Medienskepsis in das Material einzuschreiben. Durch die raschen Auf- und Abtritte entzieht sich die Tänzerin dem Blickfeld der Kamera. Auch die Tatsache, dass die kurze Sequenz in der Wochenschau von 1927 gleich zweimal hintereinander montiert wurde, hebt die Kürze des Auftritts hervor und unterstreicht den Gestus des Nachrufs – als ginge es darum, Duncans Verschwinden (aus dem Bild wie aus dem Leben) durch die Wiederholung aufzuhalten. Besonders auffällig ist die eigentümliche Positionierung der Kamera, die fast schon voyeuristisch im Rücken der Tänzerin aufgestellt ist. Wie aus einem Hinterhalt, zwischen zwei Bäume hindurch gefilmt, scheint sie ihr zumindest wenige Sekunden Filmaufnahmen ‹abzuringen›. Wer richtet hier die Kamera auf Duncan – und wusste die Tänzerin, dass sie gefilmt wird?

**14a–b** Gaumont Actualités (F 1927): Isadora Duncan tanzt für wenige Sekunden durch das Bild, bevor sie sich dem Blick entzieht

Markant an diesen Filmaufnahmen ist, dass die Kamera den hastigen Auftritt der Tänzerin registriert und zugleich das Kalkül mitinszeniert, das diese Filmaufnahmen anleitet: die Faszination des Publikums. Die beistehenden Zuschauer folgen Duncans Tanzbewegungen und blicken dabei geradewegs in Richtung Filmkamera. Besonders dann, wenn sich die Tänzerin außerhalb des Bildraums befindet, wird ihr Schauen zum zentralen Moment der Aufnahme. So kreuzt und verdoppelt sich das Schauen der Gartenfestbesucher mit unserem Blick, mit dem wir uns gut hundert Jahre später in die Szenerie einschalten. Was der Operateur hier aufzeichnet, sind nicht nur einige Sekunden von Duncans Tanz, sondern auch der Versuch, sie ‹in den Blick› zu nehmen.

Ich widme dieser kurzen Filmsequenz deshalb so viel Aufmerksamkeit, weil sich an ihr zwei Befunde verdeutlichen lassen, die symptomatisch für die Beziehungen von früher Filmkultur und Tanzmoderne sind. *Erstens* steht Isadora Duncan mit ihrem flüchtigen Auftritt im Film stellvertretend für die vielen Tänzerinnen und Tänzer der Jahrhundertwende, die (aus verschiedenen Gründen) *nicht* gefilmt wurden oder deren Aufnahmen verloren gingen. *Zweitens* verweist der Film mit seiner eigentümlichen Blickkonstellation darauf, dass es vor allem die *Perspektive* der Zeitgenossen auf die neuen Tänze ist, die sich in die Filmkultur einträgt. Selbst dort, wo die Tänzer unsichtbar oder abwesend bleiben, lässt sich den Spuren dieser Faszination im Kino nachspüren. Auf beide Punkte möchte ich etwas genauer eingehen, weil sie wichtige Prämissen für diese Arbeit bilden.

## 2.2 Zum Umgang mit den Leerstellen. Historiographie als Imaginationsarbeit

Wie Duncan bleiben viele moderne Tänzerinnen und Tänzer in den Kinematographien des frühen 20. Jahrhunderts unsichtbar. Dies mag verwundern, wenn man bedenkt, wie präsent sie innerhalb der visuellen Kultur der Zeit waren – durch Photographien, Postkarten, Plakate und Magazine (Garval 2012). Eine ähnliche Schieflage wiederholte sich auch auf der Ebene früher Filmdiskurse: Zwar bildeten moderne Tänzer wie Isadora Duncan, Ruth St. Denis oder Alexander Sacharoff und Clotilde von Derp-Sacharoff in frühen Filmtheorien oft genannte Referenzen, wenn es darum ging, den Film als Bewegungskunst zu entwerfen; doch auf den Leinwänden waren sie eher selten zu sehen (Köhler 2010a).

Die Gründe für diese Diskrepanzen sind vielfältig und durch den historischen Kontext bedingt. Es wird bis heute häufig erzählt, dass viele Tänzerinnen und Tänzer (wie es von Duncan berichtet wird) wenig Inter-

esse hatten, ihre Tänze filmen zu lassen oder sich sogar dezidiert gegen Filmaufnahmen aussprachen. Dieses Narrativ war Mitte der 1910er Jahre bereits etabliert und wurde oft bemüht, um die Abwesenheit bekannter Tänzer auf der Leinwand zu erklären: «Große Tanzkönigin nen sind gar nicht so leicht zu bewegen, ihre Kunst auf der Leinwand zu zeigen», vermerkt ein Autor 1916 in der Zeitschrift *Elegante Welt*. Eine «der ganz Großen im Reiche Terpsichorens» soll auf das Angebot, bei einer Filmproduktion mitzuwirken, geantwortet haben:

> Ich möchte mich wohl einmal auf der Leinwand sehen! Aber glauben Sie, daß das Publikum nicht enttäuscht sein wird, wenn ich farblos, ohne die lebendige Wirksamkeit der plastischen Dekoration, ohne die Buntheit der Lichter, ohne Musik […] irgendeinen Tanz aufführe? *(K. 1916: 8)*

In dieser (rhetorischen) Frage verdichtete sich die ambivalente Haltung, mit der viele Tänzerinnen, Choreographen und Tanztheoretiker auf das neue Medium reagierten. Ihre Vorbehalte sind – zusammen mit der Tatsache, dass sie meist vehement vorgetragen wurden – in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Sie zeigen zum einen, dass die mediale Differenz zwischen Film und Tanz schon früh verhandelt wurde und dass damit schon ab den 1910er Jahren eine Problematik offengelegt war, die Walter Benjamin gut 20 Jahre später über die Konzepte von «technischer Reproduzierbarkeit» und (dem Verlust der) «Aura» fasste (Benjamin 1963).[3] Zum anderen verweist das Zitat auf die strategische Funktion dieser Medienkritik. Die Abgrenzung vom Kino erlaubte modernen Tänzerinnen nämlich auch, die spezifischen Qualitäten der Tanzaufführung («die lebendige Wirksamkeit», Farbe, Musik, Licht) herauszustellen und als ‹Wesen› der Tanzkunst zu behaupten. Gerade die ästhetischen Prinzipien des modernen Tanzes, so hat auch Felicia McCarren (2003: 8–9) ausgeführt, ließen sich über diesen Kontrast deutlich ausstellen. Denn erst ab dem Moment, in dem moderne Aufzeichnungsmedien zur Verfügung standen, konnte die Kunst des ‹natürlichen› Körpers, der Flüchtigkeit und Lebendigkeit als eigenständiges ästhetisches Programm reklamiert werden.[4]

3 Es ist kein Zufall, dass die zitierte Tänzerin den Gegensatz von Tanz und Film über das Konzept des Lebendigen verhandelt, das die Leibhaftigkeit und Präsenz der Tänzerin hervorheben soll. Darin sind ähnlich Konzepte der ‹Liveness› verhandelt, wie sie bis in aktuelle Diskussionen als wesentliches Argument zur Unterscheidung von Theater und Medien bemüht werden (Auslander 2008).

4 Diese vehemente Kritik schloss freilich nicht aus, dass mitunter dieselben Tänzerinnen und Tänzer Filme einsetzten, um ihre Tänze öffentlichkeitswirksam zu verbreiten (McCarren 2003: 38). Um diese Widersprüche und Spannungen mitdenken zu können, ist es wichtig, zwischen den Diskursen und den Gebrauchspraktiken der Tänzer zu unterscheiden, die von jeweils unterschiedlichen Anliegen motiviert waren.

Die Vorbehalte gegenüber dem Kino, ob als dezidierte Medienkritik oder strategische Abgrenzung vorgebracht, waren jedoch nicht die einzigen Faktoren, die der Verfilmung von Tänzen entgegenwirkten. Hinzu kamen ökonomische und institutionelle Gründe: Tänzerinnen und Tänzern an Opern- und Theaterhäusern war es nicht selten aufgrund vertraglicher Klauseln verboten, an Filmproduktionen mitzuwirken.[5] Die Theaterleute fürchteten, die Aufnahmen der Stars könnten in Konkurrenz zu den Live-Auftritten treten; diese Sorge kam nicht von ungefähr, denn viele Kinobetreiber bewarben ihre Filme mit dem Versprechen, die berühmten Bühnenkünstler seien im Kino ‹wie leibhaftig› zu sehen. Zudem schien der soziale und kulturelle Status des Films, der in seiner Anfangszeit vor allem als Attraktion der Massen- und Jahrmarktskultur in Erscheinung trat, vielen Ballettmeistern, Tänzern und Choreographen nicht geeignet, dem Tanz *als Kunst* gerecht zu werden.[6] Schließlich war es selbst für Tänzerinnen und Tänzer, die Interesse am neuen Medium bekundeten, aufgrund des finanziellen und organisatorischen Aufwands einer Filmproduktion schwierig, solche Projekte zu realisieren.[7]

Darüber hinaus gilt zu bedenken, dass die (Un-)Sichtbarkeit des modernen Tanzes in den Filmarchiven auch vom jeweiligen Stand der Überlieferung, der Erschließung und Zugänglichkeit historischer Filmbestände abhängt. In den letzten Jahren wurden neue Bestände erschlossen – was Anlass dazu gab, den Befund von den fehlenden Tanz-Kinematographien zwar nicht grundlegend zu revidieren, so jedoch zumindest zu relativieren. Als ein prominentes Beispiel kann die russische Primaballerina Anna Pawlowa gelten, die um 1900 als internationaler Ballettstar gefeiert wurde. Während in der Vergangenheit häufig das Fehlen von Filmaufnahmen der Pawlowa beklagt wurde, lassen sich inzwischen rund ein Dutzend wiederentdeckte Filme nennen, in denen die Tänzerin mitwirkte. Diese reichen von den frühen Messter-Tonbildern Die Nacht (D 1913) und Schwanentanz (D 1915), die Anna Pawlowa in Deutschland aufnahm (Messter 1936: 108f), über die Opernverfilmung The Dumb Girl of Portici (Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1916) bis hin zu dem Porträtfilm Anna Pavlova (Douglas Fairbanks, USA 1924), der während einer USA-Tournee entstand.[8]

5 Wie sich ein solches Verbot auf das Zusammenspiel von Film und Ballett auswirkte, hat Jennifer Zale (2014) für den russischen Kontext erarbeitet.

6 Auf die Spannungen sowie Übertragungen zwischen Tanz und Film als Hoch- und Populärkultur gehe ich im Kapitel 5 ausführlicher ein.

7 Als ein prominentes Beispiel für diese «verhinderten» Kinematographien können die Filmprojekte von Rudolf Laban gelten, die in Kapitel 7 vorgestellt werden.

8 Daneben war die Tänzerin in zahlreichen Wochenschau-Aufnahmen zu sehen, die sie als Star auf ihren Tourneen und Gastspielen porträtierten. Auf Pawlowas schauspielerischen Auftritt in The Dumb Girl of Portici gehe ich im Kapitel 5 ein.

**15** Anna Pawlowa an der Filmkamera, um 1915

Auf einer der Photographien, über die The Dumb Girl of Portici beworben wurde, ist die kostümierte Pawlowa am Filmset zu sehen, wie sie eine Kamera ‹bedient› (Abb. 15). Auch wenn es sich bei diesem Rollentausch von der Hauptdarstellerin zur Kamerafrau oder Regisseurin um einen Werbegag handeln dürfte, verdichtet sich in dieser Aufnahme der selbstbewusste Gestus, mit dem sich Pawlowa den Film als Kunst und Massenmedium zu eigen macht. Routiniert, so suggeriert die Aufnahme und ihr herausfordernder Blick in die Photokamera, betätigt Pawlowa den Apparat; mit der Kurbel scheint die Ballerina die Kontrolle über den Film – und damit auch über die eigene mediale Inszenierung – übernommen zu haben.

Das erinnert daran, dass Tänzerinnen und Tänzer selten bloß Darsteller jenes Spektakels waren, das durch die Kamera zur Schau gestellt werden sollte, vielmehr setzten sie sich teils bewusst mit den Möglichkeiten des Films auseinander. Zudem verweist der Fall von Anna Pawlowa darauf, dass die Klage über die nicht-realisierten Filme der Tanzgeschichte nicht nur von der Quellenkenntnis und den Archivpolitiken abhängt, sondern mitunter auch von anderen Interessen und Diskursen angeleitet ist – so etwa,

wenn sie strategisch dazu eingesetzt wird, Tanz als flüchtige, geschichtslose Kunst festzuschreiben und seinen Status als ereignishafte Aufführung zu überhöhen. Problematisch wird dies auch, weil der Film damit (rückwirkend und ahistorisch) zumeist auf seine Aufzeichnungsfunktion reduziert wird.[9]

## 2.3 Der faszinierte Blick auf den Tanz und die frühe Filmkultur

Was die Filme und Filmtheorien der Zeit registrierten, waren nicht allein die Auftritte der Tänzerinnen und Tänzer selbst, es war zugleich auch eine bestimmte Art und Weise, Bewegung zu ‹sehen›, zu denken und als tänzerisch zu erfahren. Vor allem der faszinierte Blick, mit dem die Zeitgenossen auf die Tänze schauten, trug sich in die Filme ein. Diese Faszination offenbart sich unübersehbar dort, wo der Blick der Zuschauer – wie in dem Filmfragment von Isadora Duncan – mitinszeniert wird; er findet darüber hinaus auf ganz unterschiedlichen Ebenen Eingang in die Filme und die sie begleitenden Diskurse. Zu denken ist an intertextuelle Referenzen und motivische Anleihen, aber auch an die Aushandlung von Bewegungs- und Körperkonzepten, von spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungskonstellationen.

Isadora Duncan bietet erneut ein gutes Beispiel, wenn es darum geht, zu veranschaulichen, wie weit eine solche Spurensuche nach dem modernen Tanz im Kino ausholen muss. Zwar sind abgesehen von der oben beschriebenen Sequenz keine Filmaufnahmen von Duncan überliefert, dennoch ist kaum zu übersehen, dass das Kino schon früh ‹eigene› Bilder der berühmten Tänzerin produzierte. So kamen ab 1900 Filme wie das Tonbild Isidora Duncan (Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1908) in Umlauf, die als Aufnahmen von Isadora Duncan beworben wurden – obschon es sich um Aufnahmen ihrer Imitatorinnen gehandelt haben dürfte. Wie Duncans ‹Doppelgängerinnen› erscheinen auch die zahlreichen Nymphen- und Feenfiguren, die ab den 1910er Jahren über die Leinwände tanzten: so etwa die barfuß und mit wehenden Schleiern und Blumen im Haar tanzenden Mädchen in dem französischen Film Le printemps (Louis Feuillade, F 1909), die eine Allegorie auf das Erwachen des Frühlings darstellen – ein Motiv, das Duncan selbst auf der Bühne verkörperte (Abb. 16). Als «the ‹Isadora Duncan› type» preisen Annoncen die Darbietungen der Schauspielerin

9 Wie ich in Kapitel 3 genauer ausführe, ist die Idee vom Film als Aufzeichnung von Tanz zwar schon früh im Nachdenken über das neue Medium etabliert, bildet aber noch keine weit verbreitete Praxis.

**16** Duncans ‹Doppelgängerinnen›: Le printemps (Louis Feuillade, F 1909)

Ruth Stonehouse in The Wood Nymph (Elisha Helm Calvert, USA 1915) an, wo diese als Waldnymphe bei einem Gartenfest auftritt (Abb. 17)[10] – und damit jene Bewegtbilder liefert, denen sich Duncan entzog. Ganz ähnlich schreibt der Filmtheoretiker Vachel Lindsay (1915: 83) über die Tanzszenen in Oil and Water (D. W. Griffith, USA 1913), sie seien direkt inspiriert von den Tänzen Isadora Duncans.

So vervielfältigte sich Duncan, als Ikone des modernen Tanzes, im Kino auf differenzierte Weise. Zuschauer meinten sie vielerorts in Filmen wiederzuerkennen, an denen sie gar nicht beteiligt war.[11] Auch in Filmkritik und -theorie wurde Duncan zu einer festen Referenz, wenn es darum ging, Körper- und Bewegungskonzepte zu beschwören oder ihren Einfluss auf das Filmschauspiel zu konstatieren. Das Kino knüpfe an die Tradition einer Körperkultur im Sinne Isadora Duncans an und etabliere sich als «a new vehicle for the diffusion of classic ideals of bodily vigor and beauty», schreibt eine Kritikerin 1918 im *Motion Picture Magazin* (Donnell 1918: 41).

10 Annonce des Deutschen Lichtbildvertriebs für den Film The Wood Nymph. In: *The Pittsburgh Press*, 16. Juli 1916, S. 5.

11 Dies trifft auch auf den Film Animated Picture Studio (Percy Stow, GB 1903) zu (Köhler 2010a).

**17** The Wood Nymph (Elisha Helm Calvert, USA 1915): Abbildung aus *Motion Picture Magazine*, November 1914

Etwas abfällig heißt es an anderer Stelle, Filmschauspielerinnen würden die «Isadora Duncan stunts and waving of arms» (Unbekannt 1923b: 60) imitieren. Wie diese Beispiele andeuten, lieferten die Tanzkulturen des frühen 20. Jahrhunderts dem Kino nicht nur berühmte Künstlerinnen, sondern einen umfangreichen Fundus an Körper- und Bewegungsformen, die es auf vielfältige Weisen in die Bewegtbilder übertrug.

Freilich lässt sich diese Perspektive ebenso umkehren. Auch die Filme boten ein Arsenal neuartiger Bilder und Bewegungsmuster, die Tänzerinnen und Tänzer als Inspiration für ihre Choreographien nutzten. Von einem solchen Effekt berichtet die Ballett- und Varietétänzerin Cléo de Mérode in ihrer Autobiographie. Für die Pariser Weltausstellung von 1900 wurde sie beauftragt, kambodschanische Tänze für das Théâtre Indo-Chinois einzustudieren.

> Da ich in Sachen Kambodscha wenig beschlagen war, musste ich alles von Null aufbauen. Ich machte mich auf die Suche nach Elementen, die mir für die Komposition der Tänze behilflich sein könnten. Ich suchte nach Gravuren, Statuen von kambodschanischen Tänzerinnen und studierte deren Posen. Das Kino, das damals in Paris erste Aufführungen anbot, kam mir unverhoffter Weise zu Hilfe: Das Plakat eines Kinosaals an den Boulevards kündigte kambodschanische Tänze an. Ich ging hinein und notierte mir sorgfältig sämtliche Bewegungen der Tänzerinnen – auch wenn ihre Darbietungen vielleicht nicht aus einem authentischen fernen Orient stammten, so boten sie doch ein eindringliches Bild von der heiligen Kunst der fremdartigen kleinen Ballerinen, deren Statuen den Palast von Angkor verzierten. *(Mérode 1985: 223, Übers. KK)*

Welcher Film es genau war, der die Tänzerin im Pariser Kino zu ihren kambodschanischen Tänzen inspirierte, lässt sich nicht genau sagen. Exotische Tanzszenen, darunter Filme aus der Produktion der Lumières wie Danse javanaise (F 1896) und Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II (F 1899), waren um 1900 weit verbreitet (Abb. 18). Sie gehörten zu den zahlreichen frühen Filmen, die als sogenannte «Ansichten» (*views* oder *vues*) aus

**18** Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II (Lumière, F 1899)

fernen Ländern angelegt waren (Gunning 1995). Dargeboten wurden spektakuläre Landschaften, Rituale, Bräuche und Tänze als Teil der jeweiligen Landesfolklore. De Mérodes anekdotische Erzählung erinnert daran, dass sich moderne Tänzerinnen unter die Filmzuschauer mischten; sie verweist zudem auf die strukturelle Verbindung zwischen Tanz und Massenmedien im frühen 20. Jahrhundert, die in den Filmen selbst kaum sichtbar wurde, ihren Erfahrungs- und Rezeptionskontext jedoch entscheidend beeinflusste: Mit dem Kino ließen sich Körper- und Bewegungsmuster fremder Kulturen nun auch *in Bewegung* studieren. Anders als Photographien, Zeichnungen oder Gravuren, die Momentaufnahmen einzelner Posen, Armhaltungen oder Schrittelemente zeigen, konnten die Tänze im Kino in ihren charakteristischen Bewegungsqualitäten geschaut werden – vorausgesetzt, diese wurden durch die Aufnahme- und Projektionsgeschwindigkeit der Filme nicht verfremdet. So wurde der Kinosaal gleichsam zum Tanzsaal, zu einem Ort, an dem neue Körper-, Ausdrucks- und Bewegungskonzepte eingeübt werden konnten – in ähnlichem Sinne, wie der Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss (1974: 202–203) das Kino in den 1930er Jahren als Vermittler von Körper- und Bewegungstechniken beschrieb.

Die exotischen Tänze, die Cléo de Mérode mithilfe des Kinos für die Bühne einstudierte hatte, wurden wiederum zum Sujet für Filme. Im gleichen Jahr, als die Tänzerin mit ihren legendär gewordenen *danses cambodgiennes* im Théâtre Indo-Chinois auftrat (Abb. 19), war sie in Danse javanaise par Cléo de Mérode (Gaumont, F 1900) und Gavotte par Cléo de Mérode (Gaumont, F 1900) im Phono-Cinéma-Théâtre auf dem Gelände der Pariser Weltausstellung zu sehen (Abb. 20). Die Filme wurden als Vorläufer der sogenannten *phonoscènes* gezeigt, kurze Musik-, Operetten- oder Tanzfilme, die ähnlich wie die Tonbilder in Deutschland zusammen mit

**19** Cléo de Mérode in ihren kambodschanischen Tänzen, Postkarte um 1900

entsprechenden Musik- und Tonaufnahmen vom Phonographen aufgeführt wurden (Arnoldy 2004). Danse javanaise par Cléo de Mérode bot nicht nur Gelegenheit, zu bestaunen, wie sich die bekannte Tänzerin ein Bewegungsvokabular fremder Kulturen angeeignet hatte, sondern auch das technische Novum dieses Formats zu studieren, nämlich das Zusammenspiel von Bild und Ton. Beispiele wie diese erinnern daran, dass das Verhältnis zwischen Film- und Tanzkulturen um 1900 nicht linear (im Sinne eines «Einflusses» oder einer «Remediation» vom alten zum neuen Medium) zu verstehen ist (Bolter/Grusin 1999), vielmehr entfaltet sich zwischen den Film- und Tanzkulturen der Jahrhundertwende ein dynamisches Netz an Wechselbeziehungen, gemeinsamen Motiven, personellen Überschneidungen und medialen Vorlieben. Entsprechend dem Gedanken, den André Bazin (2004a: 119) für die Verbindungen zwischen Literatur und Kino formuliert, haben wir es hier mit Filmen zu tun, die sich an Tänzen orientieren, die ihrerseits bereits unter dem Einfluss des Kinos stehen.

**20** Danse javanaise par Cléo de Mérode (Gaumont, F 1900)

## 2.4 Alternative Tanzgeschichten

Betrachtet man die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts ausgehend vom Kino, wird die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Tanzgrößen vergangener Zeit gelenkt – und auf den faszinierten Blick, dem sie sich darboten –, sondern auch auf jene Erzählungen, die quer zu den etablierten Historiographien des modernen Tanzes verlaufen. Nicht allein die Geschichte des künstlerischen Bühnentanzes steht dabei im Zentrum, vielmehr sind es jene Tanzkulturen, die sich abseits der renommierten Tanzbühnen auf den bisher wenig beachteten Nebenschauplätzen – in den Varietés, Music-Halls, auf Jahrmärkten und in Ballsälen – produzierten. An die Stelle der «great (wo)men» des modernen Tanzes treten eine Reihe anderer Protagonisten: heute mitunter vergessene Varietékünstlerinnen, Schauspielerinnen, Komikerinnen, deren Auftritte und Choreographien Material für alternative Erzählungen der Tanzgeschichte bilden (Ochaim/Balk 1998).[12]

12 Ausgehend vom frühen Kino lassen sich Desiderate der Tanzgeschichtsschreibung erhellen – so etwa die zahlreichen nicht-europäischen und exotischen Tänze, die um 1900 beliebt waren, oder Tänze aus den Tanzlokalen und Varietés der Zeit (Klein 2008).

Ähnlich wie die Cabaret- und Varietétänze selbst lassen sich viele frühe Filme auch als ironische oder parodistische Anspielungen auf die Tanzmoden der Zeit verstehen. Eine solche Perspektive eröffnet zum Beispiel der Film Les chiens savants (Pathé, F 1907), in dem Hunde in einer der damals beliebten Zirkus- und Varieténummern einen Tanz vorführen. Das prominent im Bildvordergrund platzierte Plakat «Cléo de Marode» reicht aus, um nicht gerade subtil auf Cléo de Mérode anzuspielen (Abb. 21a–b). Sie war dem zeitgenössischen Publikum durch ihre exotischen Tänze genauso gut bekannt wie wegen ihrer vielfach gepriesenen Schönheit. De Mérode stand Malern wie Edgar Degas Modell und war um 1905 eine der am häufigsten abgebildeten Frauen der Welt (nach eigener Aussage: die «meistphotographierte») (Garval 2012). Der aufgerufene Kontrast zwischen der schönen Cléo und der Hündin, die auf den Hinterbeinen ‹tanzt›, dürfte für das damalige Publikum augenfällig gewesen sein; die sprachliche Verulkung des Namens zu «de Marode» unterstreicht den parodistischen Gestus zusätzlich. Solche ironischen Anspielungen kalkulierten die Popularität der Tänzerinnen und Tänzer mit ein und setzten ein gewisses Vorwissen beim Publikum voraus.

Dieses Wissen vom Tanz, das in Film- und Kinopraktiken an- und abgelegt ist, gilt es für die weiteren Überlegungen ebenso mitzudenken wie die ‹verhinderten› Tanz-Kinematographien. Gerade die Spannungen zwischen den sichtbaren und den unsichtbaren, zwischen den realisierten und nicht realisierten Projekten sollen in dieser Studie produktiv gemacht werden. Ganz im Sinne einer medienarchäologischen Perspektive, wie sie William Uricchio (2002) und Thomas Elsaesser (2002) entworfen haben, ist dabei auch nach den «Sackgassen und ruinierten Träumen» (Uricchio 2002: 305) zu fragen, nach imaginierten Gebrauchsformen, die sich nicht durchsetzen konnten – sowie nach den strukturellen Faktoren, die die Umsetzungen verhinderten oder aufschoben. Vor diesem Hintergrund stehen also folgende Fragen im Zentrum: Welche Bilder, Phantasien und welches Wissen vermittelte das Kino vom modernen Tanz? Und wie war es möglich, Tanz auch dort zu evozieren, wo er nicht unmittelbar sichtbar ins Filmbild trat?

**21a–b** Parodistische Anspielung auf die Tänzerin Cléo de Mérode in Les chiens savants (Pathé, F 1907)

# Teil II

# Bild – Körper – Technik. Frühe Denkfiguren vom Film als Tanz

# 3 Die ‹tanzenden Bilder›. Zum intermedialen Kalkül des frühen Kinos

## 3.1 Zwischen Tanzbild und ‹Tanz der Bilder›. Der doppelte Bezug des frühen Kinos auf den Tanz

Als die Brüder Max und Emil Skladanowsky im November 1895 ihr Bioskop im Berliner Varieté Wintergarten erstmals einem größeren Publikum vorstellten, hatten sie neben einer Reihe von Zirkus- und Akrobatiknummern gleich drei Tanzfilme im Programm. Zu sehen waren tanzende Kinder in Italienischer Bauerntanz (D 1895), russische Tänzer in Kamarinskaja, russischer Nationaltanz (D 1895) und der Serpentintanz Mlle. Ancion (D 1895) (Abb. 22). Kurze Filme wie diese, die eine Tanznummer darboten, bildeten in den 1890er Jahren eines der häufigsten Filmsujets – nicht nur bei den Skladanowskys, sondern auch bei Filmvorführungen, die zur gleichen Zeit in Frankreich, Großbritannien oder in den USA stattfanden. Zwar ist heute nur ein Teil dieser frühen Filme erhalten, doch in den Katalogen früher Produktionsfirmen wie Edison, Pathé oder Gaumont lässt sich ablesen, dass ein großer Anteil aller bis 1902 produzierten Filme aus Tanzszenen bestand – bei Gaumont soll es sogar die Hälfte gewesen sein (Abel 1994: 78). Als «Tanzbilder», «scènes de danses et de ballets» oder «dances» – diese Bezeichnungen sind in den Katalogen aller führenden Produktionsfirmen zu finden – wurden sie in Serie produziert, an (Wander-)Schausteller verkauft und dem Publikum präsentiert.[1] Angesichts der unübersehbaren Präsenz von Tanzszenen auf den Leinwänden um 1900 verwundert es kaum, dass diese bald zu einem emblematischen Sujet wurden, das *pars pro toto* für das Kino stand – so zum Beispiel in Reklamebildern, die mit Tänzerinnen für Filmvorführungen warben.

Das Spektrum der frühen Tanzbilder war so bunt und vielfältig, so spielerisch und grotesk wie das Programm eines Varietétheaters.[2] Viele der Tanznummern kamen aus dem populären Theater, den Music-Halls, Varietés und Vaudevilles – wie die Flaggentänze aus Flag Dance (American Mutoscope & Biograph, USA 1903) oder die akrobatischen Tänze in Princess Rajah Dance with Chair, St. Louis Exposition (American Mutoscope

1 Vgl. Monsaingeon (1999), Phillips (1997), Bousquet (1993–1996) sowie Gunning (2005a).
2 Wie etwa Haller/Loiperdinger (2011) gezeigt haben, waren frühe Filmprogramme häufig nach dem Modell eines Varietéprogramms gestaltet.

**22a–b** Italienischer Bauerntanz (D 1895) und Kamarinskaja, russischer Nationaltanz (D 1895) aus dem «Wintergartenprogramm» der Brüder Skladanowsky

**23a–b** Princess Rajah Dance with Chair, St. Louis Exposition (American Mutoscope & Biograph, USA 1904)

& Biograph, USA 1904), in dem eine Tänzerin einen exotischen Bauchtanz aufführt und dabei einen Stuhl mit Mund und Kopf balanciert (Abb. 23).

Wie bei den Skladanowskys waren die Tanzbilder zumeist nach demselben Muster gestaltet: Die Filme bestanden in der Regel aus einer einzigen Einstellung; ein oder mehrere Darsteller präsentieren, frontal aufgenommen von einer unbewegten Kamera, eine (häufig nur wenige Sekunden kurze) Tanznummer. In vielen dieser Filme endete die Nummer mit einer Reverenz an die Filmkamera und das (imaginierte) Publikum. Diese auf den ersten Blick recht einfache Anordnung wurde aus der historischen Rückschau häufig (mitunter etwas abschätzig) als ‹abgefilmter› Tanz oder ‹Bühnenaufzeichnung› beschrieben.[3] Verbunden damit war die Annahme, dass das frühe Kino noch keine eigenen Inhalte entwickelt hatte und sich ‹spontan› an den Beständen bestehender Kulturpraktiken wie dem Theater bediente. Entgegen dieser Perspektive, die frühe Filme als ‹primitive›

3 Für eine kritische Revision dieses Narrativs zu den frühen Tanzbildern vgl. Guido (2010).

**24a–b** La peine du talion (Gaston Velle, F 1906)

Vorform heutiger Kinopraktiken auffasst, hat die Frühkino-Forschung der letzten Jahre ein differenzierteres Bild gezeichnet und gezeigt, dass frühe Filmkulturen nach Logiken der Zurschaustellung organisiert waren, die sich deutlich von dem unterscheiden, was wir heute unter ‹Kino› verstehen.

In vielen frühen Filmen verdichteten sich die Schauangebote eines «cinema of attractions», das, wie Tom Gunning (1991) argumentiert hat, nicht in erster Linie darauf angelegt war, Geschichten zu erzählen, sondern «etwas zu zeigen». Dieses Zeigen war in den meisten dieser Filme durch Ökonomien der Zurschaustellung angeleitet, die aus dem Theater stammten. So folgten Filmprogramme in der Regel der Dramaturgie des Nummernprinzips; wie im Theater richteten sich die Darsteller häufig direkt an das Publikum: Mit erklärenden Gesten, Blicken, kleinen Verbeugungen spielten sie für die Filmzuschauer, als säßen diese leibhaftig vor ihnen. Auch den Tanzbildern des frühen Kinos, so ließe sich Gunnings Argument pointieren, war ein intermediales Kalkül eingeschrieben, das nicht nur die Übernahme von Inhalten betraf, sondern auch die Art und Weise, *wie* die Filme und Filmprogramme arrangiert waren, präsentiert wurden und sich an ihr Publikum richteten.[4]

Zugleich waren die Schauwerte der frühen Tanzbilder durchaus vielfältig, standen sie doch in unterschiedlichen Traditionen. Um deren Nebeneinander abzubilden, hat André Gaudreault (2011) vorgeschlagen, «kulturelle Reihen» zu unterscheiden, aus denen sich kinematographische Praktiken herausbilden oder mit denen sie in Resonanz stehen – wie die Chronophotographie, die Laterna Magica oder die verschiedenen theatralen Formen, die

4 Wenn hier und im Folgenden von «Kalkül» die Rede ist, geht es nicht darum, auf eine Instanz der Intentionalität und Autorschaft zu verweisen, die diese tänzerischen Momente arrangiert. Vielmehr sei die systematische Gerichtetheit (auf die Wahrnehmung, den Zuschauer) unterstrichen.

**25a–b** Le cochon danseur (Pathé, F 1907)

von Schattentheater, Zaubervorstellung, Varieté, Feerie bis hin zu Zirkus und Pantomime reichten.[5] An die Theatergattung der *féerie-ballets* knüpfen eine Reihe früher Trickfilme an, in denen phantastische Wesen wie Schmetterlinge, Geister und Teufel durch märchenhafte Szenerien tänzeln. Entsprechend der Konventionen des Genres konnte mithilfe von Bühneneffekten (oder Filmtricks) ein ganzes Corps de Ballet hervorgezaubert werden, das wie in La peine du talion (Gaston Velle, F 1906) (Abb. 24) eine kurze Tanzeinlage aufführt. Andere Filme zeigen Tanznummern mit (echten oder gespielten) Tieren: tanzende Hunde in Chiens savants. La danse serpentine (Lumière, F 1898) oder der grotesk-surreale Tanz eines ‹Schweins› in Le cochon danseur (Pathé, F 1907) (Abb. 25). Tänze oder Gesangsnummern mit Tanzeinlagen bildeten ein populäres Sujet der «Tonbilder» und «phonoscènes», die mit der Synchronisierung von Bild und Ton experimentierten (Loiperdinger 2009, Arnoldy 2004). Frühlingsluft (D 1908) präsentiert eine Tanzszene zur bekannten Melodie aus der gleichnamigen Operette nach Kompositionen von Josef Strauss, was zugleich Gelegenheit bietet, den medialen Mehrwert dieser Tonbilder, das Zusammenspiel von Bild und Ton, zu begutachten (Abb. 26).

Ethnographische Attraktionen, wie sie von Völkerschauen bekannt waren, verbanden sich mit Tanzbildern wie Danse javanaise (F 1896), Danse tyrolienne (F 1896) und Danse russe (F 1896), die die Operateure der

5 Mit der «kulturellen Reihe» greift Gaudreault ein Konzept auf, das der russische Schriftsteller und Literaturtheoretiker Juri Tynjanow in den 1920er Jahren für eine Analyse der Literatur entwickelt hatte, die diachrone und synchrone Ebene miteinander vereint. Auch für Gaudreault muss das Erscheinen des Kinematographen einerseits diachron betrachtet werden: als «neues Dispositiv […], das dazu verwendet wird, neue Attraktionen (oder alte Attraktionen in neuem Gewand) zu präsentieren»; andererseits lädt das Konzept in synchroner Perspektive dazu ein, «die Umstände und den Kontext zu analysieren, in welche diese neue Erfindung eingebettet ist» (Gaudreault 2003: 43-44).

**26a–b** Frühlingsluft (D 1908)

**27a–b** Danse tyrolienne (Lumière, F 1896) und Buffalo Dance (Edison, USA 1894)

Lumières von ihren Reisen mitbrachten. Auch Edisons Kinetoskop öffnete mit fremdartigen und exotischen Tänzen Fenster in eine andere Welt – so etwa in Imperial Japanese Dance (USA 1894) oder Buffalo Dance (USA 1894), wo indigene Darsteller aus den damals populären Wild-West-Shows folkloristische Tänze darbieten (Backstein 1999) (Abb. 27).

***Die ‹tanzenden Bilder› als mediale Denkfigur*** Der Tanz wurde auch zur Beschreibungskategorie für das Kino. Als ‹tanzende Bilder› beschrieben Zuschauer früher Filmvorführungen in den 1890er Jahren – darunter wie eingangs erwähnt der Filmemacher Georges Méliès – die Bewegtheit der Bilder. Ganz ähnlich soll auch der Erfinder Thomas A. Edison sein Kinetoskop als «a silly little device for making pictures that would dance» geschildert haben (zit. n. Ramsaye 1926: 56). Mit dieser etwas spöttischen Bemerkung war der Verweis auf den Tanz überraschend lakonisch angelegt. Nicht als blumiges Versprechen einer neuen Bewegungskunst präsentiert Edison seine Erfindung, nicht auf die Verheißung eines ästhetischen Mehr-

werts bezieht er sich; vielmehr setzt er den Tanz als nüchternen Hinweis darauf ein, was die Bilder leisten: dass sie sich (wie) von selbst bewegen, vor den Augen der Zuschauer ‹tanzen›. Tatsächlich schien kaum ein Sujet besser geeignet als der Tanz, um die Schauwerte der Bewegung auszustellen – so formuliert Larry Billmann:

> As early filmmakers sought to find subjects that moved, dance was one of the first to be captured on the new medium. […] What ‹moved› better than dancing? It flowed, it twirled, it leapt, it pulsed and throbbed with the rhythm of life. *(Billman 1997: 17)*

Mit den ‹tanzenden Bildern› war also zugleich ein *medialer* Diskurs über das Kino angestimmt, der nicht in erster Linie auf die Sujets der Filme, sondern auf ihre Bewegtheit abzielte. Analytisch lassen sich diese beiden Ebenen zwar trennen, im frühen Kino waren sie jedoch eng aufeinander bezogen. Überlagerungen zwischen den Attraktionen der gezeigten Nummern und denjenigen des Apparates kennzeichneten frühkinematographische Schauanordnungen auch jenseits der Tanzbilder. So hat Frank Kessler (2003: 21) vorgeschlagen, zwei Formen des Spektakulären zu unterscheiden: die *Kinematographie als spektakuläres Dispositiv*, bei der die Fähigkeit der Maschine Bewegung aufzuzeichnen und wiederzugeben im Mittelpunkt steht, und die *Kinematographie als Dispositiv des Spektakulären*, wobei die gefilmten Nummern zur hauptsächlichen Attraktion werden. Entscheidend ist, wie frühe Filme Spannungen und Interferenzen zwischen diesen beiden Ebenen entstehen lassen; so schreibt Richard DeCordova über Edisons Kinetoskop:

> The question is not whether spectators paid to see ‹content› or whether they paid to see the marvelous working of the machine – they obviously paid to see both. The kinetoscope held the spectators' attention between these poles in a kind of ‹economy›. *(DeCordova 2001: 25)*

Auch die Rede von den ‹tanzenden Bildern› war doppelt auf die Bewegungs- und Schauangebote der Filme bezogen: Sie beschreibt die Bewegtheit der Bilder anhand einer Figur, die zugleich *im* Bild zu sehen ist. Das heißt umgekehrt auch, dass die mediale Reflexion über die ‹tanzenden Bilder› sich nicht nur als theoretischer Diskurs *über* das Kino artikulierte, sondern für die Zuschauer in den Filmen selbst sinnlich erfahrbar wurde. Wie die Tanznummern der frühen Filme lenkte auch die Rede von den ‹tanzenden Bildern› die Aufmerksamkeit auf die Bewegtheit und stellte diese als zentralen Schauwert des Apparats aus.

Im Folgenden gilt es nachzuzeichnen, wie die Denkfigur von den ‹tanzenden Bildern› ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch Diskurse und Praktiken bewegter Bilder zirkulierte und eine mediale Reflexion über die

Bildbewegung in Gang setzte. Diese Mediendiskurse des bewegten Bildes zielten insbesondere auf die phänomenologische Dimension: Mit der Vorstellung vom Kino als ‹Tanz der Bilder› waren Resonanzräume, Spiegelungen und Übertragungen zwischen den Tanzbewegungen im Bild und der Bewegtheit der Bilder eröffnet, die ähnliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodi wie bei der Betrachtung von Tanz adressierten. Über welche filmischen Verfahren, Diskurse und Präsentationsformen wurde die Bewegtheit der Filmbilder als ‹tänzerisch› gerahmt? Und was zeichnete diese Wahrnehmungsmodi als tänzerisch aus?

***Intermediale Wahrnehmungsmodi um 1900*** Das sinnliche Potenzial der Bewegung war durch diverse kulturelle Serien vorbereitet und flankiert. Tom Gunning und Felicia McCarren haben darauf verwiesen, dass der Topos des Bewegungserlebens Ende des 19. Jahrhunderts auch auf den Tanzbühnen und in ästhetischen Programmen von Schriftstellern und Künstlern verhandelt wurde. Im Zentrum dieser unterschiedlichen Projekte stand die Idee einer neuen Bewegungskunst, wie sie unter anderem der französische Schriftsteller Stéphane Mallarmé entwarf. Für Mallarmé verdichtete sich seine zunächst für die Literatur formulierte Idee einer «poésie pure» sinnfällig in den Serpentinentänzen, die Loïe Fuller ab 1892 auf den Pariser Tanz- und Varietébühnen und später in anderen europäischen Hauptstädten vorführte (Brandstetter 1995). Mit meterlangen Stoffbahnen, die durch eingenähte Stöcke manipuliert wurden, ließ die amerikanische Tänzerin bis zu drei Meter hohe Bewegungsplastiken entstehen. Unterstützt durch den ausgeklügelten Einsatz von Licht- und Projektionstechniken, formierten sich die wogenden Stoffbahnen zu einem energetisch-vibrierenden Bewegungsraum – in dem die Konturen und Bewegungen des tanzenden Körpers ebenso zurücktraten wie Bildkonzepte der Malerei oder narrative Modelle der Literatur (Gunning 2002). Als «Visionen, die zerfallen, sobald man sie wahrnimmt», beschrieb Mallarmé (1993b: 357) Fullers Darbietungen und betonte damit auch, dass mit dieser Bewegungskunst neue, traumähnliche Betrachtungsweisen angeregt wurden: «[O]hne jede vorgefaßte Absicht, geduldig duldend, vor jedem Schritt, vor jeder noch so seltsamen Pose» habe sich der Zuschauer «zu fragen: ‹Was kann dies bedeuten?›» (Mallarmé 1993a: 354).

Tatsächlich boten die Serpentinentänze dem damaligen Publikum nicht nur das Spektakel einer neuartigen, sondern auch einer hochambivalenten Bewegungserfahrung: Unterstützt durch die effektvolle, teils farbige Lichtdramaturgie, luden Fullers Darbietungen dazu ein, die Bewegungen regelrecht zu ‹studieren›. Damit war einerseits ein Blick hergestellt, der die Bewegungen mit ihren energetischen Strukturen als Wellen, Linien und Strö-

**28a–b** Beginning of the Serpentine ([K. A.], um 1900)

mungen sichtbar machte und an Bildgebungsverfahren anknüpfte, die zur gleichen Zeit im Kontext der Bewegungswissenschaften populär wurden (Blassnigg 2009). Andererseits waren ihre Serpentinentänze als *ästhetische* Erfahrung gerahmt, die kontemplative und ‹hypnotisierende› Effekte auslöste und mehrdeutig genug war, poetische Assoziationen freizusetzen. So berichteten viele Zuschauer, sie hätten in den wogenden Stoffbahnen Schmetterlinge, Blumen oder Wellen gesehen.[6]

Entscheidend für Gunning (2002: 80) ist, dass sich mit Fullers Tänzen ein spezifischer Modus der Wahrnehmung etablierte, der die Bewegung in energetischen und atmosphärischen Dimensionen ins Zentrum stellte: «no form remains solid or static, but rather dissolves into a continually changing spectacle of metamorphosis unfolding before the audience.» Mehr als um das Sehen von Körperbewegung und kodierten Gesten, so Felicia McCarren (2003: 58), ging es darum, die Bewegungen in ihrem zeitlichen und räumlichen Verlauf auszustellen, die Bedeutungszusammenhänge offen und vieldeutig zu lassen.

Ein solcher Blick auf die Bewegung grundiert das frühe Kino in einem umfassenden Maße. Ganz deutlich zeigt sich dies in den zahlreichen Filmen, die das Sujet der Serpentinentänze aufgreifen und mithilfe filmischer Effekte (wie aufwendiger Handkolorierungen) auf die Wahrnehmung im Kino übertragen (Abb. 28).[7] Aber auch dort, wo keine (Serpentinen-)Tänze im Bild zu sehen sind, setzen frühe Filme Verfahren ein, die ähnliche Modi der Fokussierung auf die Bewegung herstellten. Dieser ‹Tanz der Bilder› ist nicht nur in den Filmen selbst angelegt; er verweist auf die gefilmten

6 «Blütenblatt und Schmetterling, beide riesenhaft, eine Brandung, die doch durch und durch klare und erkennbare Ordnung ist» – das sind die assoziativen ‹Bilder›, die Stéphane Mallarmé (1993b: 355) 1893 in Fullers Darbietungen zu sehen meint.

7 Zu den Serpentinentanz-Filmen sowie Schleier- und Stoffeffekten im frühen Kino vgl. Kapitel 4.

Bewegungen, wird aber auch durch die Apparate, Aufführungsweisen und Diskurse früher Bewegtbildpraktiken unterstützt. Erst über das Zusammenspiel dieser verschiedenen Ebenen lässt sich herauspräparieren, wie Filme um 1900 als ‹Tanz der Bilder› les- und erfahrbar wurden.

Dabei gilt es mitzubedenken, dass das frühe Kino keine einheitliche Erfahrungsform, sondern ein heterogenes Feld darstellte, auf dem verschiedene Varianten bewegter Bilder nebeneinander existierten. Vielfältig waren die Apparate – diese reichten von optischen Spielzeugen über frühkinematographische Guckkästen wie das Kinetoskop bis hin zu Praktiken der Bildprojektion –, sowie die damit verbundenen Praktiken von ‹Film›. Es macht einen Unterschied für die Auffassung von Kino, so hat Tom Gunning (2005b) vermerkt, über welche kulturellen Reihen und Rahmungen die Bewegtbilder präsentiert werden. Je nachdem, ob sie auf einem Wissenschaftskongress als technische Erfindung, im Varieté als «elektrisches Theater», als «bewegte Photographie» oder als neueste Attraktion in einem Vergnügungspark neben Achterbahn und Tanzlokal gezeigt wurden, trug man andere Fragen, Belange und Interessen an die Bewegtbilder heran – das gilt auch in Bezug auf den Tanz. Entsprechend soll die Idee vom Kino als ‹Tanz der Bilder› in den folgenden drei Abschnitten über drei Rahmungen ausdifferenziert werden, die das Tänzerische des Kinos in unterschiedliche ‹kulturelle Reihen› einordnen. Die erste betrifft den Zusammenhang von optischen Apparaturen und Aufmerksamkeit, eine zweite modelliert das Kino als (Tanz-)Aufführung, die dritte Rahmung akzentuiert, wie der Film als Aufzeichnung oder Archiv von Tanz verstanden wurde. Zusammen bilden sie den kulturellen Erwartungshorizont um 1900 ab, aus dem die bewegten Filmbilder als Tanz erfahrbar wurden.

## 3.2 ‹Bilder, die tanzen›. Schauwerte der Bewegung in prä- und frühkinematographischen Apparaturen

Mit der Bezeichnung vom «silly little device» reihte Thomas A. Edison sein Kinetoskop in die Tradition optischer Apparate ein, die sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Das Spektrum dieser Geräte erstreckte sich von relativ einfachen Spielzeugen wie dem Thaumatrop und Daumenkino bis hin zu komplexeren Apparaturen, wie sie im Kontext physiologischer und bewegungswissenschaftlicher Experimente entwickelt wurden (Hecht 1993, Mannoni 2000). Dabei waren die Übergänge zwischen wissenschaftlichem Experiment, Ästhetik und Unterhaltungskontext durchaus fließend: Im Rahmen seiner Forschungen zur visuellen Wahrnehmung

**29a–b** Abbildungen von Joseph Plateaus Phenakistiskop, um 1830

entwickelte der belgische Mathematiker, Astronom und Physiker Joseph Plateau in den 1830er Jahren das Phenakistiskop, eine stroboskopische Scheibe, auf die er Phasenbilder eines Tänzers anbrachte. Wenn man die Scheibe bewegte und durch den Sehschlitz schaute, begann der Tänzer, sich um die eigene Achse zu drehen (Abb. 29). Bereits nach kurzer Zeit wurden erste Modelle des Geräts als Unterhaltungsmedium auf den Markt gebracht, was in der Folge eine wahre Modewelle auslöste (Mannoni 2000: 203–205). Über die optischen Spielzeuge wurden die Zusammenhänge von Wahrnehmung und Bewegung für Physiologen und Bewegungsforscher, aber auch für jedermann spielerisch erfahrbar. Vor diesem Hintergrund lassen sich präkinematographische Schauanordnungen nicht nur, wie ein gängiges filmhistorisches Narrativ nahelegt (Sadoul 1946, Hecht 1993, Mannoni 2000), als *technische* Vorgeschichte der Kinematographie, sondern ebenso als früher *phänomenologischer* Aushandlungsort in den Blick nehmen, an dem das Verhältnis von Bewegung und Wahrnehmung auf spezifische Weise konfiguriert wurde.

Nicht nur bei Plateau figurierten Tänzer und Tänzerinnen als beliebtes Motiv, auch bei den verwandten Apparaturen wie dem Praxinoskop, dem Zoetrop oder dem Mutoskop, einer Art mechanisiertem Daumenkino, waren es häufig kleine, tanzende Figurinen, Akrobaten oder Artisten, die in Bewegung gesetzt wurden (Guido 2010). Diese Häufung von Tanzsujets war kein Zufall; vielmehr liefen in den kleinen Tanznummern die verschiedenen Schauangebote der Apparaturen auf symptomatische Weise zusammen: Sie boten sich einerseits als Gegenstand für ein bewegungsanalytisches Studium des menschlichen Körpers an, stellten zugleich jedoch demonstrativ den Schau- und Unterhaltungswert dieser Bewegung aus. Dass diese

optischen Apparate schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts (vielleicht sogar noch früher) als «tanzende Bilder» beschrieben wurden, hat viel mit der Art und Weise zu tun, wie sie den Betrachter körperlich und sinnlich auf die Bewegung ausrichten. Dieses Verhältnis von Betrachter, Apparatur und Filmen lässt sich über einen Ansatz beschreiben, der von Jonathan Crary eingebracht wurde. Mit seinen Fragen nach den «Techniken des Betrachters» und den «Ökonomien der Aufmerksamkeit» hat Crary vorgeschlagen, die historisch spezifischen Formationen des Sehens und der Wahrnehmung zu analysieren (Crary 1996, Crary 2002a). Diese zeichnen sich nicht nur an den Darstellungsformen selbst (den Kunstwerken, Filmen usw.) ab, sondern lassen sich auch über die Apparaturen und Dispositive in den Blick nehmen, die diese Erfahrungen auf spezifische Weise bedingen. Als Betrachter («observer») und nicht als Zuschauer («spectator») konzeptualisiert Crary (1996: 17) das Subjekt dieser Erfahrung. Das erlaubt ihm, Vorstellungen eines passiven Zuschauers zu umgehen und vielmehr danach zu fragen, wie der Betrachter jeweils «in ein System von Konventionen und Beschränkungen eingebettet ist und innerhalb dieses Rahmens von vorgeschriebenen Möglichkeiten sieht» (ebd.: 17).

***Tanz-Sehen. Beales Choreutoskop, um 1870*** Choreutoskop, «einen Tanz schauen», das war der Name, den der britische Arzt Lionel Smith Beale für seine Bewegtbild-Apparatur kreierte, die er in den 1860er Jahren an der Royal Polytechnic Institution in London vorstellte.[8] Beales Choreutoskop verband die Projektionstechnik der Laterna Magica mit einem stroboskopischen Bewegungsmechanismus. Über eine Kurbel konnten sechs Phasenbilder nacheinander abgespielt werden; die Bildwechsel waren durch eine Blende kaschiert, sodass der Eindruck einer durchgehenden, wenn auch mitunter etwas holprigen Bewegung entstand.[9] Zu den bekanntesten Sujets des Choreutoskops gehört ein tanzendes Skelett, das von einem Bein auf das andere hüpft, seinen Kopf abnimmt und sich in seine Einzelteile zerlegt.[10] Die Tanznummer des Skeletts sorgte für Furore, wann

8 Der Begriff «Choreutoskop» setzt sich zusammen aus dem griechischen «choros» (Bestimmungswort, das sich auf den Tanz bezieht), «eu» (für gut) und «skopein» (für schauen, sehen).

9 Vgl. Liesegang (1926), Musser (1990), Card (1956), Mannoni (2000).

10 Die Bildfolge des ‹tanzenden Skeletts› wurde in unterschiedlichen Varianten überliefert. In einigen Bildplatten setzt das Skelett beim Tanzen den Schädel ab, in anderen Versionen zerfällt es am Ende des Tanzes zu einem Knochenhaufen. Das Motiv wurde bis in die 1910er Jahre verkauft und in Laterna-Magica-Darbietungen vorgeführt (Mannoni 2000: 235); es ist noch Jahrzehnte später in Filmen wiederzufinden – so zum Beispiel in dem Marionettenfilm Le squelette joyeux (Lumière, F 1898) der Lumières oder in dem Zeichentrick-Tonfilm The Skeleton Dance (Walt Disney, USA 1929) .

**30** Das ‹tanzende Skelett› in Beales Choreutoskop: Abbildung aus *Amateur Work, Illustrated* (1887)

immer sie gezeigt wurde – so zum Beispiel im Januar 1889, als der englische Photograph William Friese-Greene Bewegtbilder eines tanzenden Skeletts auf das Schaufenster seines Londoner Photoateliers projizierte. Die halbtransparente Projektion lockte eine Menschenmenge vor das Schaufenster, die den Verkehr zum Erliegen brachte (Wood 1947: 83, Pratley 1951: 27).

Vorfälle wie diese verweisen auf die Aufmerksamkeit, die bewegte Bilder gegen Ende des 19. Jahrhunderts im öffentlichen Raum erregten. Gerade das Motiv des tanzenden Skeletts rief eine Reihe bekannter ikonographischer Linien auf. Evozierte es einerseits die Tradition der Totentänze, die seit dem 17. Jahrhundert in der Laterna-Magica-Projektion und später auch in optischen Spielzeugen verwendet wurden (Mannoni 2000: 38–39, 235), so erinnerte das Motiv andererseits auch an Visualisierungsstrategien, die sich im Kontext der anatomisch-physiologischen Bewegungsstudien des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatten.[11] Im Spannungsfeld dieser beiden Pole, Animismus und Bewegungsanalyse, stand auch das Angebot, diese bewegten Bilder ‹als Tanz› zu sehen.

Wenn Beale ein tanzendes Skelett für die Vorführung seines Apparates auswählte, schien das programmatische Versprechen des Choreutoskops, ‹einen Tanz zu sehen›, bereits über die Ebene des Sujets eingelöst. Mit der humoristischen Wendung des sich selbst demontierenden Skeletts spielte der Bildstreifen zugleich medienreflexiv auf das Zusammenspiel von Zerlegung und Synthese an und stellte damit zugleich die Prinzipien seiner eigenen Bewegtheit aus. Mit dem tanzenden Skelett war der Blick auf

11 Wie in den Bildtafeln zu Wilhelm und Eduard Webers *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung* (1836) diente das Knochengerüst im Choreutoskop als *abstrahiertes* Modell des menschlichen Körpers, das die Aufmerksamkeit auf die Bewegungsverläufe lenken sollte (Mayer 2013).

die Bewegtheit der Bilder und zugleich auf den dahinter liegenden Bewegungsmechanismus gelenkt. Für einige schienen die etwas holprigen und sprunghaften Bildbewegungen durch die ungelenke Gestalt des Skeletts gleichsam *motiviert* (Hecht 1993: 359); andere hingegen wandten kritisch ein, dass Beales Verheißung, einen Tanz gut zu sehen, durch die stotternden Bewegungsverläufe regelrecht gestört werde. So heißt es 1887 in der Zeitschrift *Amateur Work, Illustrated*, die Benennung der Apparatur als «Tanz-Sehen» sei angesichts der ruckartigen Bewegungen («quick, jerky movements») doch etwas unglücklich gewählt. Mit den abgehackten Bildbewegungen erinnere das Choreutoskop bestenfalls an die pathologischen Zuckungen eines Tanzverrückten, der nicht mehr aufhören könne zu tanzen (Unbekannt 1887: 239). So erfährt die Denkfigur von den ‹tanzenden Bildern› mit Beales Skelett nicht nur einen frühen Aushandlungsort, sondern gleich auch eine kritische Bewertung: Sie bezieht sich auf das Flackern, Vibrieren oder Springen der bewegten Bilder, das Techniker und Ingenieure zu eliminieren suchten.[12]

Die Kritik an der holprigen Bewegung war mehr als nur ein technischer Einwand; sie bettete das Choreutoskop in kulturelle Diskurse zur Bewegung ein, die den Tanz als ‹schöne›, ‹harmonische› und ‹fließende› Bewegung konzeptualisierten. Diese Auffassung schien mit den stockenden Bewegungen des Skeletts und des dahinterstehenden Mechanismus nur schwer vereinbar. Entscheidender als die Frage, ob die holprige Bewegungsqualität für oder wider den Tanz eingebracht wurde, war jedoch, dass sich an der kleinen Debatte um das Choreutoskop bereits eine frühe Reflexion über das Wahrnehmungsangebot der Bewegtbilder entfaltete.

***«To gaze upon dancing». Verfahren der Bewegungsfokussierung im Kinetoskop*** Einen ‹tänzerischen› Effekt früher Bewegtbild-Apparaturen beschreibt auch der Schriftsteller Brander Matthews 1895 in seiner Kurzgeschichte «The Kinetoscope of Time», einer düsteren Science-Fiction-Vision frühkinematographischer Sehmaschinen. Um Mitternacht tritt der Ich-Erzähler in ein Gebäude, in dem sich Türen wie von Geisterhand öffnen, bis er in einen Raum gelangt, in dem vier Schaukästen aufgestellt sind:

12 Diese kritische Wendung der ‹tanzenden Bilder› als Verweis auf die unerwünschten Bewegungseffekte eines fehlerhaften Apparats oder einer verwackelten Projektion zieht sich auch durch filmtechnische Abhandlungen der 1910er und 1920er Jahre. «[D]as Lichtbild, anstatt ruhig zu stehen, tanzt auf und ab», schreibt beispielsweise Paul Liesegang (1908: 8). Ähnliche Kommentare sind zu finden bei Blaisdell (1913: 575) und Caulkins (1913: 592). Der Filmtheoretiker Vachel Lindsay (1915: 8 und 11) vergleicht die überdrehten Bewegungen der Filmprojektion mit den Tanzmanien des Mittelalters.

**31a–b** Querschnitt durch ein Kinetoskop (um 1896) und ein Kinetoskop-Parlor in San Francisco (um 1895)

> [A]nd I understood that if I chose to peer through the eye-pieces I should see a succession of strange dances. To gaze upon dancing was not what I had gone forth to do, but I saw no reason why I should not do so, as I was thus strangely bidden. […] I lowered my head until my eyes were close to the two openings at the top of the stand. I concentrated my attention on what I was about to see; and in a moment more I was rewarded. *(Matthews 1895: 734)*

Matthews' Kurzgeschichte spielt ganz offensichtlich auf Edisons Kinetoskop an – ein Bezug, der für damalige Leser bereits durch den Titel der Erzählung deutlich wurde. Ab 1894 wurden Kinetoskope zunächst in den USA, bald aber auch in europäischen Metropolen in Warenhäusern, Gaststuben sowie Unterhaltungslokalen und ‹Spielhallen› (sogenannten «Kinetoscope parlors», Abb. 31 b) aufgestellt und konnten gegen Bezahlung benutzt werden. Am Eingang kauften die Besucher Tickets, die sie nach und nach an den einzelnen Kästen einlösen konnten; oder sie setzten die Bildbewegung per Münzeinwurf in Gang (Phillips 1997). Was Matthews Ich-Erzähler beim Blick durch das Guckloch zu sehen bekommt, sind vier kleine Tanzszenen; tatsächlich gehörten Tanzbilder zu den häufigsten Sujets, die in den Kinetoskopen zu sehen waren (mehr als ein Drittel aller Kinetoskop-Filme, so rekonstruiert Georges Sadoul 1946: 223). So kommt auch Matthews in seiner Kurzgeschichte kaum umhin, die Schauangebote des Kinetoskops *strukturell* mit dem Blick auf den Tanz in Beziehung zu setzen: «To gaze upon dancing» war das Versprechen der Guckkästen – noch bevor man in sie hineinschaute.

Tatsächlich strukturierte das Kinetoskop – ähnlich wie Matthews es beschreibt – die Wahrnehmung auf eine Weise, die insofern dem Betrachten

von Tanz ähnelt, als es die Bewegung ins Zentrum der Seherfahrung stellt. Dieser Effekt wird durch die körperliche Ausrichtung des Betrachters unterstützt: Er hat sich über die kleine Öffnung an der Oberseite des Gerätes zu beugen, will er die Bildserien studieren, die im Inneren das Kastens durch einen versteckten Mechanismus in Bewegung gesetzt werden (Abb. 31 a). Mithilfe eines Vergrößerungsglases wird der Blick auf den Filmstreifen gerichtet, der von hinten mittels einer Glühbirne beleuchtet ist. Durch die Körperhaltung und das Okular, das die Augen von Licht- und anderen Reizen der Außenwelt abschirmt, ist der Betrachter zumindest für den Moment der Filmbetrachtung aus den sinnlichen Reiz- und Wahrnehmungszusammenhängen des umgebenden Raums herausgelöst (Crary 2002b: 9).[13] Ob mit oder ohne akustische Begleitung, die Guckkasten-Apparaturen boten für die Dauer eines Filmstreifens, die je nach Abspielgeschwindigkeit zwischen 15 und 40 Sekunden lag (Musser 2004a), einen kurzen Moment der Versenkung. Nach dem Durchlauf des Filmstreifens wurde der Bewegungsmechanismus angehalten, und der Betrachter war ‹angehalten›, zum nächsten Schauapparat zu schlendern – wie in einem Museum oder Warenhaus (Mathews 2005: 146).

Freilich kennzeichnete dieses Spannungsverhältnis zwischen privatem Blick und öffentlichem Raum nicht nur das Kinetoskop, sondern all jene Schauanordnungen, bei denen die Betrachter durch ein Guckloch oder einen Sehschlitz schauten.[14] An diesen Apparaten, so hat auch Jonathan Crary (2002a) betont, schien sich eine Problematik zu verdichten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Philosophie, den Wissenschaften und Künsten verhandelt wurde: die Frage nach der Aufmerksamkeit und Wirksamkeit eines gerichteten, konzentrierten Blicks. So ist es vielleicht kein Zufall, dass etwa zur gleichen Zeit, als «peep practices» wie das Kinetoskop populäre Unterhaltungsmittel waren, der Philosoph Edmund Husserl seine Methode der «phänomenologischen Reduktion» entwickelte. Für die philosophische Reflexion empfahl Husserl ein Verfahren der Ablösung, dem

13 Um 1895 brachte Edison mit dem Kinetophone eine Variante des Kinetoskops auf den Markt, die mit einem Phonographen synchronisiert wurde. Über zwei Gummischläuche, die sich die Betrachter an die Ohren halten konnten, wurden die bewegten Bilder von Tonaufnahmen begleitet (Altman 2004: 78–83) – damit waren sowohl Seh- als auch Hörsinn parallel auf die Wahrnehmung der Bewegtbilder ausgerichtet. Es überrascht kaum, dass auch hier Tanzaufnahmen eines der häufigsten Sujets bildeten, erlaubten sie doch, den Bewegungseindruck über die Ton-Bild-Synchronisierung zu intensivieren.

14 Als «peep practices» bezeichnet Erkki Huhtamo (2012) Geräte und Praktiken, die neben Bewegtbild-Apparaturen wie dem Phenakistiskop und dem Kinetoskop auch Schauanordnungen unbewegter Bilder wie das Stereoskop oder das Kaiserpanorama umfassten. Sie unterscheiden sich von den «screen practices» (Musser 1984), also den optischen und frühkinematographischen Praktiken, bei denen (bewegte oder unbewegte) Bilder auf die Leinwand projiziert wurden, wie zum Beispiel in der Laterna Magica.

Guckloch nicht unähnlich. Es gelte, so formuliert Husserl 1913 in *Die phänomenologische Fundamentalbetrachtung*, die «natürliche Einstellung» zu den Dingen «auszuschalten», mithin alles Vorwissen und alle Annahmen über die Gegebenheit der Welt für einen Moment außer Kraft zu setzen. Diese «Einklammerung» des Weltbezugs erlaube einerseits, die Dinge jenseits des intuitiven Reflexes zu kategorisieren und in ihren Formen, Texturen und ihrer Farbigkeit zu erleben; andererseits treten in diesem Zustand die Prozesse der Wahrnehmung selbst «in Reinform» hervor. Husserl vergleicht die Lenkung der Aufmerksamkeit mit einem «mehr oder weniger hellen Lichtkegel»; die Wahrnehmung könne so gemäß verschiedener Stufen der Gerichtetheit – vom «erhellenden Lichte» bis «in den Halbschatten und in das volle Dunkel» – moduliert werden (Husserl 1976: 213).[15]

Im Unterhaltungsmilieu des späten 19. Jahrhunderts boten Guckloch-Apparaturen Gelegenheit, ein ähnliches Verfahren der Reduktion auf spielerische Weise einzuüben. Mit dem Blick durch den Sehschlitz war ein Wahrnehmungsmodus stimuliert, der es erlaubte, die bewegten Bilder gleichsam phänomenologisch, losgelöst von alltäglichen Zusammenhängen, zu betrachten. Dieser Effekt wurde nicht allein durch die Apparatur hergestellt; auch die Art und Weise, wie die Filme gestaltet waren, lud dazu ein, die vorgeführten Bewegungsabläufe regelrecht zu *studieren*. So zeigen viele der kurzen Filme, die Edison in seinem Filmstudio Black Maria aufnehmen ließ, kürzere Bewegungssequenzen wie Tänze oder Boxkämpfe (Musser 1997), die zumeist vor schwarzem Hintergrund frontal in einer einzigen Einstellung gefilmt waren. Diese Inszenierungsweise, so schreibt Tom Gunning (2002: 78), «forces us to focus intently on the movement of the human figures». Sie erinnert nicht nur an die chronophotographischen Bewegungsstudien von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge aus den 1880er Jahren, die ebenfalls vor schwarzem Hintergrund aufgenommen waren, sondern auch an den dunklen Bühnenprospekt vieler Theaterhäuser. Mit Bewegungswissenschaften und Theater überblendeten sich in Edisons Filmen zwei kulturelle Referenzen des frühen Kinos, «the intense scrutinity of scientific observation with a spectator's absorption in the highlighted star turn of the variety stage» (ebd.).

Die Rahmung eines solchen Blicks, der zwischen Bewegungsstudium und den Attraktionswerten eines «besseren Sehens» (Guido 2010: 219) oszillierte, wurde auch von zahlreichen Zeitgenossen hervorgehoben – darunter

15 Interessanterweise vermerkt Husserl (1997) selbst, dass seine philosophische Methode den Prinzipien der ästhetischen Wahrnehmung nicht unähnlich war. Sowohl im Ästhetischen wie im Philosophischen bewirke die Reduktion eine stärkere Fokussierung auf das *Wie*. Allerdings beharrt Husserl auch darauf, dass phänomenologische und ästhetische Reduktionen verschiedene Zielsetzungen verfolgten.

ein Autor des *Hamburger Fremdenblatts*, der 1895 über eine Serpentinentanz-Nummer im Kinetoskop schreibt:

> Deutlich erblickt das Auge die graciösen Bewegungen des Kopfes, der Arme und der Füße. Auch die feinsten Nuancen werden erkennbar; jede Falte, jede Bewegung des Gewandes hebt sich deutlich ab, jede Verbeugung, sogar das Spiel der Augen. *(Unbekannt 1895: o. S.)*

Das Kinetoskop wird hier als ein Apparat angepriesen, der ein Nahsehen auf den Tanz ermöglicht, das fast schon einem Berühren gleichkommt. Diese mikroskopische Ausrichtung des Blicks wurde durch zwei weitere Aspekte unterstützt, die dazu anregten, die gezeigten Bewegungen genauer ‹unter die Lupe› zu nehmen.

Das erste Verfahren bestand in der Wiederholung der Bewegungsabläufe. In Anlehnung an Spielzeuge wie das Phenakistiskop oder das Zoetrop, bei denen die Phasenbilder auf Scheiben oder in Trommeln angebracht waren, wurden die meist nur wenige Sekunden langen frühen Filme häufig in Endlosschlaufen aufgeführt (Dulac/Gaudreault 2006). So waren auch viele der für das Kinetoskop produzierten Tanzbilder darauf ausgelegt, in mehrfachen Wiederholungen gezeigt und geschaut zu werden. Das mag auch erklären, warum Kinetoskop-Filme wie Carmencita (Edison, USA 1894) häufig auf Markierungen von Anfang und Ende verzichteten, denn diesen kam in der Ökonomie des Loops keine dramaturgische Bedeutung zu; die Filme setzten zumeist unmittelbar in der Bewegung ein und brachen ebenso plötzlich ab. Wenn die Filmstreifen über mehrere Minuten hinweg wiederholt wurden, war damit auch ein spezifischer Blick etabliert, der erlaubte, die Tanzbewegungen genauestens zu studieren, sodass diese – wie es im *Hamburger Fremdenblatt* heißt – in ihren «feinsten Nuancen» erkennbar wurden.[16]

Charles Musser (2006) hat argumentiert, dass dieser Wahrnehmungsmodus viel gemeinsam hatte mit dem, was in der klassischen ästhetischen Kunsttheorie als «Kontemplation» beschrieben war, und sich von den Schauangeboten eines «cinema of attractions» deutlich unterschied. Nicht die schnellen Reize und Pointen, nicht die Schockeffekte und direkten Adressierungen an das Publikum standen im Vordergrund – vielmehr waren die Zuschauer durch die mehrfachen Wiederholungen dazu angeregt, die bewegten Bilder in Ruhe zu betrachten: «The spectator would gain a sense

16 Über die genauen Laufzeiten der Filme wissen wir heute wenig; doch es gibt Hinweise darauf, dass die Filmstreifen über mehrere Minuten gezeigt wurden. In einem Katalog der Vitascope Company von 1896 ist vermerkt: «a subject can be shown for ten or 15 minutes although five or four minutes is better.» (zit. n. Musser 2006: 162)

**32a–b** Girls Taking Time Checks, Westinghouse Works (American Mutoscope & Biograph, USA 1904)

of mastery of this new medium, settle back into his or her seat and enter a more detached and contemplative state.» (ebd.: 167)

Solche zeitlichen Strukturen prägten nicht nur die Tanzbilder, sondern als ästhetische Verfahren ebenso «Aktualitäten»-Filme oder kleine Sketche, um dort ähnliche Effekte zu zeitigen. Der in den USA für die Weltausstellung in St. Louis aufgenommene Film Girls Taking Time Checks, Westinghouse Works (American Mutoscope & Biograph, USA 1904) zeigt zum Beispiel über drei Minuten lang, wie Arbeiterinnen einer Fabrik an der Stempeluhr vorbeidefilieren und ihre Stempelkarten in Empfang nehmen. Mit routinierten Gesten greifen sie im Vorbeigehen nach den Karten, laufen eine nach der anderen mit raschen Schritten an der Kamera vorbei aus dem Bild (Abb. 32). Durch die vorgegebenen Bewegungsabläufe und die Wiederholungen entfaltet die Szenerie über ihre Dauer einen visuellen Rhythmus. Dadurch treten die gleichmäßigen Bewegungen in den Vordergrund, mit denen sich die Arbeiterinnen ‹wie am Fließband› an der Kamera vorbeischlängeln; der Griff zur Stempelkarte wird zum zentralen Bewegungsmuster, das in seinen Variationen und Abweichungen eigene Schauwerte liefert: die Bewegungsmuster der Körper im Raum, die Texturen der schwingenden Röcke und die gleichbleibenden Gesten. Damit scheint die Bewegung zumindest für kurze Momente von der gezeigten Szenerie abgelöst oder, wie man frei nach Husserl sagen könnte, in ihrer referenziellen oder narrativen Bedeutung ‹eingeklammert›.[17] Auch wenn Sequenzen wie diese Zuschauer um 1900 nicht zwangsläufig an Tanz denken ließen, war damit doch ein Wahrnehmungsmodus stimuliert, der Bewegungsabläufe

17 Gleichzeitig waren die Gestaltungsprinzipien des Films – Rhythmus, Wiederholung und Serialisierung – natürlich eng an den Ort der modernen Fabrik gekoppelt, deren Abläufe in einem hohen Maße geprägt waren von Rhythmus, Wiederholungen und normierten Handgriffen.

**33a–b** Tanzszene in einer Kinora: Media Magica VI: Wundertrommel (Werner Nekes, D 1996)

und -qualitäten als eigenständige Schauwerte betonte – solchen Bewegungseffekten nicht ganz unähnlich, die sich bei der Betrachtung von Loïe Fullers Serpentinentänzen einstellten.

***Die Bewegungen mit dem eigenen Körper steuern und erforschen. Kinora und Mutoskop*** Diese rhythmisch-tänzerischen Effekte wurden in manchen Fällen durch ein zweites Element verstärkt. Bei einigen Geräten wie der Kinora oder dem Mutoskop, beides Varianten des Daumenkinos, können die Betrachter die Bewegung der Bilder mit dem Finger oder über eine am Gerät angebrachte Kurbel selbst in Gang setzen (Abb. 33). Man wird hier ganz wörtlich zum ‹Antrieb› des Apparats, kann die Geschwindigkeit der Bilder selbstständig regulieren oder auch ganz anhalten. Was passiert, wenn man die Kurbel langsam oder schneller dreht? Wie sehen rückwärts gekurbelte Bewegungssequenzen aus? Über den Kurbelmechanismus kann der Betrachter eigene Bewegungsmuster kreieren und die Bilder nach seinem Belieben ‹tanzen› lassen. Diese Möglichkeit der spielerischen Kontrolle wurde als besonderer Mehrwert dieser Spielzeuge beworben; so hieß es 1897 in einer Werbebroschüre für das Mutoskop:

> In the operation of the Mutoscope, the spectator has the performance entirely under his own control by the turning of the crank. He may make the operation as quick or as slow as fancy dictates … and if he so elects, the entertainment can be stopped by him at any point in the series and each separate picture inspected at leisure; thus every step, motion, act or expression can be analyzed, presenting effects at once instructive, interesting, attractive, amusing and startling. *(zit. n. Nasaw 1999: 133)*

Wenn die Bewegungen mithilfe dieses Mechanismus im Detail «inspiziert» und «analysiert» werden konnten, erinnerte dies einmal mehr an bewe-

gungswissenschaftliche Schauanordnungen, wie sie Marey und Muybridge ein gutes Jahrzehnt zuvor entwickelt hatten.[18]

Interessant ist nun, dass der Kurbelmechanismus eine enge Kopplung zwischen Bildbewegung, Sehsinn und dem Körper des Betrachters herstellt. Dieser Grad an körperlicher Involviertheit erinnert, wie Jennifer Barker (2009: 132–136) bemerkt hat, an Attraktionen von Jahrmarkt und Vergnügungspark: Die Bewegung wurde nicht aus Distanz *geschaut*, sondern am eigenen Körper *mitvollzogen*.[19] Mit der Kurbel war ein Element gegeben, das die spielerische Erforschung der Bewegung einerseits intensivierte, aber andererseits auch ein Potenzial zur Ablenkung bot. So haben unter anderem Ansätze der feministischen Filmtheorie hervorgehoben, dass Tanznummern wie die Skirt- und Serpentinentänze in diesen Apparaten auch als «spectacle of sex» (ebd.: 135) lesbar wurden, denn die Kurbel erlaubte den Betrachtern, die Tanzbewegungen just in jenem Moment anzuhalten, in dem die Tänzerin ihren Rock hochhob.[20] Wenn das tänzerische Angebot der frühkinematographischen Apparaturen vor allem darin bestand, den Blick des Betrachters auf die Bewegtheit der Bilder zu fokussieren, so machen die Beispiele von Mutoskop und Kinora auch deutlich, dass die tänzerische Bewegungserfahrung fortlaufend in Spannung stand zu den anderen (spielerischen oder erotischen) Reizen, die sich in das Tanz-Sehen einmischten. Mit dem ‹Tanz der Bilder› war eine ganze Palette von Wahrnehmungsmodi aufgerufen, die zwischen quasi-wissenschaftlichem Studium und lustvollem Spiel oszillierten.

18 Der von Marey entwickelte Bewegtbild-Apparat war so konzipiert, dass die Bewegungen zum Zweck ihrer Analyse verlangsamt, beschleunigt oder ganz angehalten werden konnten – siehe dazu auch Kapitel 6.

19 Dulac/Gaudreault (2006) und Strauven (2011) verweisen darauf, dass mit der engen Verschaltung von Bewegungsimpuls und Bildbewegung Formen der Interaktivität hergestellt waren, wie wir sie heute von Spielkonsolen und Computerspielen kennen.

20 Linda Williams (1995) geht sogar so weit, die Bewegungen des Kurbelns an der Apparatur mit denjenigen der Masturbation zu vergleichen.

**34a–b** Annabelle Butterfly Dance (Edison, USA 1894)

## 3.3 Wie im Theater. Film als (Tanz-)Aufführung

1894 lud Edison die beiden Tänzerinnen Carmencita und Annabelle Whitford Moore in sein Filmstudio ein und ließ sie vor der Kamera tanzen (Abb. 34).[21] Beide Darstellerinnen traten regelmäßig in Vaudevilletheatern auf und waren damals einem Großteil des New Yorker Publikums bekannt. So sollen einige Zuschauer bei der Vorführung eines Serpentintanz-Films ausgerufen haben: «Why, it's Annabelle herself!» (Unbekannt 1926: 349) Erzählungen über solche Publikumsreaktionen, die das Geschehen auf der Leinwand als real oder sich zeitgleich ereignendes Bühnengeschehen deuteten, wurden lange Zeit entweder gegen die Zuschauer, nämlich als Zeichen ihrer Naivität und Unkenntnis gegenüber dem neuen Medium, oder gegen die Filme gewandt, und zwar als Symptom der kreativen Unselbstständigkeit eines ‹jungen› Mediums, das noch keine ‹eigenen› Formen entwickelt habe und sich stattdessen bei anderen kulturellen Praktiken und Künsten bediene.[22] Beide Auffassungen – das ist vielfach moniert worden – greifen

21 Terry Ramsaye (1926: 84–85) beschreibt Edison als umtriebigen «Impresario», stets auf der Suche nach neuen Nummern und Darstellern für seine Filmproduktionen; er soll häufig direkt nach Vorstellungen auf die Künstlerinnen – darunter auch Tänzerinnen wie Ruth St. Denis oder die *gaiety girls* renommierter Theaterhäuser – zugegangen sein, um sie unter Vertrag zu nehmen.

22 Selbst bei Gaudreault/Marion (2005), die sich explizit gegen Formen einer teleologischen Filmgeschichtsschreibung aussprechen, ist dieser Subtext noch spürbar. So sprechen sie in Bezug auf die intermedialen Anleihen des frühen Kinos von einer «spontanen Intermedialität», die sich von späteren Formen einer «reflektierten Intermedialität» unterscheide. Problematisch an diesem Phasenmodell ist, dass es das frühe Kino im Grunde weiterhin als etwas Unfertiges oder Unreines auffasst, das von seiner «Geburt» über eine Reihe von «Identitätskrisen» erst zu «einer eigenen Persönlichkeit» und «Autonomie» finden müsse (ebd.: 4). Durch diese Metaphorik werden komplexe Verschiebungen medialer Systeme wieder in das Bild einer gerichteten Fortschrittsgeschichte gesetzt, die von einem spontanen «Urzustand» des Mediums zu höheren Entwicklungsstufen überleitet.

zu kurz, um die komplexen Logiken der Zurschaustellung zu erfassen, in die frühe Filmvorführungen eingelassen waren.[23] So war Edisons Geschäftsmodell, berühmte Bühnenstars für seine Kinetoskop-Filme zu engagieren, als doppelte Strategie angelegt: Ihre Bekanntheit sollte die Zuschauer einerseits auf das Kinetoskop aufmerksam machen; umgekehrt wurden die kurzen Filme auch als Werbemaßnahme eingesetzt, um die Auftritte der Darsteller und Tänzerinnen zu bewerben, die in den häufig nur wenige Schritte entfernten Theatern auf dem Spielplan standen (Musser 2004c). Populäre Theaterbühne und frühe kinematographische Dispositive waren über die Netzwerke und Ökonomien der Unterhaltungskultur quasi symbiotisch miteinander verzahnt und stellten fließende Übergänge zwischen den verschiedenen Schauangeboten her.

Diese Verflechtungen, so Charles Musser (2005: 6), lassen sich als *intertextuelles* Angebot an die Zuschauer verstehen, Theater- und Filmerfahrung zueinander in Bezug zu setzen: «Theatergoers not only evaluated a given performance in relationship to other performances but also exercised intertextual judgements across cultural forms in different media.» Damit waren die Zuschauer in ihrem Vermögen adressiert, unterschiedliche Darbietungen – aus dem Theater, Varieté und dem weiteren Unterhaltungsmilieu – miteinander zu vergleichen. Wenn Zuschauer die Tänzerin Annabelle in den Serpentinentanz-Filmen wiedererkannten, war das also weniger als Reaktion eines *naiven*, sondern eines *hochinformierten* Publikums zu verstehen, das mit den Schauangeboten der visuellen und performativen Kulturen seiner Zeit gut vertraut war. Dieser vergleichende Blick betraf auf *intertextueller* Ebene die Übernahmen bekannter Darsteller und ihrer Nummern. Darüber hinaus war damit aber auch die Möglichkeit eines *intermedialen* Vergleichs eröffnet, über den beispielsweise auch Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Film und Tanz ausgelotet werden konnten. So lassen sich eine Reihe von Strategien früher Filmvorführungen nachzeichnen, die intermediale ‹Verwechslungen› zwischen Film und Tanz herstellten und die Vorführung der Filme ‹als (Tanz-)Aufführung› rahmten.

Solche konzeptuellen Überblendungen wurden von jenem Moment an besonders wirksam, als Filme nicht mehr nur in Schauapparaten zu sehen waren, sondern ‹wie im Theater› im mehr oder weniger großen Saal auf eine Leinwand projiziert und mit Musikbegleitung aufgeführt wurden. Damit war an Präsentationsmodi und Schauanordnungen angeknüpft, die dem Publikum aus Theater- und Opernhäusern, von Varieté und Vaudeville vertraut waren. Diese Anleihen bezogen sich auf die Darsteller und Sujets,

23 Sehr berechtigte Einwände gegen den Mythos vom ‹naiven› Zuschauer hat beispielsweise Loiperdinger (1996) formuliert.

**35** Eine Farblithographie der Raff & Gammon Company wirbt 1896 für die Aufführung von Edisons Filmen

aber nun auch auf die räumlichen Anordnungen sowie die Ökonomien des Ausstellens und Zeigens. Sie adressierten (zumindest beim unterhaltungsaffinen, urbanen Publikum) Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen, die regelrecht darauf angelegt waren, Filmprojektion und Tanzaufführung zu ‹überblenden›.

***Die Leinwand als Bühne. Mediale ‹Überblendungen›*** Dies lässt sich am Beispiel von Edisons Kinetoskop-Filmen veranschaulichen, die im April 1896 erstmals öffentlich in projizierter Form vorgeführt wurden. Schauplatz der Premiere war die Koster and Bial's Music Hall, ein bekanntes Theaterhaus in unmittelbarer Broadway-Nähe, das mehrere Tausend Zuschauer fasste (Musser 2002). Schon die Plakate, die für die Veranstaltung des neuen «Vitascope» warben, spielten mit der Überblendung von Tanzaufführung und Filmprojektion, wie eine Abbildung aus dem Jahr 1896 zeigt (Abb. 35).[24] Der Vergleich ist zunächst über die räumliche Anordnung

24 Raff & Gammon vertrieben das Vitascope als 35-mm-Vorführapparat unter dem bekannten Namen Edison. Als Erfinder gelten jedoch Thomas Armat und Charles F. Jenkins.

von Bühne und Zuschauerraum angelegt: Im abgedunkelten Theatersaal sind die Zuschauerreihen deutlich zu erkennen; vor der Bühnenrampe ist ein kleiner Orchestergraben untergebracht. Die Bühne ist hell erleuchtet; auf ihr steht ein riesiger Bilderrahmen – der die Darbietung einer Tänzerin einfasst. Sie deutet einen Knicks an, als wollte sie ihren Tanz mit einer Verbeugung an das Publikum im Saal beginnen. Mit diesen Elementen – der Adressierung des Publikums, der Musikbegleitung durch das Orchester, der räumlichen Anordnung und der damit verbundenen Lichtdramaturgie von Hell und Dunkel – evoziert das Plakat das Bild einer Tanzaufführung auf der Theater- und Varietébühne. Zu dieser konzeptuellen Überlagerung passt es, dass der Projektionsapparat, anders als in zahlreichen anderen Reklamebildern von Filmprojektionen, *nicht* im Bild zu sehen ist. Nur die Lichtstrahlen, die den dunklen Saal durchfluten, verweisen indirekt (und fast schon geisterhaft) auf den außerhalb des Sehbereichs positionierten Projektor.[25] Diese Auslassung verstärkt das intermediale Kalkül des Plakats, unterstreicht sie doch, dass die Filmprojektion hier nicht (wie andernorts) als neue Maschine oder technische Erfindung, sondern dezidiert als *Aufführung* modelliert war – als «a thrilling show», wie die unterhalb des Bildes angebrachte Textzeile hervorhob.

Subtil, doch unübersehbar sind zugleich die Irritationsmomente, die die Beinahe-Identifikation zwischen Film- und Tanzaufführung durchkreuzen. Besonders deutlich wird dies an der Darstellung der Leinwand, deren Status ambivalent zwischen tiefenräumlicher Bühne und Flächenbild der Malerei changiert: Während die lebensgroße Tänzerin, ihr Schattenwurf und die Staffelung der Szene in Vorder- und Hintergrund einen dreidimensionalen Bühnenraum suggerieren, markiert der imposante golden glänzende Bilderrahmen eine flächige Leinwand.[26] Der Status der projizierten Bilder war so gleichsam doppelt kodiert – sie konnten ‹als Bilder› oder auch ‹als Aufführung› betrachtet werden; als flächige Projektion, die zugleich einen dreidimensionalen Raum zu eröffnen schien.

25 Diese Darstellungsweise entsprach der ‹Unsichtbarkeit› des Projektionsapparates während der Vitascope-Aufführungen. Anders als bei anderen Aufführungskontexten wie zum Beispiel den Jahrmarktkinos war der Apparat nicht im Saal selbst aufgestellt, sondern in einer Box platziert und wurde für die Zuschauer nur mittelbar – durch die Lichtprojektion und die ratternden Geräusche – erfahrbar (Musser 2002).

26 In der Tat soll die Leinwand bei den Vitascope-Darbietungen 1896 von einem goldenen ‹Bilderrahmen› eingefasst gewesen sein, was von Tableaux-vivants-Aufführungen übernommen wurde (Wiegand 2016). Damit waren auch die Zuschauer im Saal aufgefordert, die Filmprojektionen als Bühne *und* Leinwand zu betrachten. Dieses Verwirrspiel wurde in vielen zeitgenössischen Kommentaren hervorgehoben. So heißt es in einer Anzeige von Raff & Gammon aus dem Jahr 1896: «the bare canvas before the audience instantly becomes a stage, upon which living beings move about.» (zit. n. Musser 1990: 118)

Ähnlich wie dieses Plakat waren auch Inszenierung und Programm bei Edisons Vitascope-Premiere als intermediales Oszillieren angelegt, das die Grenzen zwischen Bühne und Leinwand fließend werden ließ. Innerhalb des Filmprogramms kam den «Tanzbildern» dabei eine wichtige Funktion zu: Als Kippmomente bezogen sie sich einerseits noch auf den Kontext der theatralen Aufführung, sie verwiesen jedoch auch auf den Mehrwert der «tanzenden Bilder». Das Programm begann mit dem kurzen, handkolorierten Film Umbrella Dance (USA 1895) mit den Leigh Sisters. Die Aufnahmen der Tänzerinnen, die (über-)lebensgroß und in Farbe auf der Leinwand zu sehen waren, machten einen wirkungsvollen Auftakt, der zudem durch die Orchesterbegleitung als ‹Aufführung› gerahmt war. Das lässt sich an zahlreichen Zeitungsberichten ablesen, die die Lebendigkeit und den (Beinahe-)Bühnencharakter dieser Tanzszene hervorhoben: «The effect was the same as if the girls were there on the stage», hieß es einmal, und ein anderes Mal: «as if the dancers had been stepping before the audience in proper person» (zit. n. Musser 1991: 61–62) oder «as though they are actually present» (zit. n. Stam 2000: 24). Durch das wiederkehrende ‹als ob› unterstreichen diese Kommentare, dass sich der Live-Effekt nicht in erster Linie auf den ontologischen Status der Darbietungen bezog, sondern auf die Wahrnehmungseffekte, die durch die medialen Überlagerungen hergestellt waren. Die Möglichkeit, die Filmbilder ‹als Aufführung› zu sehen, setzte die Zuschauer auf besondere Weise ins Verhältnis zu dem, was sich auf der Leinwand-Bühne tat. Die projizierten Bilder schienen sich ‹vor ihren Augen› zu ereignen, also einen Modus der Ko-Präsenz und Gleichzeitigkeit aufzurufen.[27]

Das wiederkehrende Als-ob der Kommentare markiert zugleich, dass das Wahrnehmungsangebot, ‹einen Tanz zu sehen›, *nicht* reibungslos aufging, sondern als intermediales Kalkül durchschaut wurde. Wie Charles Musser (2009: 53) ausgeführt hat, lassen sich in der Art und Weise, wie die Filmvorführungen inszeniert waren, auch eine Reihe von Elementen ausmachen, die auf den *ambivalenten* Status der Darbietungen zwischen Live-Aufführung und Filmvorführung hinweisen. So produzierte schon die Tatsache, dass die Filme (wie im Kinetoskop) in Wiederholungen gezeigt wurden, einen spürbaren Bruch mit den damals gängigen Drama-

27 Wie William Uricchio (2004) zeigt, prägten Konzepte der Gleichzeitigkeit und ‹Liveness›, wie sie heute vor allem mit dem Fernsehen assoziiert werden, den Erwartungshorizont, von dem aus das frühe Kino wahrgenommen und verstanden wurde. Dieser bildete sich im 19. Jahrhundert im Kontext eines technischen Imaginären heraus, das durch die Einführung des Telefons und frühe Entwicklungen der Bild- und Schallübertragung stimuliert wurde. Auch das Theater als Institution und kulturelle Praxis mag Erwartungen der Gleichzeitigkeit vorbereitet haben, die dann an das Kino herangetragen wurden.

turgien und Zeitformen des Theaters und Varietés, die über das Prinzip kurzer, in sich geschlossener Nummern strukturiert waren (Musser 2006: 173). Auch die Programmabfolge sorgte dafür, dass sich der Modus eines ‹Wie-im-Theater› nur für einen kurzen Moment einstellte. Bei der Vitascope-Premiere von 1896 folgte auf die Tanzszenen der Film Rough Sea at Dover (Birt Acres/R. W. Paul, GB 1896): Aufnahmen von Wellen, die zuerst auf die Kamera zurollen und sich dann an einer Piermauer brechen. Die Welle, so schreibt Musser (2006: 173), ‹spülte› die Tänzerinnen buchstäblich von der Bühne und die Zuschauer aus dem Theater. Mit den Wellenaufnahmen trat die Leinwand nicht mehr als Bühne, sondern eher als ‹Fenster zur Welt›, als ‹bewegtes Gemälde› oder ‹animierte Postkarte› in Erscheinung.[28] Spätestens mit der letzten Nummer des Programms – ein Serpentinentanz-Film – wurden die Zuschauer jedoch wieder ins Theater zurückgeholt.

Strategien solcher Überblendungen zwischen Bühne und Leinwand charakterisierten viele frühe Filmvorführungen: Mit Tanzszenen und Inszenierungsweisen, die an Theateraufführungen anknüpften, setzten sie gezielt auf intermediale Effekte, die die Filmprojektion als Aufführung rahmten. Dabei ging es darum, das neue Medium in bekannte Schauanordnungen einzupassen und ein lustvolles Ausloten der Differenzen zwischen Tanz- und Filmaufführung in Gang zu setzen.[29] Analogien von Film und Tanzaufführung sollten nicht *behauptet* werden; vielmehr ging es darum, Wahrnehmungsräume zu schaffen, die erlaubten, mediale Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem ‹Tanz der Bilder› und der Tanzaufführung zu erproben.

Dieser spielerische Umgang mit den intermedialen Verwechslungen wird auch in einigen frühen Filmen selbstreflexiv thematisiert: Uncle Josh at the Moving Picture Show (Edwin S. Porter, USA 1902) erzählt davon, wie Uncle Josh eine Filmvorführung im Vaudeville besucht. Das Filmprogramm, das er dort zu sehen bekommt, besteht aus drei typischen Szenen des frühen Kinos, darunter die Einfahrt einer Lokomotive und eine Tanzszene. In dem Moment, in dem eine Tänzerin auf der Leinwand ihre Beine im Cancan-Stil in die Luft wirft, reißt es Uncle Josh förmlich aus seiner Zuschauerrolle

28 Aufnahmen von Meereswellen und Brandung bildeten ein populäres Bildmotiv in der Malerei des 19. Jahrhunderts und in der Photographie; es fand bald Eingang in frühe Filme (Mathews 2005: 58–60, Petterson 2011: 32–34, Schröder 2013) – vgl. dazu auch Kapitel 4.

29 Dieses intermediale Kalkül prägte die Kino- und Aufführungspraktiken noch in den 1910er Jahre, die auf ähnliche Weise die Differenzen von Live-Aufführung und Filmprojektion verwischten (vgl. Kapitel 5). So inszenierte beispielsweise der französische Komiker Max Linder mit seinen kombinierten Bühnen- und Filmauftritten ein raffiniertes Verwechslungsspiel, das Verdoppelungen zwischen seinen Bühnenauftritten und seiner Leinwand-Persona herstellte (Schweinitz 2008).

**36a–b** Uncle Josh at the Moving Picture Show (Edwin S. Porter, USA 1902)

heraus. Er springt aus seiner Loge vor die Leinwand und beginnt, von einem Bein aufs andere zu hüpfen – als wollte er gemeinsam mit der Tänzerin tanzen (Abb. 36).

Natürlich sind Darstellungen eines naiven Zuschauers (im Englischen als *rube* bezeichnet, was wörtlich übersetzt so viel wie «Bauerntrampel» heißt) nicht als Dokument historischer Zuschauerreaktionen zu verstehen, sondern waren als Anleitung und Disziplinierung der Zuschauer angelegt: Um über Uncle Josh lachen zu können, so Hansen (1994: 25–30) und Elsaesser (2006), musste man sein Verhalten als falsch und absurd erkennen. Und damit wurde das Publikum des Films in einen Zustand versetzt, die eigene Überlegenheit genießen zu können. Was der Film parodiert, das ist nicht allein die *Naivität* eines Zuschauers, der den Verwechslungsangeboten ‹auf den Leim geht› und die Filmprojektion für eine Bühnenpräsentation hält. Man kann die kleine Szene außerdem als Kommentar auf die oben beschriebenen Inszenierungsformen verstehen, die Filme in den Kontext einer Theateraufführung einbetten sollten – angefangen vom räumlichen Setting des Theaters über die Dramaturgie der Programmabfolge bis hin zu den kleinen Gesten und Blicken, mit denen sich die Tänzerin an ihr Publikum richtet. In Uncle Josh at the Moving Picture Show wird somit beobachtbar (und womöglich auch ironisiert), wie sich das frühe Kino mit einem intermedialen Gestus ‹als Tanz› tarnte. Und wenn sich Uncle Josh mit exaltiertem Körpereinsatz auf das lustvolle Verwechslungsspiel einlässt, agiert er dieses Als-ob – stellvertretend für den Filmzuschauer – körperlich aus. Aus dieser Perspektive wäre Uncle Josh nicht bloß als Gegenpart zum versierten Zuschauer eines *cinema of discernment* zu verstehen, sondern als dessen überzeichnete Verkörperung.

## 3.4 ‹Bilder, die weitertanzen›. Film als Aufzeichnung und Archiv von Tanz

Das Kalkül einer intermedialen Überlagerung zwischen Tanz- und Kinoaufführung steht wiederum in Spannung zu einer dritten kulturellen Rahmung, die die Vorstellung vom Kino als ‹Tanz der Bilder› unter andere Vorzeichen setzt: das Wissen darum, dass es sich beim Film nicht nur um eine Aufführung handelt, sondern auch um eine Aufzeichnung. Mit diesem Aspekt gilt es eine Dimension hervorzuheben, die die frühe Filmerfahrung in ihrer zeitlichen Struktur deutlich von der Theateraufführung absetzt – und die Kinematographie ganz buchstäblich über ihr Vermögen fasst, Bewegungen ‹aufzuschreiben›. Aufführung und Aufzeichnung überlagern sich auch in Thomas A. Edisons Konzeption vom Kino. Zwar vermarktete er die ‹tanzenden Bilder› wie beschrieben als Aufführung; zugleich pries er seine Erfindung als Schreib- und Zeitmaschine, die Bewegung speichern und reproduzieren könne. So erklärt er einem französischen Journalisten 1893, das Wort «Kinetograph» setze sich zusammen aus den griechischen Wörtern «kine» für Bewegung und «graph» für das Aufzeichnen (Uzanne 1893). Ab sofort sei es möglich, so warb Edison, die «Gesten eines Schauspielers aufzuzeichnen und zu verhindern, dass sie für die Nachwelt verloren» gingen (ebd., Übers. KK).

***Von der Notation zur Aufzeichnung, vom Gehirn zum Auge. Film als Bewegungsschrift*** Edison war um 1900 nicht der einzige Visionär, der das Kino als kulturelles Archiv und Aufzeichnungsinstrument für die flüchtigen Aufführungskünste sah. Auch Tanztheoretiker und Tänzer kommentierten schon früh, dass mit dem Film neue Möglichkeiten gegeben seien, Bewegungen ‹aufzuschreiben›. 1903 befindet Karl Storck in einer der ersten tanztheoretischen Reaktionen auf das Filmmedium überhaupt:

> Solche kinematographischen Aufnahmen werden ein viel deutlicheres Bild vom Tanz und dem Ballett der Gegenwart überliefern können, als es alle Tanzschriftsysteme und die ausführlichsten Beschreibungen jemals zustande bringen könnten […]. *(Storck 1903: 111)*

Mit dem Kinematographen, so Storck weiter, haben «wir heute […] ein viel zuverlässigeres und besseres Mittel […], einen einmal ausgeführten Tanz beliebig oft zu veranschaulichen» (ebd.: 112). Ähnlich enthusiastisch schreibt der Musik- und Kunsthistoriker Oskar Bie (1923: 256) 1905, der Kinematograph habe «ein Problem gelöst, das Jahrhunderte vergeblich bearbeiteten: die Überlieferung des Tanzes». Der neue Apparat, so hofften

Storck und Bie, sollte auf *technische* Weise übernehmen, was Choreographen und Tanztheoretiker bislang mit den Mitteln von Schrift und Zeichnung geleistet hatten (Hutchinson Guest 1998, Jeschke 1983). Gerade für die Tanzkunst, die um 1900 als Inbegriff einer flüchtigen Kunst galt (Klein 2009), versprach die Aufzeichnungsfunktion des Films die Möglichkeit einer bewegten Form der Geschichtsschreibung.[30]

Interessanterweise verglichen beide Tanztheoretiker Film und Tanznotation nicht nur hinsichtlich ihrer Funktion, einen Tanz festzuhalten, sondern auch hinsichtlich der Art, *wie* sie die Bewegung aufzeichnen. In Storcks Buch ist ein Filmstreifen von der «Aufnahme eines spanischen Tanzes» abgebildet und einer Notationszeichnung aus Friedrich Albert Zorns Atlas zu *Grammatik der Tanzkunst* von 1887 gegenübergestellt (Storck 1903: 111–112). Das Nebeneinander von Filmstreifen und Tanznotation veranschaulicht auf einen Blick, dass beide ähnliche mediale Verfahren einsetzen, um die Bewegung zu ‹notieren›: Sowohl in der Notation als auch beim Filmstreifen wird der Bewegungsverlauf über eine Serie einzelner Phasenbilder abgebildet (Abb. 37 und 38).

Die Gegenüberstellung macht indes auch sichtbar, was beide Formen der Bewegungsaufzeichnung *unterscheidet*. Während die gezeichnete Notation die Tanzbewegung zu abstrakten Sigeln auflöst und über die Bodenwege (aus einer Aufsicht) darstellt, zeigt der Filmstreifen photographische Aufnahmen der Tänzerin – aufgenommen aus einer Perspektive, die an die Positionierung des Zuschauers im Theater erinnert. Mit dem Film, so hebt auch Bie hervor, sei die Aufzeichnung der Bewegung stärker an den menschlichen Körper zurückgebunden. Während die älteren Notationssysteme mit ihren abstrakt-symbolischen Wegmustern «zum Gehirn» sprächen, stelle der Film eine Form der Bewegungsnotation zur Verfügung, die direkt das Auge adressiere und die Bewegung des tanzenden Körpers sinnlich wahrnehmbar mache. Für Bie ist das Kino ein «lebendiges» Archiv, dessen Bewegungstranskriptionen sich nicht nur dem eingeweihten Experten erschließen, sondern sich dem Auge des Betrachters (ähnlich wie im Theater) als Körperbild und Bewegungserlebnis vermitteln. Ein ähnliches Selbstverständnis artikulierte sich auch im frühen Kino.

30 Vielleicht, so gibt Felicia McCarren (2003: 4) zu bedenken, verhält es sich aber auch genau umgekehrt: Wurde die Idee vom Tanz als flüchtige Tanzkunst nicht erst durch Aufzeichnungsmedien wie den Film produziert? In vielen Filmtheorien und -kritiken, die sich mit dem Tanz beschäftigen, bildet der Verweis auf das Verhältnis von flüchtiger Tanzkunst und filmischer Aufzeichnung einen Gemeinplatz. Kritisch anzumerken ist, dass in der Begeisterung für die filmische Bewegungsaufzeichnung häufig übersehen wurde, dass Tänzer und Choreographen neben der Tanznotation eine Reihe weiterer Praktiken (wie Körpergedächtnis, Unterricht, Tanzlehrbücher) für die Weitergabe von Tänzen einsetzten.

**37** Abbildungen einer historischen Tanznotation …

**38** … und eines Filmstreifens in Karl Storcks *Der Tanz* (1903)

Storcks und Bies Überlegungen zeugen davon, dass das Filmmedium bereits um 1900 als Bewegungsschrift und ‹lebendiges› Tanzarchiv entworfen wurde. Das stand in engem Zusammenhang mit umfassenderen Debatten um die archivarischen und dokumentarischen Möglichkeiten des Films, die um 1900 sowohl in Filmen wie auch in begleitenden Diskursen ausgehandelt wurden, darunter die Ausführungen von Bolesław Matuszewski, der das Kino schon 1898 als «neue Quelle für die Geschichte» empfahl. Für Matuszewski, der als Photograph in Warschau und für Zar Nikolaus II. sowie als Kameramann für die Lumières tätig war, eignet sich die Filmkamera, um der «Geschichte von morgen» nachzuspüren und mit «ein bißchen Licht […] den vergangenen Zeiten neues Leben einzuhauchen» (Matuszewski 1998: 8). Phantasien wie diese waren eng verbunden mit jenem «archivarischen Impuls», den Mary Ann Doane (2002: 22) dem frühen Kino attestiert. Das Verlangen, Bewegung aufzuzeichnen und die Zeit zu speichern, so argumentiert sie in *The Emergence of Cinematic Time*, prägte das historische Umfeld, aus dem das Kino hervorging und die Weise, wie Filme wahrgenommen wurden (ebd.: 23). Die Konservierung von Zeit bildete eine der zentralen Utopien, die sich mit dem Medium verbanden:

> The cinema would be capable of recording permanently a fleeting moment, the duration of an ephemeral smile or glance. It would preserve the lifelike movements of loved ones after their death and constitute itself as a grand archive of time. *(ebd.: 3)*

Es lassen sich im frühen Kino durchaus Ansätze ausmachen, die die Aufzeichnungsfunktion des Films (gegenüber der Aufführung) hervorhoben – so zum Beispiel bei Auguste und Louis Lumière, die ihre Filme als «bewegte Photographien» («vues photographiques animées») sahen und sie gemäß dem damals weit verbreiteten Gebrauch der Photographie einsetzten, um gesellschaftliche, politische und kulturelle Ereignisse zu *dokumentieren*. Ihre Operateure filmten auch Tänze wie das Ballet: «Le carnaval de Venise», I und II (Lumière, F 1897) im Originaldekor des Eldorado-Theaters in Lyon (Abb. 39). Diese Aufnahmen waren zwar als Dokumentation angelegt, doch ging es nicht im engeren Sinne darum, Choreographien für zukünftige Generationen aufzuschreiben, sondern vielmehr darum, das damalige Publikum zu informieren und zu unterhalten.[31]

31 Ein ähnlich dokumentarisches Interesse kennzeichnet auch das Schaffen des dänischen Hofphotographen Peter Elfelt, der ab 1897 auch mit der Filmkamera gesellschaftliche Ereignisse am dänischen Königshaus aufnahm – darunter Staats- und Familienbesuche, aber auch Ballettaufführungen des Königlich Dänischen Balletts. In Tarantellen af Napoli (DK 1903) oder Sylfiden (DK 1903) präsentieren Tänzerinnen und Tänzer des Königlichen Balletts Szenen aus Choreographien von August Bournonville.

**39a–b** Ballet: «Le carnaval de Venise», I und II (Lumière, F 1897)

Obwohl Storck und Bie den Film schon sehr früh als Medium zur Aufzeichnung und Archivierung von Tanz andachten, sollte es lange dauern, bis sich entsprechende Praktiken und Gebrauchsformen etablierten.[32] Dennoch möchte ich zeigen, dass sich bereits im frühen Kino ein Bewusstsein für den Film als lebendiges ‹Archiv von Tanz› abzeichnet. Diese Auffassung wird in den Filmen der Zeit in Form imaginärer, phantastischer Entwürfe wirksam; diese generieren eigene Ansichten und Bilder von Tanzgeschichte, wälzen das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft augenzwinkernd um und modellieren das Filmschauen als Blick auf Bilder, die – wie Beales tanzendes Skelett – aus einer anderen Zeit zu kommen scheinen.

***Sammlung, Enzyklopädie, lebendiges Archiv. Tanzgeschichte in Feerie und Trickfilm*** Es sind vor allem Trickfilme und Feerien, in denen Phantasien vom Film als ‹Tanzarchiv› ins Bild gesetzt werden – so zum Beispiel Danses cosmopolites à transformations (F 1902), mit dem die französische Produktionsfirma Pathé ‹alte› Tänze im neuen Medium wiederbelebt (Abb. 40).[33] Der Film zeigt ein Paar, das Tänze aus unterschiedlichen Epochen und Kulturkreisen vorführt; die Tanzweisen gehen fast übergangslos ineinander über; mit jedem neuen Tanz – das ist die besondere Attraktion – wechseln die Tänzer in ein neues Kostüm. Den Effekt dieses Stopptricks hebt auch der Katalogtext von 1907 hervor:

32 Das hatte verschiedene ökonomische, institutionelle und soziale Gründe. Erst mit Aufkommen der Videotechnik ab Mitte der 1960er Jahre wurden Film und Video in größerem Umfang für die Dokumentation und Notation von Tanz eingesetzt (vgl. Kapitel 1.1).

33 Bei der Datierung des Films folge ich dem EYE Filminstituut Nederland und der Filmoteca de Catalunya. Es könnte sich auch um den Titel Danses cosmopolites (Pathé, F 1907) handeln, der im Pathé-Katalog für das Jahr 1907 angegeben ist (Bousquet 1993–1996: 864).

**40a–d** Danses cosmopolites à transformations (Pathé, F 1902)

> Das langsame Menuett von damals ruft die schönen, in Brokat gekleideten Damen mit ihrer Haarpracht in Spitze in Erinnerung und die von oben bis unten verzierten Herren. Dies wird im Wechsel mit dem Exotismus fremder Tänze präsentiert, japanische, russische, schwedische, spanische usw. Tänze, die bis zu unseren modernen Tänzen auf den Boulevards draußen reichen: der Matchiche, der Cancan, der Cake-walk … *(Bousquet 1993–1996: Bd. 2, S. 2, Übers. KK)*

Der Film entfaltet eine Zusammenschau von Tänzen aus unterschiedlichen Kulturen und verschiedenen Epochen, die «wie ein Kostümkatalog oder eine kleine Weltausstellung» (Lewinsky 2010: 98) anmutet, sich aber auch als kleines Tanzarchiv verstehen lässt. Dies geht freilich mit einer Reihe von Umdeutungen und Verschiebungen einher – diese betreffen das Konzept des Archivs, aber auch jenes der Aufzeichnung und der Geschichte. An drei Aspekten lässt sich zeigen, wie sich Danses cosmopolites à transformations als lebendiges Tanzarchiv modelliert.

Ein *erster* Punkt betrifft die eigentümliche Zeitlichkeit: Wenn Danses cosmopolites à transformations als historische Sammlung oder Tanzarchiv lesbar wird, ist kaum zu übersehen, dass die aufzeichnende Funktion des Films in der Zeit umgekehrt ist. Danses cosmopolites à transforma-

TIONS präsentiert sich nicht als zukünftiges Archiv gegenwärtiger Tänze, sondern stellt sich rückwirkend als Archiv vergangener Tänze aus. Welche Tanzgeschichte, so die Wette, die der Film aufzunehmen scheint, wäre um 1900 im Kino zu sehen, wenn man bereits vor einigen Hundert Jahren hätte anfangen können, Tänze filmisch aufzuzeichnen? Gedankenspiele wie diese zirkulieren auch durch frühe filmtheoretische Diskurse – so schreibt Ludwig Brauner 1908:

> Vergegenwärtigen wir uns die Möglichkeit, daß der Kinematograph heute statt ein Alter von zehn Jahren, ein solches von hundert Jahren aufweisen würde und es wären bewegliche Lichtbilder der guten alten Zeit auf uns übergekommen. […] Ein einziger Filmstreifen würde uns da mehr offenbaren können als zwei Dutzend durch mühsame Forschungen und langwierige Studien entstandene Bücher. Nehmen wir nur einmal das Straßenbild. Was böte es für Aufschlüsse über das Leben und Treiben in einer damaligen kleinen Stadt? Es zeigt uns nicht nur die Kleidung und die Schuhe, auch die Gangart, die Grüße, die Gesellschaftsformen, die Bewegungsarten auf der Straße, den Verkehr auf der Straße, kurz alles, von dem wir uns heute auf Grund überkommener Gemälde, Stiche und Beschreibungen erst eine Vorstellung machen müssen. *(Brauner 1908: o. S.)*

Im Kino, so pointiert Brauner, wird die Welt erfahrbar, wie sie einmal war, damit ist die Filmerfahrung als Blick zurück in die Geschichte gerahmt. Die Aufzeichnungsfunktion des Films wird so auch zum Inbegriff für eine umfassende Dokumentations- und Erinnerungskultur.[34] Zugleich – und das ist für Brauner, aber auch für Storck und Bie entscheidend – wird der Film als *sinnliche* Form der Überlieferung konzipiert, die Buch und Schrift als Medien der Überlieferung überlegen ist, weil sie von der Vergangenheit nicht bloß erzählt, sondern diese in allen Details und Facetten erfahrbar macht (Wolf 1921a: 2).

*Zweitens* ist bemerkenswert, wie DANSES COSMOPOLITES À TRANSFORMATIONS Montage und Kompilation einsetzt, um seine kleine Geschichtsschreibung zu entfalten. Deutlich sind die einzelnen Tänze in ihren Schrittfolgen und Bewegungsqualitäten voneinander abgesetzt; die Kostümwechsel unterstreichen den typologisierenden Gestus des Films. Dieser folgt nicht einer chronologischen Abfolge, sondern einem Prinzip, das Tom Gunning (2008) als «enzyklopädischen Gestus» des frühen Kinos bezeichnet hat.[35] Ein solcher lässt sich auch mit Praktiken der Geschichtsdarstellung in Verbindung

34 Bereits im 19. Jahrhundert evozierten Phonograph und Grammophon ähnliche Phantasien, wie bei Friedrich Kittler (1985: 236) nachzulesen ist.

35 Viele frühe Filme, so Gunning (2008: 14), setzten solche enzyklopädischen Organisationsprinzipien ein, denn sie erlaubten, Wissen systematisch zu sammeln, ohne es in ein chronologisch-lineares Narrativ zu überführen.

**41** Sammelbild *Die Tanzkunst* von «Liebig's Fleisch-Extract», um 1884

setzen, wie sie sich im Kontext des Historismus herausbilden, wo «das Alte» in vielerlei Hinsicht (als Gegenpart) in die Gegenwart hineinspielt (Baer 2015); sie spiegeln damit zugleich einen Umgang mit Geschichte, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Schnittstelle von visueller Kultur, Konsumgesellschaft und Alltagskultur herausbildet. Sammel- oder Reklamebilder, mit denen Firmen wie Liebig, der Schokoladenfabrikant Stollwerck oder Zigarettenhersteller ab den 1860er Jahren für ihre Produkte warben, bildeten häufig historische Sujets ab und wurden als «Lexikon des kleinen Mannes» gehandelt (Lorenz 2000: 39). Tanzhistorische Themen waren beliebte Motive dieser Bildreihen – wie in den nostalgischen Sammelbild-Serien «Die Tanzkunst» (um 1884) (Abb. 41) oder «Tänze verschiedener Zeiten» (1904) der Firma Liebig.

Ähnlich wie diese Sammelbilder war auch Danses cosmopolites à transformations als Serie einzelner Szenen oder Tableaus strukturiert. Diese Sammlung ist im Film als ununterbrochener Bewegungsfluss inszeniert, der von einem Tanz zum nächsten überleitet. So verbindet eine Drehung den folkloristischen Tanz mit dem barocken Menuett; der Handkuss aus ‹alten Zeiten› verwandelt sich in einen russischen Tanz. Mitunter produzieren diese Übergänge komische Effekte, so zum Beispiel, wenn das Tanzpaar, bereits im historischen Kostüm aus dem 18. Jahrhundert, noch die exzentrischen Bewegungen des Cakewalk ausführt, bevor es zu den eher getragenen Schritten einer Contredanse übergeht. Selbst da stellt der Film fließende Übergänge zwischen Tänzen her, wo diese eigentlich durch Jahrhunderte oder Tausende von Kilometern voneinander getrennt sind. Tanzgeschichte wird hier als Metamorphose oder Verwandlung präsentiert. So lässt sich Danses cosmopolites à transformations auch als Reflexion über die historiographischen Möglichkeiten des Films verstehen, der – so wird sug-

**42** Werbeplakat für eine Transformationstänzerin in den Pariser Folies Bergère, um 1880

geriert – wie eine kleine Zeitmaschine mühelos zwischen verschiedenen Jahrhunderten und Kontinenten hin und her schalten kann.

Schließlich ist *drittens* anzumerken, dass Danses cosmopolites à transformations ambivalent auf das Modell der Aufführung zurückgreift. Mit seinen fließenden Übergängen lässt sich der Film auf Praktiken der Theater- und Tanzkultur der Jahrhundertwende beziehen – allen voran auf die sogenannten Transformationstänze, bei denen Darsteller mithilfe von Bühnentricks von einem Moment auf den anderen Kostüm und Bewegungsrepertoire wechselten oder sich vor den Augen der Zuschauer verwandelten (Abb. 42).[36] Über den Auftritt der Transformationstänzerin Carma berichtet ein Kritiker 1904 in der Theater- und Varietézeitschrift *Der Artist*:

> Schnell nacheinander führt die Tänzerin […] einen Cake walk à la parisienne, einen Matrosentanz, einen russischen Tanz, ferner die Tänze ‹La guerre› und ‹La paix› aus. […] Sehr zu loben ist das minutiöse Funktionieren der einzelnen Teile der Nummer und die außerordentliche Geschwindigkeit des Kostümwechsels, die um so erstaunenswerter ist, als […] die Kostüme von einer bisher noch nicht gezeigten Pracht sind. (Unbekannt 1904: o. S.)

36 «Transformation scenes» oder «Verwandlungsszenen», bei denen Kostüme, Requisiten oder Dekor mittels Bühnentricks verändert wurden, bildeten seit dem 17. Jahrhundert einen festen Bestandteil auf den europäischen Theaterbühnen (Harrison 1993: 288).

Die «Pracht» der Kostüme und die «außerordentliche Geschwindigkeit» ihres Wechsels bilden unübersehbar auch die zentralen Schauwerte in Danses cosmopolites à transformations; ja, sie werden durch den Einsatz filmischer Tricks, durch Montage und Kolorierung zusätzlich hervorgehoben. Danses cosmopolites à transformations spielt auch mit der Vorliebe des damaligen Theaters für historische und Kostümtänze. Ballette wie *Les danses de jadis et de naguère*, 1900 in Paris uraufgeführt, präsentierten Tanzgeschichte ähnlich wie der Pathé-Film, nämlich als eine Serie historischer Tänze (Aderer 1901). Auch im Varieté waren tanzhistorische Darbietungen, zumeist mit aufwendigen Kostümen, zu sehen – so zum Beispiel Gertrude Barrisons Stück *Tänze aus alter und neuer Zeit in Originalkostümen* von 1920 (Roth 1920: 3). Danses cosmopolites à transformations markiert die Nähe zu diesen Bühnenformaten der Zeit nicht zuletzt dann, wenn sich – mit einer Verbeugung – das Tanzpaar zum Abschluss direkt an die Kamera richtet. Damit gibt sich der Film als ‹lebendige› Form von Tanzgeschichte aus, die sich gleichsam ‹live› vor den Augen des Publikums ereignet und vor allem einen sinnlichen Zugriff auf die Geschichte ermöglicht.

Diese Idee vom Film als Tanzarchiv wird in einer anderen Pathé-Produktion noch deutlicher ausgestellt. Les œufs de Pâques (Segundo de Chomón, F 1907) zeigt eine kurze Trickszene, in der eine Fee Ostereier hervorzaubert (Abb. 43). Mit koketten Blicken in die Kamera öffnet sie ein Ei nach dem anderen und lässt Miniaturtänzerinnen und -tänzer auf einem Tisch auftreten: «une gommeuse, un polichinelle, deux Espagnoles, deux Japonaises exécutent des pas variés.» (Bousquet 1993–1996: Bd. 2, S. 28) Ähnlich wie Danses cosmopolites à transformations präsentiert auch Chomóns Film die Abfolge der Tanznummern als ‹Sammlung› (im erweiterten Sinne). Entscheidend ist, dass der enzyklopädische Gestus hier noch deutlicher an Logiken der Zurschaustellung gebunden wird und das Verhältnis von Inszenierung, Auftritt und Zuschauen mitreflektiert. Die Zauberkünstlerin (dargestellt von Chomóns Frau Julienne Mathieu) ‹choreographiert› die Verwandlungen der Ostereier, leitet die Bewegungen der Tänzer an und kommentiert sie gestisch. Das Erscheinen und Verschwinden, das Hervor- und Wegzaubern der Tanzminiaturen werden zu choreographischen Elementen des Films, die ihn rhythmisieren. Zugleich spiegelt die Fee die Position einer Zuschauerin, die die Tanzminiaturen betrachtet und im Rhythmus der Tänze mitschwingt.

Nicht nur über den Aufführungsgestus dieser Bühnenkonstellation gibt sich Les œufs de Pâques als ‹lebendiges Archiv› zu erkennen; das ‹Eigenleben› der Tänzer wird hier zugleich über die organische Logik des Wachsens und Werdens präsentiert, die die Abfolge der Tänze anleitet. Wie das Öffnen von russischen Puppen oder Fabergé-Eiern bergen die Ostereier

**43a–d** Les œufs de Pâques (Segundo de Chomón, F 1907)

Überraschungseffekte, die die Tanznummern wachsen und wuchern lassen – mit jeder Nummer kommen weitere Tänzerinnen hinzu, sodass sie zu komplexen Gruppenbildern anwachsen. Diese Apotheosen werden ein weiteres Mal in einen Überraschungseffekt überführt, wenn aus den Eiern am Ende des Films nackte Kleinkinder ‹schlüpfen›. Während die Figurinen als erwachsene Tänzer in verkleinerter Form auftreten, die ihre Nummern wie animierte Marionetten oder Aufziehpuppen abspulen (ein selbstreflexiver Verweis auf die Mechanik des Films?), ist mit den Kindern eine andere Form der ‹Miniatur› und ‹Lebendigkeit› eingeführt. Die Tanzgeschichte wird sozusagen auf den Anfang zurückgedreht, zu den allerersten Schritten. Les œufs de Pâques und Danses cosmopolites à transformations waren keine Einzelfälle; die Faszination für eine (nicht nur tanz-)historische Rückschau über das neue Medium wird in vielen Filmen der Zeit spielerisch verhandelt.[37] Die Pointe dieser Filme bestand darin, dass sie die Denkfigur der ‹tanzenden Bilder› als doppelte Zeitstruktur erfahrbar machten: Sie prä-

37 So sind zum Beispiel auch Filme wie L'Album merveilleux (Pathé, F 1905) und La création de la serpentine (Segundo de Chomón, F 1908) zu nennen, die Tanzszenen und kurze historiographische Plots kombinieren.

**44** «Oriental Dance»: Ted Shawn und Norma Gould in einer Photographie von 1913

sentieren Bildbewegungen, die *vor* den Augen der Kinozuschauer ‹tanzen›, und tun gleichzeitig so, als seien dies Bilder aus einer (rekonstruierten) Vergangenheit, die ‹weitertanzen›.

***Der moderne Tanz als Blick zurück in die Tanzgeschichte. Ted Shawn und* DANCES OF THE AGES *(1913)*** Diese Reflexionen auf den Film als Tanzarchiv waren auch dem Projekt des modernen Tanzes eng verbunden. Für viele moderne Tänzer bildete der Rückgriff auf die Tanzgeschichte einen konstitutiven Gestus – programmatisch sind die Worte, mit denen Isadora Duncan (1903: 54) ihren *Tanz der Zukunft* als Tanz der Vergangenheit beschrieben haben soll: «If we seek the real source of the dance, if we go to nature, we find that the dance of the future is the dance of the past, the dance of eternity, and has been and always will be the same.» Die Bild- und Gestenarchive der Kulturgeschichte waren eine wichtige Inspirationsquelle für den modernen Tanz; vor allem die Antike und die vermeintlich primitiven Kulturen standen für einen unmittelbaren Umgang mit dem Körper. Paradoxerweise sollten ausgerechnet über den Rückgriff auf die Vergangenheit, neue Körperkonzepte und ein modernes gestisches Potenzial ausgearbeitet werden.

Wie eng Tanzgeschichte und Moderne in diesem Kontext miteinander verflochten waren, zeigt auch Dances of the Ages (Edison, USA 1913), ein Film, der unter Mitarbeit des Tänzers und Choreographen Ted Shawn entstand. Shawn gilt als einer der ersten männlichen Pioniere des modernen Tanzes in den USA. Bevor er zusammen mit Ruth St. Denis die berühmte Denishawn School eröffnete,[38] führte er zusammen mit seiner damaligen Tanzpartnerin Norma Gould eine Tanzschule in Los Angeles (Abb. 44). Nach eigenen Aussagen hatte Shawn das Szenario zu Dances of the Ages selbst verfasst. Im März 1913 wandte er sich in einem Brief an die Edison Motion Picture Company und empfahl der Firma die «kleinen stummen Dramen», die er für sich, seine Partnerin und die gemeinsamen Tanzschüler verfasst hatte. Die Filme, so hoffte Shawn, sollten seine Tänze einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen.[39] Im beigelegten Drehbuch fasste Shawn den Plot des Films folgendermaßen zusammen:

> This picture is a wonderful creation which slips along the corridor of time in such an artistic and fascinating way that it is a distinct innovation in the motion picture field. Besides being a dainty story full of surprises, this picture has an educational value that is far reaching and modern to the extreme, as it covers the entire field of dancing from pre-historic times down to the up-to-date modern rag. *(Shawn 1913: 1)*

Dieser Rückblick in die Tanzgeschichte war narrativ gerahmt über die Figur eines alten und verarmten Ballettmeisters, der mit den neuen Tänzen nichts anfangen kann und von den ‹guten, alten Zeiten› träumt, in denen er noch mit seinen Kollegen über die Tanzgeschichte sprechen konnte. Mit dieser imaginären Reise durch die Tanzgeschichte bespielt Dances of the Ages ein ähnliches Thema wie die beiden Pathé-Filme, stellt den historiographischen

38 Durch die direkte Nähe zu Hollywood wurde die Zweigstelle der Schule in Los Angeles zu einer wichtigen Ausbildungsstätte für Filmschauspielerinnen, darunter spätere Filmstars wie die Schwestern Lilian und Dorothy Gish oder Louise Brooks (Kendall 1979). Shawn und St. Denis pflegten enge Kontakte zur Filmproduktion – mit ihren Tänzen traten sie in den 1910er Jahren in Wochenschauen und Spielfilmen wie For Husbands Only (Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1918) und Don't Change Your Husband (Cecil B. DeMille, USA 1919) auf. Zudem arrangierten sie mit ihren Schülerinnen und Schülern Tanzszenen, u. a. für Intolerance (D. W. Griffith, USA 1916) (Mayer 2009: 175). Nach der Auflösung der Schule gründete Shawn Anfang der 1930er Jahre in Jacob's Pillow seine eigene Männertanz-Truppe und etablierte dort ein Sommer-Tanzfestival, das er bis zu seinem Tod im Jahr 1972 leitete.

39 Wörtlich spricht Shawn von «our little ‹silent dramas› in which we introduce interpretative and classical dancing. We have a number of these which we have worked out with a view to their being reproduced in pictures.» Brief von Ted Shawn an die Edison Motion Picture Company, März 1913, Los Angeles (Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences: J. Searle Dawley Papers). Abgesehen von diesem Brief ist wenig darüber bekannt, wie es zur Produktion von Dances of the Ages kam (Terry 1976: 19).

**45a–b** Dances of the Ages (Edison, USA 1913)

Gestus jedoch deutlich expliziter aus. «Gentlemen, let me introduce to you my two little dancers who will take you down through the ages» – mit dieser direkten Ansprache in den Zwischentiteln entfaltet der Film eine Reihe von Nummern, die Tänze der Steinzeit bis zum modernen Ragtime in chronologischer Abfolge zeigen.[40] Auch hier treten die Tänzerinnen und Tänzer als Miniaturen auf einem Tisch für ein beistehendes Publikum auf (Abb. 45). Durch diese eigentümliche Anordnung bringt der Film verschiedene zeitliche Schichten innerhalb *eines* Bildes zusammen. Die Ballettmeister von 1913, die über Vergangenheit und Gegenwart des Tanzes sprechen, sind im Bild zu sehen, wie sie körperlich auf die gezeigten Tänze reagieren. Damit präsentiert sich Dances of the Ages – ganz im Sinne der oben skizzierten Diskurse – als *sinnliches* Tanzarchiv; die Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart werden über die Ebene der Wahrnehmung und der *körperlichen* Erfahrung hergestellt.[41]

Bemerkenswert ist, dass Shawn die Begegnung der Ballettmeister mit den neuen Tänzen auch als *problematische* Beziehung inszeniert: Während die Tanzlehrer bei den alten Tänzen wohlwollend mitschwingen, reagieren sie bei den modernen Tänzen (insbesondere dem Rag) sichtlich verärgert,

40 Erklärende Zwischentitel wie «Stone age. Prehistoric dance of the primitive man» oder «England, 1760. The Minuet» ordnen die Tanznummern Epochen, Orten und Tanzstilen zu. Shawns Brief an die Edison Company lässt sich auch entnehmen, dass er für jede Tanznummer genaue Angaben zur musikalischen Begleitung vorgesehen hatte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich der Film am bestehenden Repertoire seiner und Goulds Tänze orientierte.

41 Diese Herausstellung der sinnlichen Erfahrung prägt, wie noch auszuführen sein wird, das Selbstverständnis und die Theorien der modernen Tänze. So schreibt Ernst Schur (1910: 2) in seinem Buch *Der moderne Tanz*: «Der Tanz will gesehen, geschaut, erlebt sein. Alles andere bleibt schließlich Choreographie, lehrsame Betrachtung, Beschreibung, Anekdote.»

raufen sich die Haare oder schütteln missbilligend den Kopf. Der Film ‹erzählt› nicht nur von diesem schwierigen Verhältnis, sondern macht dieses in Form rhythmischer Dissonanzen auch sinnlich spürbar – so vermerkte ein Filmkritiker 1913 in *The Moving Picture World*, die Bewegungen der Tanzlehrer am Bildrand störten den Genuss der dargestellten Tänze, insofern sie gegen deren Rhythmus antanzten (Unbekannt 1913a: 1032). Mit diesem Konflikt war einerseits – vielleicht sogar ironisch – auf jene Konflikte zwischen neuen und alten Tänzen angespielt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleich auf mehreren kulturellen Schauplätzen ausgetragen wurden.[42] Andererseits dramatisierte Shawn damit auch die Spannungen zwischen ‹primitiven› und ‹modernen› Tänzen, die seine eigenen Choreographien und Schriften durchzogen. Dances of the Ages ist als eine Art Universalgeschichte von Tanz inszeniert und übersetzte damit filmisch eine Vorstellung, die auch Shawns und Ruth St. Denis' Arbeit prägte.[43] Diese Haltung zog sich durch zahlreiche tanztheoretische Schriften der Zeit. Das Argument war dabei stets ein zweifaches: Ging es einerseits darum, den Tanz über die Bezüge auf die lange kulturgeschichtliche Tradition als universale Kunst auszustellen, sollte er andererseits als neuartige und moderne Erfahrungsform propagiert werden.

Betrachtet man Dances of the Ages vor diesem Hintergrund, wird deutlich, dass das Argument vom Film als Tanzarchiv hier ein weiteres Mal in der Zeit verkehrt wird: Die Inszenierung der kleinen Universalgeschichte von Tanz erlaubte Ted Shawn nicht nur, alte Tänze im neuen Medium lebendig werden zu lassen, sondern bot ihm auch Gelegenheit eines Plädoyers für seine eigenen ‹modernen› Tänze mithilfe des Films. Es passt zu diesen Auswechslungen von Neu und Alt, dass Dances of the Ages durch den Einsatz von Tricktechniken und Doppelbelichtungen auch die Modernität und das innovative Potenzial des neuen Mediums ausstellte – entsprechend hoben Kritiker die technische Raffinesse des Films hervor.[44] Die Attraktion der historischen Tänze verbindet sich hier mit der Selbstdarstellung der

42 Diese Spannungen betrafen nicht nur die Absetzungsbewegungen des modernen Tanzes vom klassischen Ballett, wie sie Isadora Duncan oder Loïe Fuller markierten, sondern wurden auch in Bezug auf die Gesellschaftstänze zu einer wichtigen Diskursfigur. Mit dem Ragtime war auf die um 1900 aufkommende Welle von Paartänzen angespielt, die in den USA eine großangelegte gesellschaftliche Debatte über die körperlichen ‹Gefahren› der neuen Tänze entfachten (siehe dazu auch Kapitel 9).

43 Ganz in diesem Duktus schreibt Shawn (1946: 122) noch viele Jahre später: «The dance is the oldest of the arts, yet, in view of its present renaissance, the youngest, which means that audiences and the public in general have had infinitely greater opportunity to become educated to all the other art forms than they have to the dance.»

44 So vermerkt ein Artikel in *The Bioscope* im Jahr 1913: «The picture is a decided novelty, and one that is bound to attract a great deal of attention.» (zit. n. Strickland/Ackerman 1981: 54)

spektakulären Schauwerte des Kinos; damit beschwört der Film phantastische Vorstellungen einer Wiedergeburt der Vergangenheit mithilfe der modernen Technologie – ein Thema, das vor allem in der Science-Fiction der Jahrhundertwende weit verbreitet war. Mit dieser Dimension lässt sich auch die kleine filmische Tanzgeschichte in Dances of the Ages als selbstreflexives Bild vom Kino als Zeitmaschine verstehen, die zwischen archaischer Vergangenheit und visionärer Zukunft vermittelt.

Die Frage nach dem Potenzial von Film als lebendigem Tanzarchiv beschäftigte Ted Shawn noch viele Jahrzehnte. So initiierte er in den 1930er Jahren das ambitionierte Projekt, das gesamte Repertoire seiner Tanztruppe als «a complete record of the dances of Shawn and His Men Dancers» (zit. n. Owen 2002: 63) mithilfe einer handgekurbelten Kamera auf 16-mm-Filmen zu archivieren. Diese Aufzeichnungen sollten in ein umfassendes «Museum of the Dance» eingehen, das Shawn als Sammlung von Tanzfilmen entwarf, die die alten Tänze zum Leben erwecken würden:

> One enters the museum, fills out a card saying: ‹I wish to see Ruth St. Denis in *Liebestraum*› and is taken to a special room where that sound film can be projected for the applicant. It can be imagined how enormously valuable it would be if we could go to one of these places and see a dance of ancient Greece, or an old English country dance, or the dances of any foreign country we wished. […] I do feel that this idea is bound to come about, years though it may be before it eventually becomes a reality. *(Shawn 1946: 125)*

Noch ist das umfassende audiovisuelle «Museum of the Dance» nicht verwirklicht. Doch das Beispiel von Dances of the Ages zeigt, dass sowohl der Tanz wie auch das Kino der Jahrhundertwende mit Formen der Geschichtsschreibung experimentierten, die die Zuschauer sinnlich-körperlich adressieren sollten. Während Tanztheorien dem abstrakten Buch- oder Schriftwissen das lebendige Körper- und Bewegungswissen des Tanzes gegenüberstellen, verhandeln Filme wie Les œufs de Pâques, Danses cosmopolites à transformations und Dances of the Ages diese Differenz spielerisch. Sie präsentieren kleine Tanzarchive, bei denen Aufzeichnung und sinnliche Erfahrung nicht voneinander zu trennen sind – das Filmbild wird hier vielmehr als Aufnahme ‹aus der Vergangenheit› gerahmt, die den Tanz im Moment der Aufführung wieder ‹lebendig› werden lässt.

Bilder ‹als Tanz› zu betrachten, wie die Positionen von Méliès und Forest nahelegen, bildete eines von vielen Angeboten, das frühe Filme (über Schauanordnungen, Bildsujets und ästhetische Verfahren) ihren Zuschauern offerierten. Die Denkfigur der tanzenden Bilder verweist auf intermediale Verflechtungen, die die Produktion und Gestaltung der Filme prägen und

sich vor allem zu spezifischen Schau- und Wahrnehmungsangeboten verdichten: Erstens war damit auf eine *Bewegungsfokussierung* verwiesen, wie sie durch frühkinematographische Apparate hergestellt wurde. Aufmerksamkeit, Blick und Körper des Betrachters wurden so auf die Bewegung gerichtet, dass diese als zentrales Attraktions- und Wahrnehmungsmoment in den Vordergrund rückte und eingehend studiert werden konnte. Als ‹Tanz› wurden die bewegten Bilder zweitens auch dort erfahrbar, wo sie in Anschluss an Aufführungspraktiken aus dem Theater als *(Tanz-)Aufführung* präsentiert und vorgeführt wurden. Diese Inszenierungsweise regte dazu an, die Darbietungen auf der Leinwand wie eine Aufführung wahrzunehmen, die sich gleichsam ‹live› vor den Augen des Publikums zu ereignen schien – oder zumindest so tat, als ob. Drittens stehen diese beiden Perspektiven in Spannung zu jener Rahmung, die den Film als *Aufzeichnung* von Tanz konzeptualisiert. Die Möglichkeit, (historische) Tänze mit dem Medium des Films aufzuzeichnen bzw. wieder zu verlebendigen, prägt nicht nur frühe Diskurse zum Film, sondern schreibt sich auf spielerische Weise auch in frühe Filme ein, die sich als sinnlich-lebendiges Archiv von Tanz entwerfen. In diesen Entwürfen überlagern sich Strategien und Effekte der Gleichzeitigkeit (Aufführung) mit dem Wissen um die Nachzeitigkeit der Filmaufnahmen. Konzepte wie Aufführung und Aufzeichnung bilden dabei keine Gegensätze mehr, sondern sind über die Denkfigur vom ‹Tanz der Bilder› eng miteinander verwoben.

Mit Bewegungsstudium, Aufführung und Aufzeichnung sind drei grundlegende Konzepte abgesteckt, die auch spätere Entwürfe des tänzerischen Films anleiten. Sie dienen in den nachfolgenden Kapiteln als Analysewerkzeuge, über die sich herausarbeiten und ausdifferenzieren lässt, welche Aspekte des Kinos als ‹Tanz› modelliert werden.

# 4 Nymphe, Schleier, Wasser. Bildbewegungen zwischen Geste und Vibration

## 4.1 Zur Bildbewegung in Kunst, Malerei und Kino

Während sich schon das frühe Kino als ‹Tanz der Bilder› ausstellt, werden Vergleiche mit dem Tanz ab den 1910er Jahren auch zum Gegenstand film*theoretischer* Aushandlungen. So rekurrieren Filmtheoretiker nicht selten auf den Tanz, um das neue Medium mit nobilitierendem Gestus in den Rang der ‹schönen Künste› zu heben; zugleich verhandeln sie über diese Bezugnahme auch sein *mediales* Novum – Bilder *in* Bewegung – und reflektieren für beide Künste spezifische Konzeptionen des ‹Bewegten›. Das «Wesen des ‹Kino›», so schreibt Georg Lukács 1911 in seinen «Gedanken zu einer Ästhetik des ‹Kino›», «ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge» (Lukács 1992: 302). Im selben Jahr benennt Ricciotto Canudo (2016: 72) das Kino als «sechste Kunst», die sich sowohl in Fortsetzung als auch im Bruch auf die etablierten Künste beziehe. Die Besonderheit des Films besteht für Canudo darin, dass er die Künste in Bewegung versetzt – so beschreibt er das Kino über eine Reihe wechselnder Analogien mal als «Malerei in Bewegung», «Theater einer neuen Pantomime» oder auch als den «neue[n] Ausdruckstanz».[1] An Canudos Position lässt sich exemplarisch ablesen, was für die meisten dieser frühen Filmtheorien gilt: Die Frage nach der Bewegung wird eng an das Anliegen geknüpft, das Kino als Kunst zu installieren und ist untrennbar mit dem Begriff des «Schönen» verbunden. Wann – und unter welchen Bedingungen – wird eine Bewegung als ‹schön› erfahrbar?

Über den Tanz soll die filmische Bewegung – strukturell, also unabhängig davon, was im Film zu sehen ist – als ‹schöne Bewegung› etabliert werden. Dass damit potenziell *jede* Bewegung tänzerisch erfahrbar wird, hebt ein Artikel aus dem Jahr 1916 hervor, der sich als einer der ersten explizit mit dem Thema «Der Tanz im Film» beschäftigt:

1 Ganz ähnlich kennzeichnet Vachel Lindsay das Kino in seiner Filmtheorie *The Art of the Moving Picture* von 1915 als «sculpture-in-motion», «painting-in-motion» und «architecture-in-motion».

> Ob Kunsttanz in reinster Form, ob Märchendichtung mit Reigen und Elfenspuk, ob Mythologie oder Klinger'sche Gedankentiefe der Tanzallegorie, ob exotische Volksseele im Rhythmus der Musik, ob fremde Nationen im Taumel ihrer Volkstänze, alles wird im Film zu abgeklärter Anschaulichkeit, zu zauberischem Feuer, zum Ausdruck künstlerischen Ergötzens. Und weil wir gewohnt sind, nur den Ausdruck körperlicher Beweglichkeit als Tanz zu begreifen: Nein! Alles ist Kunsttanz, was der Film seit seiner ersten Tat zu vermitteln bemüht war, wenn dieses Wort auch auf all dies nicht zur Anwendung kam. *Die schöne Bewegung überhaupt. (Unbekannt 1916g: o. S.)*

Bilder in Bewegung wahrnehmbar zu machen, ist keine genuine Erfindung des Kinos. Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, stand das Verhältnis von Bild und Bewegung bereits im 19. Jahrhundert umfassend zur Disposition, wurde in Apparaturen, kulturellen Praktiken und in ästhetischen Diskursen erprobt und ausgehandelt. So könnte man sagen, dass die Bildbewegung – als kulturelles Konzept und ästhetischer Erfahrungsmodus – um 1900 längst entworfen und theoretisch reflektiert war. Das ist freilich kein Argument gegen das Kino, sondern höchstens ein Einwand gegen gewisse Formen der Filmgeschichtsschreibung, die das Aufkommen des Kinos über Narrative des Bruchs und der Diskontinuität darstellen. Die Tatsache, dass es in einem Umfeld entsteht, in dem bereits eingehend über ‹bewegte Bilder› und Bildbewegungen nachgedacht wird, macht vielmehr deutlich, wie sehr seine Belange mit umfassenderen Interessen der Zeit korrelieren. In diesem Kapitel geht es darum, diesen Verflechtungen nachzugehen und freizulegen, wie frühe Filmtheorien und Filme ästhetische Diskurse zur Bildbewegung aufgreifen und für das Filmbild weiterentwickeln.

***Im Museum. Bildbetrachtungen mit Isadora Duncan und Aby Warburg*** Um 1900 reiste Isadora Duncan nach Florenz, um die «Werke der Italiener» (Duncan 1988, 82) zu studieren. In den Uffizien versenkte sie sich in die Betrachtung von Botticellis *Primavera* (Abb. 46), bis sich das Gemälde vor ihren Augen gleichsam in Bewegung setzte. In ihren Memoiren erinnert sie sich:

> Tagelang saß ich vor seiner ‹Primavera› und schenkte diesem unsterblichen Bild unbeschränkte Bewunderung. Ein freundlicher alter Aufseher brachte mir einen Stuhl und verfolgte meine Anbetung mit liebenswürdigem Interesse. Ich blieb so lange dort sitzen, bis ich die Blumen tatsächlich wachsen sah, die zierlichen Körper wiegten sich im Tanze, die nackten Füße berührten den Boden, bis sich in mir die freudige Gewißheit durchgerungen hatte: Dieses Bild will ich im Tanze zum Leben erwecken. *(Duncan 1988: 82)*

Duncan sollte diese Vision 1902 bei ihrem Auftritt im Münchener Künstlerhaus – ihrem ersten und gefeierten Auftritt in Deutschland – choreo-

**46** Sandro Botticelli, *Primavera* (um 1482)

graphisch umsetzen. Umhüllt von leicht transparenten Schleiern, mit flatterndem Gewand und fliegendem Haar, barfuß, ‹tanzt› sie das Gemälde in ihrem Stück *Primavera. Tanz nach einem Motiv von Sandro Botticelli*. Auch für das damalige Publikum war das Bildzitat kaum zu übersehen: Duncan übersetzte nicht nur die wogende Dynamik des Gemäldes mit ihren Tanzbewegungen, sondern übernahm auch einzelne charakteristische Handgesten und Kostümdetails von Botticellis Bild (Abb. 47).[2] Begeistert schrieb Allen Monroe Foster, ein amerikanischer Korrespondent, über die Aufführung:

> And now wreathing arms and undulating body and bare, twinkling feet, she endeavors to present to us the vibrant atmosphere, the pulsing ecstatic quickening of all life, the languorous, delicious dolce far niente of this marvelous season as she reads it in Botticelli's masterpiece. *(zit. n. Daly 1995: 93)*

Duncan ließ sich nicht nur von Botticellis Malerei inspirieren; Gemälde, Statuen und antike Reliefs dienten ihr häufig als Ausgangspunkt und gesti-

2 Die Erzählung aus dem Museum sollte offenkundig den Einfluss der Kunstgeschichte auf Duncans Choreographie – in Form eines Erweckungserlebnis – wirkungsvoll in Szene setzen. Ann Daly (1995: 92–93) verweist darauf, dass jedoch davon auszugehen ist, dass Duncan bereits vor ihrer Italienreise mit Botticellis Gemälde vertraut gewesen sein dürfte – nicht zuletzt, wegen der vielen damals zirkulierenden Kunstreproduktionen. So ist bekannt, dass sie noch vor ihrer Zeit in Europa Tänze um die Allegorie des Frühlings choreographierte.

**47** Isadora Duncan verkörpert Botticellis Frühlingsallegorie: Photographie von Raymond Duncan, um 1903

sches Repertoire (Duncan 1903, Brandstetter 1995). Vor diesem Hintergrund lässt sich Duncans systematischer Zugriff auf das Bildarsenal der Kunstgeschichte, wie Laura Horak (2014) treffend hervorgehoben hat, als Teil einer erweiterten Geschichte des Bewegtbildes begreifen und auf das Kino beziehen. Zur selben Zeit, als die (zumeist männlichen) Ingenieure, Erfinder und Wissenschaftler Apparate und Maschinen konstruierten, die Bilder in Bewegung setzen sollten, arbeitete sich die Tänzerin mit anderen Mitteln an derselben Problematik ab. Nicht mit Kamera, Drehkurbel und Projektor, sondern mit dem eigenen Körper versetzte sie die Bilder in Bewegung. Entscheidend ist, dass sie dabei nicht nur eine Reihe von Körpertechniken für diese Übersetzungsarbeit entwickelte, sondern das «Bewegtbild» zuvorderst als einen spezifischen Modus der Wahrnehmung, Konzentration und Vorstellungskraft entwarf. Die Anekdote aus den Uffizien unterstreicht dies auf sinnfällige Weise, verwandelt sie die Schauanordnung des Museums doch geradezu prototypisch in ein Kinosetting: Die Tänzerin sitzt über längere Zeit auf einem Stuhl vor der Leinwand und ‹sieht› das Bild als bewegtes. Nicht erst durch das körperliche *re-enactment* auf der Tanzbühne, sondern schon bei der Imaginationsarbeit erlebt Duncan das Bild ‹wie im Kino›: *in* und *als Bewegung*. Das Konzept vom ‹bewegten Bild› kommt also nicht erst mit jenem Moment auf, in dem die Kinopioniere ihre Vorführge-

räte in Gang setzen – um 1900 wird das Verhältnis von Bild und Bewegung umfassender, praktisch und theoretisch, verhandelt.

Auch Duncan selbst dürfte kaum an das Kino gedacht haben. Der Gestus, ein Gemälde zunächst imaginär, dann choreographisch in Bewegung ‹aufzulösen›, verweist eher darauf, wie durchlässig die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Imagination, Bild und Bewegung für die Tänzerin waren. Dahinter stand ihr Konzept der Welle als universales Bewegungsprinzip. Wellenbewegungen verbinden sich in Duncans Tanzästhetik mit den charakteristischen Bewegungsqualitäten des Fließens, Wogens und Strömens (Huschka 2000, Suquet 2012). Alle Bewegungen der Erde, so formuliert sie 1909, «folgen den Linien der Wellenbewegungen» und «schreiten in Wellen voran» (Duncan 1977b: 78). Für Duncan symbolisierte die Welle mithin einen Modus der Wahrnehmung, bei der sich Formen und Konturen zu verflüssigen schienen und als Schwingungen, Wirbel und Ströme erfahrbar wurden:

> I see waves rising through all things. Looking through the trees they seem also to be a pattern conforming to lines of waves. […] For does not sound travel in waves, and light also? And when we come to the movements of organic nature, it would seem that all free natural movements conform to the law of wave movement: the flight of the birds, for instance, or the bounding of animals. […] I see dance motifs in all things about me. *(Duncan 1977a: 68–69)*

Es lassen sich unzählige Anknüpfungspunkte für ein solch energetisches Bild- und Wahrnehmungsverständnis in der Kultur der Jahrhundertwende finden. Duncans Vorstellung von der «undulierenden Linie» ist offensichtlich lebensphilosophisch grundiert und steht Henri Bergsons Vorstellung eines *élan vital* nahe, der alles Lebendige von Innen heraus dynamisch-dynamisierend ‹durchströmt›.[3] Zugleich assoziiert Duncan die Wellenbewegung mit den modernen Strömen und Strahlungen, die die Naturwissenschaften im Verlaufe des 19. Jahrhunderts mithilfe optischer Geräte und Aufzeichnungsmaschinen sicht- und erfahrbar gemacht hatten: Röntgenstrahlen, Elektrizität, Licht- und Schallwellen oder auch die geschwungenen Bewegungslinien, die Étienne-Jules Marey in seinen Chronophotographien freilegt (Didi-Huberman/Mannoni 2004).

Auf ähnliche Weise artikulieren sich auch in den kunsttheoretischen Debatten der Zeit Positionen, die diese ‹Wellentheorien› aufgreifen und das an sich unbewegte Bild der Malerei über Konzepte der Welle, Spannung, Vibration und Resonanz zunehmend als bewegt konzipieren. So

3 Bezeichnenderweise bilden die Welle und das Fluide auch für Bergson zentrale Denkfiguren, vgl. Bergson (1999 und 2013).

entwirft der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915) den Bild- und Wahrnehmungsmodus des «Malerischen», der «alles als ein Vibrierendes» auffasst und «nichts in bestimmten Linien und Flächen sich verfestigen» lässt (Wölfflin 1917: 27). Bezeichnenderweise evoziert Wölfflin dieses Malerische mit einer ähnlichen Wellenrhetorik wie Duncan, nämlich als das «reiche, rieselnde Leben der Form, das dem Wellengekräusel vergleichbar ist, wenn ein Windhauch über die Wasserfläche streift» (ebd.: 29). Mit Anklängen an diese Denkfiguren beschreibt der Kunsthistoriker Heinrich Landes noch in den 1920er Jahren den Wahrnehmungseffekt einer Statue als «Wogen und Wallen, […] das in einem gewaltigen Wellenschlag zu einer künstlerisch dominierenden Geste hochflutet» und den Betrachter in Schwingungen versetze (Landes 1929: 19). Ganz ähnlich umschreibt Wassily Kandinsky 1911 die Malerei als Übertragungsmedium von Spannungen, die auf den Betrachter übergehen und «seelische Vibrationen» auslösen (Kandinsky 2004: 63); zugleich experimentiert er mit einer Bildsprache, die diese Spannungen unmittelbar sichtbar macht. In diesen Konzepten zeichnet sich für viele Zeitgenossen ein umfassender Wahrnehmungs- und Erfahrungswandel ab: Materie und Stofflichkeit treten zugunsten eines «Bewegungssehens» in den Hintergrund; Formen und Konturen der Gegenstände lösen sich in bewegte Flächen auf (Asendorf 1989).

Auch der Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg denkt Bilder prozessual als Bewegung. Wenn er vorschlägt, Gemälde und Statuen als «Dynamogramme» und «Energie-Konserven» zu betrachten, interessieren ihn die in Gestaltung und Komposition enthaltenen Spannungen und Dynamiken.[4] Botticellis Nymphe, also jene Figur, die Isadora Duncan zur selben Zeit auf den Tanzbühnen verkörperte, bildet auch den Ausgangspunkt seiner umfassenden und materialreichen Studien.[5] Ihn faszinierte, dass die Nymphen in der griechischen Mythologie an Flüssen und in Grotten, im Wald und in der urwüchsigen Natur leben, nicht jedoch an diese Orte gebunden sind, sondern frei umherschweifen. Dieses ‹fluide›, ortlose Zirkulieren begründet für Warburg die besondere Funktion der Nymphe in der Kunstgeschichte. Diese untersucht er erstmals 1893 in seiner Dissertation

4 Zu Warburgs energetischer Metaphorik vgl. Asendorf (1989: 162–163) und Hensel (2011: 80–85).

5 1903 besucht Warburg einen Tanzabend mit Isadora Duncan. Dass er ihre Bewegungsästhetik nicht in Bezug zu seiner eigenen Arbeit setzt und sich spöttelnd über ihren «schmerzlichen Gesichtsausdruck oben, ihre nackten Beine da unten» äußert, stellen die strukturellen Parallelen zwischen Duncans choreographischer Praxis und Warburgs kunsttheoretischen Überlegungen nicht in Abrede (Gombrich 1970: 110, Brandstetter 1995).

zu *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Darin beobachtet Warburg eine Neigung der Renaissance, «auf die Kunstwerke des Alterthums zurückzugreifen, sobald es sich um die Verkörperung äußerlich bewegten Lebens handelte» (Warburg 1893: 17). Der Rückgriff auf die Antike, so seine Analyse, zeichne sich symptomatisch im «bewegten Beiwerk» der Nymphe ab, in der Darstellung ihrer wehenden Schleier und flatternden Haare. Die Gestaltung des «bewegten Beiwerks» lenke «die Aufmerksamkeit auf das schwierigste Problem für die bildende Kunst, auf das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens» (ebd.: 49). Haare und Gewand statten die Nymphe mit einem vibrierenden Umraum aus und inszenieren sie als Bewegungsfigur, die das Bild aus seinem Inneren heraus ‹belebt›.

Wenn Warburg einige Jahre später in seinem *Mnemosyne*-Projekt auf großformatigen Bildtafeln Reproduktionen von Kunstwerken zu assoziativen Bildreihen ordnet (Warburg 2000), so verleiht er dem kunsthistorischen Diskurs zum bewegten Bild auch eine historiographische Wendung. Ihn interessiert, wie Bildmotive und -formen zwischen Epochen migrieren – und vor allem, wie sich der Vorgang der Übernahme selbst gestaltet. Bilder, so seine Annahme, enthalten ein inhärentes Energiepotenzial, Kräfte eines gespeicherten kultischen Erlebens, das sich zu Ausdrucksformen und «Pathosformeln» verdichte und über diese wiederum abrufbar sei (Warburg 1906, Didi-Huberman 2010: 131–133). An- und Entlehnungen innerhalb der Kunstgeschichte vollziehen sich für Warburg nicht nur über motivische Zitate, sondern transportieren, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, auch einen Teil des ursprünglichen Bedeutungsgehaltes. Entscheidender als die Suche nach den Vorbildern ist für ihn indes, wie sich die Ausdrucks- und Energiegehalte in und zwischen den Bildern verändern. Warburgs Nymphe, so schreibt Hartmut Böhme,

> ist ‹Dynamogramm› nicht in dem Sinn einer festgelegten semantischen Formel, die ‹zitierbar› wäre, sondern eines energetischen Aktionsschemas, das ein großes Spektrum ikonischer Varianten und semantischer Potenzen enthält, die von den Mänaden, Judith, Salome über die Nymphe zu Flora, Fortuna, Rachel am Brunnen oder der Golfspielerin der Moderne reichen. *(Böhme 1997: 33)*

Warburgs Überlegungen zur Nymphe und dem bewegten Beiwerk beschreiben also im Grunde zwei Formen von Bildbewegungen. Befragt er die Nymphe einerseits als Bildfigur, über die *innerhalb des Bildes* das Problem der Bewegungsdarstellung ausgehandelt wird, so steht sie andererseits für das energetische Zirkulieren von Motiven über verschiedene Bildformen und Epochen hinweg.

Angesichts dieses doppelten Verständnisses von Bildbewegungen *in* und *zwischen* Bildern lassen sich Warburgs Überlegungen zur Nymphe und dem bewegten Beiwerk für die Frage nach dem tänzerischen Film produktiv machen. Zwar beziehen sich Duncans und Warburgs Überlegungen vornehmlich auf die Malerei, sie eröffnen jedoch einen Reflexionsraum auf das Verhältnis von Bild, Bewegung und Wahrnehmung, der zur gleichen Zeit und unter ähnlichen Prämissen auch den modernen Tanz und das Kino prägt. So lässt sich ausgehend von Warburgs historiographischem Ansatz der ‹Bildmigrationen› nachzeichnen, wie Filme der Jahrhundertwende mit Nymphe, Wellen- und Wasserbewegungen an eine ästhetische Sensibilität der Zeit anknüpfen, sich diese in verschiedenen Variationen anverwandeln, sie verschieben oder neu aufladen. Welche Bild- und Bewegungskonzepte handelt sich das Filmbild mit der Nymphe und den sie begleitenden Wellen-, Wasser- und Schleierbewegungen ein? Welche Residuen eines Bild- und Bewegungswissens werden mittransportiert? Und wie wird der Blick des Betrachters dabei auf das Sujet und die Bewegungseffekte der Bilder verschoben?

## 4.2 Von der Bildfigur zur Bildbewegung. Schleiertänze im frühen Kino

Trotz ihrer intensiven Auseinandersetzung mit Bildbewegungen interessierten sich Warburg und Duncan als ‹Nymphenforscher› des frühen 20. Jahrhunderts nicht dafür, welches Nachleben der Nymphe im Medium des Films beschieden war.[6] Gleichwohl sollte die Nymphe mit ihren Schleier- und Wellentänzen zu einer symptomatischen Bild- und Bewegungsfigur für das Kino werden – und das in Europa ebenso wie in den USA. In Anschluss an Warburgs Ansatz einer energetischen Spurensuche lässt sich das Zirkulieren der Nymphe als Bildmotiv und -spannung über zahlreiche Bild- und Assoziationsketten hinweg skizzieren. *Eine* dieser Reihen könnte bei Muybridges Chronophotographie einer barfuß und in wehenden Schleiern tanzenden Frau ansetzen (Abb. 48) und zu den zahlreichen Kunstfilmen führen, die das gestisch-dynamische Potenzial der schleiertanzenden Nymphe auf den Leinwänden ausspielen.

6 Zwar gingen beide ins Kino, brachten es jedoch nicht mit den eigenen Vorstellungen von Bildbewegungen in Verbindung, vgl. Michaud (2007) und Hensel (2011). Mit seinem Buch *Ninfa moderna* (2002) hat Georges Didi-Huberman zuletzt verfolgt, wie die Kunst des 20. Jahrhunderts Warburgs Konzeption der Nymphe verhandelt. Für ihn kehrt die *ninfa moderna* insbesondere in den in Fetzen gehüllten Elendsgestalten der Großstädte wieder, wie sie in den 1920er Jahren die Photographie und auch der Film bearbeiten.

**48** Eadweard Muybridge: *Woman Dancing (Fancy)*, Tafel 187 der Serie *Animal Locomotion* (1887)

Der Film Dans l'Hellade (Charles Decroix, F 1909) zeigt eine Tanzszene in einem Garten – ein «idyllisches Schäferspiel», so heißt es im Pathé-Katalog (Bousquet 1993–1996: 204). Mit flatterndem Gewand und Schleier tanzt eine Nymphe (verkörpert von der damals bekannten Tänzerin Stacia Napierkowska in einem ihrer ersten Filmauftritte) mit ihrem Gespielen.[7] Die Szenerie ist deutlich als Erinnerungsraum des ‹alten Griechenlands› markiert, das auch der Titel beschwört. Die im Bildraum platzierte Statue eines Fauns dient als Gegenpol zu den Bewegungen der beiden Tanzenden, die sich gegenseitig aufziehen und einander haschen (Abb. 49a–b). Der Schleier, den Napierkowska über die Schultern geworfen hat, gerät dabei zunehmend in den Mittelpunkt des Liebesreigens. Von einem Windhauch erfasst, bauscht er sich auf und legt sich für einen Moment mit leichter Transparenz über die Bildfläche. Dass Filme wie Dans l'Hellade auf Nymphen und Schleiertanz als Attribute einer «antikisierenden Formengebung» (Warburg 1893: 26) zurückgreifen, mag wenig überraschen, stellen sie sich doch bewusst in die Traditionslinie der klassischen Künste. Bemerkenswert ist jedoch, wie dieser Film den Fokus von der tanzenden Nymphe hin zum Beiwerk verschiebt – und den Schleier für einen Moment zum zentralen Bewegungselement werden lässt: So erfasst das Wehen den ganzen Bildraum, verbindet sich mit den Bewegungen von Gras, Blättern und Bäumen im Hin-

7 Es ist nicht ganz klar, ob es sich bei der zweiten Person um einen Mann oder eine Frau handeln soll. Kleidung, Aufmachung und auch das Szenario eines Liebesreigens suggerieren eine männliche Figur, auch wenn diese von der Schauspielerin Andrée Mary verkörpert wurde (Bousquet 1993–1996: 204).

**49a–b** Dans l'Hellade (Charles Decroix, F 1909)

tergrund und lenkt den Blick auf diese vibrierenden Texturen. Zusätzlich verstärkt wurde dieser Effekt durch den Farbauftrag.[8]

Wogende Stoffe, die das Filmbild aus seinem Inneren heraus bewegen, verdichteten sich zu einer Hauptattraktion des frühen Kinos: den Serpentinentänzerinnen, die um 1900 auf Leinwänden und in Guckkästen zu sehen waren. Schleier- und Serpentinentänze gehörten bereits in den 1880er Jahren zu den populärsten Varieténummern (Hindson 2013); wie erwähnt, baute Loïe Fuller diese Tanznummern zu spektakulären Inszenierungen mit meterlangen, durch den Raum flutenden Stoffbahnen und farbigen Lichtprojektionen aus (Cooper Albright 2007, Brandstetter/Ochaim 1989). Während Fuller auf den Live-Effekt ihrer suggestiven Aufführungen setzte,

8 Zumindest in einer der beiden erhaltenen Fassungen, die von der Cineteca di Bologna restauriert wurde, ist der Schleier in einem intensiven Rosaton eingefärbt.

**50a–b** Annabelle Serpentine Dance (Edison, USA 1894) und Crissie Sheridan (Edison, USA 1897)

mit denen sie in europäischen Metropolen auch Intellektuelle und Künstler begeisterte, führten ihre Nachahmerinnen die Serpentinen- und Schleiertänze für die Kameras von Edison, der Biograph Company, der Lumières und Sklanadowskys auf.[9] Je nach Tänzerin, Kostüm und filmischer Inszenierung variieren die Filme stark in der Art und Weise, wie sie die Übergänge zwischen Tanz- und Stoffbewegungen, zwischen Körper und Umraum modulieren. In Annabelle Serpentine Dance (Edison, USA 1894) steht die Tänzerin (Annabelle Whitford Moore) im Zentrum; schelmisch blickt sie in die Kamera und schwingt die langen Rockbahnen ihres Kostüms (Abb. 50 a). In Crissie Sheridan (Edison, USA 1897) oder Danse serpentine [II] (Lumière, F 1898) tritt die Tänzerin hingegen fast vollständig hinter den ausladenden Tüchern zurück; ihr Wogen und Schwingen, zusätzlich hervorgehoben durch die Farbeffekte, treten in den Vordergrund und werden zum zentralen visuellen Reiz des Films (Abb. 50 b). Über die raumgreifenden Bewegungen der Stoffbahnen wird das Filmbild in fast schon abstrakte Wellenbewegungen aufgelöst, sodass es sich nicht mehr als Bild ‹von etwas›, sondern als vibrierende Fläche zeigt. Die Kolorierung der Filme, die an Fullers Bühnenpraxis der Projektion von farbigem Licht angelehnt war, spielte eine wichtige Rolle bei der Herstellung dieses Effekts. Noch 1916 schreibt ein Autor in der Zeitschrift *Elegante Welt* sichtlich beeindruckt:

> Es sitzt wie ein brennender unvergeßlicher Farbfleck im Gehirn: etwas rhythmisch unerhört Eindrucksvolles ist in den Film geflossen. Und ein leiser Rausch von dem wogenden, anfeuernden süßen Schwindel des Tanzes gleitet auch auf den Zuschauer über, wenn – ach! fast vergessene – Tänze im Film wieder aufleben. *(K. 1916: 5)*

9 Vgl. Lista (2006 und 2013) sowie Guido (2015).

**51** Illustration von Claude A. Shepperson zum Gedicht *Spell for a Fairy* von Alfred Noyes in *Princess Mary's Giftbook* (1914)

Mit ihrer kinästhetischen Wirkung *potenzieren* die Serpentinentanz-Filme des frühen Kinos den energetischen Gehalt, den Warburg der Nymphe und dem bewegten Beiwerk zugesprochen hatte.[10] Sie vergrößern das Bewegungsspektakel mit überdimensionierten Schleierkostümen zu raumgreifenden Schwingungen, die sich über die ganze Bildfläche ausbreiten. Mit dieser Übersteigerung des bewegten Beiwerks stehen die Serpentinen- und Schleiertänze des frühen Kinos auch in enger Korrespondenz zur Bildsprache des Jugendstils mit ihrer Vorliebe für Mythologisierung und Ornament (Brandstetter/Ochaim 1989). In zahlreichen Illustrationen wie in den Zeichnungen, die Claude A. Shepperson für den Band *Princess Mary's Giftbook* (Mary, Princess of Great Britain 1914: 104) anfertigte, treten die flatternden Haare und wogenden Gewänder der Feen- und Nymphenfiguren übergroß hervor, reichen weit über den Körper hinaus in den Bildraum und ‹verwachsen› fast mit ihm (Abb. 51).

Das Kino intensiviert den energetisch-dynamischen Gehalt des bewegten Beiwerks nicht nur über das Ausufern der Stoffe im (Bild-)Raum, sondern auch, indem es die Bewegung in ihrem *zeitlichen* Verlauf erfahr-

10 Zur Affinität von Warburgs «bewegtem Beiwerk» und den Serpentintänzerinnen vgl. auch Michaud (2007) und Didi-Huberman (2010: 286).

**52a–b** Schleier in Zeitlupe: Les danses (Pathé, F um 1910)

bar macht. Mit den Serpentinentänzerinnen war die von Duncan evozierte Wahrnehmungskonstellation in eine konkrete ästhetische Erfahrung übersetzt, die durch den Sehschlitz des Kinetoskops betrachtet oder im Halbdunkel der Kinozelte ihre volle Faszinationskraft entwickelte. Statt eines Sehens ‹in einzelnen Bildern› wurde hier ein ‹In-Bewegung-Sehen› adressiert, das die fließenden Übergänge und Verwandlungen in den Vordergrund treten ließ. Damit, so hat Tom Gunning (2002: 85) hervorgehoben, verdichtet sich in den Serpentinentänzen ein Erfahrungsmodus von Bewegung, der das frühe Kino über die Tanzszenen hinaus prägt – und der beispielsweise auch in Reisebildern und Ansichten stimuliert wird, wenn diese das Wehen der Blätter im Wind oder das Wogen der Meeresbrandung zeigen.

Die fließende Bewegungs*qualität* des Beiwerks wurde auch in einer Reihe von Zeitlupenstudien ausgestellt, die ab Mitte der 1910er Jahre zu sehen waren. Der Film Les danses (Pathé, F um 1910) zeigt Tänze, darunter

ein Schleiertanz, zunächst in normaler Geschwindigkeit, dann in Zeitlupe.[11] Schon die Tatsache, dass der Wechsel zur Zeitlupe in den Zwischentiteln angekündigt wird, fordert dazu auf, die Bewegung eingehend zu studieren. Das Flattern und Vibrieren, jede Mikrobewegung des leichten Stoffs wird im Detail sichtbar (Abb. 52a–b). In der Sequenz «Jeu du voile» («Spiel des Schleiers») wird dieser Effekt gezielt ausgespielt: Durch leichtes Schütteln und Fächern versetzt die Tänzerin den Schal in Bewegung, sodass das Aufbauschen, Wehen, das Formen- und Faltenspiel des Stoffes ins Zentrum der Darbietung rückt. Bezeichnenderweise wurde der Film auch unter dem Titel «Schleiertanz» vermarktet, was sich nicht mehr allein auf den Tanz *mit* dem Schleier, sondern auf die Bewegungen des Schleiers selbst beziehen lässt, die unter dem Eindruck der Zeitlupe tänzerisch erfahrbar werden.[12] Nicht durch eine räumliche, sondern durch eine zeitliche ‹Vergrößerung›, nämlich die Zeit-Lupe, wird der Blick auf die sinnlichen Qualitäten des bewegten Beiwerks gelenkt und von der Tänzerin abgezogen.

Die ostentative Inszenierung von Schleiern als bewegtes Beiwerk kehrt in Spielfilmen der 1910er Jahre wieder – so auch in Rapsodia satanica (Nino Oxilia, I 1917), in dem die italienische Diva Lyda Borelli die Hauptrolle spielt. Fließende Schals, schwebender Tüll und schwingende Röcke umspielen Borellis Körper über die gesamte Dauer des Films; sie verlängern ihr gestisches Spiel in den Raum hinein und lassen die Körperbewegungen fließend-schwerelos erscheinen. Insbesondere in der Schlussszene, wenn sich Borelli den Tüllschal wie einen Brautschleier über das Gesicht legt, wird dieses Prinzip dramatisch ausgespielt. Mit getragenen Schritten kommt sie aus der Tiefe des Raumes auf die Kamera zu. Unter dem Schleier, den sie sich um den Körper gewickelt hat, lösen sich die Konturen ihres Körpers nahezu auf, sodass Borellis ‹Nymphe› fast wie ein Geist in Erscheinung tritt (Abb. 53).

Solche Szenen deuten bereits an, dass Filme nicht nur spielerisch, selbstbewusst und mit antikisierendem Gestus an das Motiv der Nymphe anknüpfen, sondern zugleich auch das von Warburg beschworene *künstlerische* Problem, die Darstellung des «bewegten Lebens» (Warburg 1893: 49) bearbeiten. Gerade der Schleier gerät zu einem wichtigen Element, um das Wechselspiel zwischen Faltenwurf und Oberfläche, Körper und Stoff,

11 Im Katalog der Gaumont Pathé Archives ist der Film unter dem Titel Danse du voile angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich um das Sujet «Les Danses: Étude du mouvement au moyen du ralentisseur Pathé», das im März 1917 im Rahmen der Wochenschau Pathé-Journal No. 33 gezeigt wurde (Bousquet 1999: 103).

12 Zu den tänzerischen Effekten der Zeitlupe vgl. auch Kapitel 6.

**53** Rapsodia satanica (Nino Oxilia, I 1917)

Bewegung und Innehalten auch im Film sinnfällig zu inszenieren.[13] Das bewegte Beiwerk, so möchte man Didi-Hubermans Auslegung beipflichten, wird damit auch für den Film zu mehr als bloßem Beiwerk: Es tritt hier als dasjenige Element in Erscheinung, das «die Textur selbst der Bewegung» (Didi-Huberman 2005: 337) erfahrbar macht.

## 4.3 Bildspannungen zwischen Körper und bewegter Textur am Beispiel von Neptune's Daughter (1914)

Mit dem Motiv der Nymphe gerät noch ein anderer ‹Beweggrund› der frühen Filmkultur in den Blick: Wasseroberflächen, Wellengekräusel und Meeresbrandung – also jene Bewegungsmuster, die Isadora Duncan als gestische ‹Quellen› für ihre Tänze und als Wahrnehmungsprinzip eines ‹In-Bewegung-Sehens› beschrieben hatte. Sie sind den wehenden Schleiern und animierten Stoffbahnen strukturell eng verwandt, spitzen die Frage nach

13 Mit ähnlichen Effekten wurden Schleier und Tücher auch auf den Tanzbühnen eingesetzt (Jeschke 2003).

dem Verhältnis von Sujet und Beiwerk, von Bild und Bewegung für das Kino noch weiter zu. Wasseroberflächen und Wellenbewegungen, so schreibt der amerikanische Filmtheoretiker Victor O. Freeburg 1918 in seinem Buch *The Art of Photoplay Making*, dienen dem Filmemacher oder «cinema composer» (Freeburg 1918: 2), wie andere Regungen der Natur, als Vorbild für die Gestaltung der filmischen Bewegung:

> He will draw inspiration from gazing at the fascinating movement of bird and beast and fish, of tree and cloud and wave, movement which none of the older arts can represent. *(ebd.: 61)*

Mit den neuen filmischen Möglichkeiten Bewegung darzustellen, entstehe indes ein bestimmtes ästhetisches Problem. Anders als das unbewegte Bild der Malerei, so Freeburg, sei der Film auch im Hinblick auf seine Bewegungselemente zu «komponieren». Die verschiedenen Bewegungsvorgänge und -qualitäten sollten zu einer harmonischen Gesamtkomposition zusammengefügt werden: «the organization of seemingly unrelated motions into a totality characterized by unity, emphasis, balance and rhythm» (ebd.: 66). In dieser Koordinierung der Bewegungsebenen liegt für Freeburg der besondere Reiz, aber eben auch die Schwierigkeit der filmischen Komposition. Offensichtlich wird dies, so schreibt er fast schon mit Anklängen an die von Duncan ausgelegte Denkfigur, wenn Filme Tänze am Meer zeigen. Dabei gelte es, das Zusammenspiel von Tanz- und Wellenbewegungen so aufeinander abzustimmen, dass sie rhythmisch und visuell miteinander harmonieren (ebd.: 63).[14] Freeburgs Überlegungen bringen ein ästhetisches Problem auf den Punkt, das eng an die Fragen anknüpft, die Warburg über das Verhältnis von Nymphe und bewegtem Beiwerk verhandelt hatte. Als Filmtheoretiker zielt Freeburg jedoch auf die Spezifik des filmischen Bewegtbildes als Ganzes. So verweist er darauf, dass die Komposition von Figur und Grund, von Körper und Umraum im Film als *Bewegungsrelation* wirksam werde.

Nicht allein über Tanzszenen am Wasser, sondern auch über Figuren wie Nymphe, Wassergeist und Meerjungfrau wird diese Relation filmisch bearbeitet. Dies spiegelt sich in einer Reihe von Spielfilmen, die ihre phantastischen Plots um mythologische Figuren wie Neptun und Undine, Wasser- und Waldnymphen knüpfen und unter schillernden Titeln wie The Water

14 Über die Szenen aus The Dumb Girl of Portici, in denen die russische Ballerina Anna Pawlowa am Strand tanzt, klagt Freeburg: «[…] there is no rhythm in the combined movements of that picture. The dancer without the sea, or the sea without the dancer, might have been perfectly rhythmical. But when we try to view them together in this photoplay we get only the strong clash between their movements, and we feel no pleasure when shifting our gaze from one to the other.» (Freeburg 1923: 61)

Nymph (Mack Sennett, USA 1912), Undine (Henry Otto, USA 1916) und Sirens of the Sea (Allen Holubar, USA 1917) in die Kinos kamen. Am Beispiel von Herbert Brenons Neptune's Daughter (USA 1914) lässt sich zeigen, wie sich die Nymphen-Thematik im US-amerikanischen Spielfilm der 1910er Jahre eng mit der ästhetischen Aushandlung der Bildbewegung verband.

Im Mai 1914 feierte der aufwendig produzierte Film Neptune's Daughter in den USA Premiere. Mit einem Rekordbudget von über 50.000 US-Dollar sollte er das «greatest aquatic spectacle of all time» (Grau 1914: 277) werden, so versprachen es die Ankündigungen. Der Großteil des Budgets ‹floss› in die anspruchsvollen Außenaufnahmen vor Meereskulisse und in die Unterwasserszenen, die während vier Monaten auf der Insel Bermuda gedreht wurden (Blaisdell 1914: 1691). Die australische Schwimmerin Annette Kellermann (auch Kellerman) übernahm die Titelrolle. Sie erschien als perfekte Verkörperung des Wassermädchens, war sie doch schon vor ihren ersten Filmauftritten ab 1909 ein weltweit gefeierter Schwimmstar. Mit ihren Shows, einer Mischung aus akrobatischen Wasserballetten, Pantomimen und Unterwasser-Nummern, die sie in gläsernen Wassertanks darbot, tourte sie ab 1905 durch Australien, Europa und die USA (Woollacott 2011). Gerade durch die Verbindung von Sport und Kunst vermittelte Kellermann ein neues, dynamisches und befreites Körperbewusstsein und wurde schon bald als Inbegriff der ‹neuen Frau› gehandelt – eine Rolle, in der sie Isadora Duncan beerbte (Unbekannt 1935: 7, Daly 1995: 209). Kellermann hielt Vorträge zu Sport und Körperkultur und veröffentlichte Ratgeber wie *How to Swim* und *Physical Beauty. How to Keep It* (beide 1918). Als der Direktor der Sportabteilung an der Harvard University ihr 1910 offiziell bescheinigte, dass sie über die nahezu gleichen Körperproportionen wie die Venus von Milo und die Diana verfüge (Abb. 54), war sie als moderne Verkörperung des antiken Schönheitsideals etabliert – und war damit zugleich als Schauobjekt für das Kino legitimiert (Woollacott 2011).

Ein Großteil der Annoncen und Werbeankündigungen für Neptune's Daughter hob Kellermanns Beteiligung hervor und warb, nicht gerade subtil, mit ihren körperlichen Vorzügen. Mit einer gewissen Schaulust erzählten die Produktionsberichte davon, wie sie während der Dreharbeiten auf Bermuda in abenteuerlichen, ja mitunter lebensgefährlichen Stunts ganzen Körpereinsatz geleistet habe.[15]

15 Die Stunts und Unterwasserszenen, die Kellermann selbst ausführte, brachten ihr und Regisseur Herbert Brenon schwere Verletzungen ein, als bei Dreharbeiten die Glasscheibe des Wassertanks, in dem sich beide befanden, zerbarst. Dieser Vorfall wurde in der Presse ausgiebig kommentiert, was zeigt, wie sehr der Bezug auf Kellermanns Körper und ihre Risikobereitschaft die Wahrnehmung des Films prägte (Unbekannt 1914b, Bernhard 1914).

**54** Eine Werbeanzeige für Kellermanns Auftritt in Neptune's Daughter (Herbert Brenon, USA 1914)

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die Inszenierung ihres Körpers im Zentrum des Films steht – sowohl dramaturgisch als auch bild- und bewegungskompositorisch. Als Neptuns Tochter spielt sie Annette, eine Meerjungfrau, die sich in eine Menschenfrau verwandelt, um sich an den Fischern zu rächen, weil diese ihre Schwester gefangen haben. Bei einem Landgang verliebt sich Annette in den König der Insel und rettet ihn aus einer Reihe von Intrigen und Revolten. Die von Kellermann verkörperte Figur setzt sich recht eklektisch aus verschiedenen Versatzstücken der Mythen- und Sagenwelt (Meerjungfrau, Wasser- und Waldnymphen und mittelalterliche Prinzessinnen) zusammen. Nach Warburg wäre sie schon aufgrund ihres fluiden Erscheinens als Nymphe zu bezeichnen: Sie wechselt zwischen verschiedenen Räumen, der Unterwasserwelt, dem Wald und der menschlichen Zivilisation, ist mal Meerjungfrau und ein andermal Waldnymphe und verwandelt sich gegen Ende des Films sogar in einen Mann. Jenseits der Zurschaustellung von Kellermanns Körper bemüht sich der Film ganz offensichtlich darum, ‹schöne›, künstlerisch wertvolle Bilder zu etablieren – ein Bestreben, das auch dem damaligen Publikum keineswegs entging. Rezensenten lobten die Gestaltung der Filmbilder für den «charm of their pictorial beauty» (Blaisdell 1914: 1691), die malerische Bildkomposition und die raffinierte Lichtführung. Mit diesen und weiteren

**55a–b** Neptune's Daughter (USA 1914): Die Meerjungfrau wird von den Rändern des Körpers her in Bewegung versetzt

Qualitäten vermochte Neptune's Daughter offensichtlich auch den Psychologen, Philosophen und (späteren) Filmtheoretiker Hugo Münsterberg für sich einzunehmen. Dieser berichtete 1915, Kellermann habe ihn mit ihrem Auftritt in diesem Film zum Kino ‹bekehrt› (Münsterberg 1996: 107).

Es sind nur einige Fragmente des Films erhalten. Auch wenn sich damit wenig über die genaue Ausgestaltung von Handlung und Erzählrhythmus sagen lässt, sind an dem überlieferten Material doch charakteristische Bild- und Bewegungsfiguren auszumachen, die zeigen, wie der Film das Zusammenspiel von Körper und Meereskulisse entsprechend Warburgs Konstellation von Nymphe und bewegtem Beiwerk organisiert.

Das lässt sich besonders prägnant an einer Szene veranschaulichen, die Annette in der Gestalt der Meerjungfrau – im Fischschwanzkostüm auf einem Felsen im Wasser liegend – zeigt (Abb. 55). Sie sehnt sich nach dem Geliebten, den sie bei ihrem Landgang kennengelernt hat; um sie wogt die Meeresbrandung, die sich an den zerklüfteten Gesteinsformationen bricht. Inmitten der tosenden Wassermassen ruht sie fast regungslos auf ihrem Stein; ihr mimisches und körperliches Spiel ist auf wenige Gesten und Blicke reduziert und frontal auf die Kamera gerichtet. «Einsamkeit», erläutert der Zwischentitel. Die lange Einstellungsdauer unterstützt die tableauartige Gesamtkomposition, die das Bild – so könnte man mit Rückgriff auf André Bazin sagen – «zentripetal» (Bazin 2004b: 225) um die Meerjungfrau organisiert. ‹Wie ein Gemälde› betrachtet, mögen diese Einstellungen an die Bildwelten des Malers Arnold Böcklin erinnern, in denen sich Meerjungfrauen, Wassergeister und Meeresungeheuer in den Wellen tummeln. In *Das Spiel der Najaden* (1886) etwa scheint der gesamte Bildraum von der brachialen Dynamik von Wind und Wellen durchflutet, die sämtliche Figuren mitreißt (Abb. 56). Dagegen setzt Neptune's Daughter eher auf ein Verfahren der Kontrastierung, das Dynamik und Ruhe, Körper und Um-

**56** Arnold Böcklin, *Das Spiel der Najaden* (1886)

raum, Zentrierung und Dezentrierung als Spannungsverhältnis in Bild- und Bewegungskompositionen des Films einträgt. Und diese Stillstellung und Zentrierung sind durchaus ambivalent: Ermöglicht diese Gestaltungsweise einerseits, das Filmbild wie ein Gemälde zu inspizieren, seine kompositorischen Muster eingehend zu studieren und ästhetisch zu goutieren, so erlaubt sie andererseits, Kellermanns leichtbekleideten Körper (auch mit erotischem Interesse) zu betrachten.

Bemerkenswert ist, wie Neptune's Daughter das Verhältnis von Bewegung und Stillstand innerhalb *einer* Einstellungen organisiert – und dabei mit filmischen Mitteln ein ähnliches Spannungsverhältnis kreiert, wie es Warburg für die Figur der Nymphe im Quattrocento dargestellt hatte. Wie vor Sehnsucht gelähmt, bildet die Meerjungfrau das ruhende, stillgestellte Zentrum des Bildes; allein die langen Haare wehen im Wind, die Meereswellen wogen um ihren Körper, umspielen ihn oder fluten gelegentlich sogar über ihn hinweg. Wind und Wasser machen die Bewegung an den Rändern von Kellermanns Körper sichtbar und umspielen seine Konturen. Für kurze

**57a–b** Neptune's Daughter (USA 1914): Bildspannungen zwischen ruhigen Posen und vibrierendem Umraum

Momente verschmilzt er mit der Brandung. Fast scheint es, als zeige sich die innere Zerrissenheit der Meerjungfrau eher in den aufgewühlten Wellen und der tosenden Brandung als in den reduzierten, recht formelhaften Gesten. So wie Warburg es an Botticellis Gemälde beschrieben hatte, könnte man auch hier argumentieren, dass sich der Ausdrucksgehalt der Szene von der Figur der Nymphe auf ihren bewegten Umraum verschiebt.

Gerade durch ihre annähernde Regungslosigkeit hebt sich Kellermanns Nymphenfigur von der pulsierenden Unruhe des Beiwerks ab. Über diese Dialektik von relativer Stillstellung und Bewegtheit, so Didi-Huberman (2005: 334), sind gleichsam zwei Bildtypen, ein freier und ein fester, ein bewegter und ein statischer, in einem Bild untergebracht. Freilich verkompliziert sich diese Dialektik im Medium des Films. Denn was für Warburg als Kontrast von Stillstellung und Dynamisierung im an sich unbewegten Bild der Malerei angelegt war, artikuliert sich im filmischen Bild als *relative* Kontrastierung, die hier unterschiedliche Bewegungsqualitäten zueinander in Bezug setzt: auf der einen Seite Kellermanns zurückgenommenes gestisches Spiel, das sich zu pointiert gesetzten, theatralen Linien verdichtet, die ihren Ort innerhalb der Gesamtkomposition wahren, auf der anderen Seite das Vibrieren und Schäumen der Brandung, das sich dispers über die Bildfläche ausbreitet. Das Spannungsverhältnis von Körper und bewegtem Beiwerk setzt sich bildanalytisch betrachtet also aus einer Reihe von Gegensätzen zusammen: Die ruhigen Posen kontrastieren mit der aufgewühlten Bewegtheit der Gischt; die linear ausgespielten und gerichteten Gesten stehen in Spannung zur vibrierenden Flächigkeit der Wellen; die Übersichtlichkeit des Körperspiels setzt sich ab vom wimmelnden Detailreichtum der bewegten Wasseroberfläche.

Eine solche Gegenüberstellung von Bewegungsformen kehrt fast leitmotivisch in diversen Momenten des Filmfragments wieder – so auch in

den Szenen, die Kellermanns Verwandlung von der Meerjungfrau zur Menschenfrau zeigen. Wenn sie mithilfe einer Zaubermuschel ihren Fischschwanz in Menschenbeine verwandelt, so ist ihr Schauspiel zwar raumgreifender und dynamischer als in der oben beschriebenen Szene, doch auch hier kontrastieren die theatral ausgespielten Gesten mit den Bewegungen des Tuchs, das sie sich um den Körper gewickelt hat. Die Fransen flattern nervös im Wind und umspielen flirrend ihre Körperkonturen (Abb. 57). Der Einsatz des bewegten Beiwerks zielt hier nicht wie in der Filmästhetik Victor Freeburgs auf die Herstellung von rhythmischer Einheit oder Harmonie, vielmehr wird die Gegenüberstellung von zwei Bewegungsprinzipien als Intensivierung und Dramatisierung wirksam. Diese spannungsvolle Inszenierung adressiert eine spezifische Weise der Betrachtung. Wie Georges Didi-Huberman herausgearbeitet hat, implizieren Warburgs Botticelli-Analysen eine «radikale Verschiebung» des Blicks: vom «zentralen Sujet» zum (vermeintlich) «zweitrangigen Detail» (Didi-Huberman 2005: 331). Fokussiert man die Betrachtung auf das bewegte Beiwerk, so Didi-Huberman, verlagert sich die Aufmerksamkeit von den schönen Gesichtszügen der Venus und der Anmut ihrer Körperhaltung «auf das flüssige Auseinanderfallen der Haare im Wind, auf den Zwischenraum der Luft, auf die einladende Wölbung des blumenbestickten Tuchs, das der Göttin dargebracht wird» (ebd.). Die Bild- und Bewegungsgestaltung in Neptune's Daughter stellt einen ähnlichen Effekt her: Die zentralperspektivische Bildgestaltung und die lange Einstellungsdauer lenken den Blick zwar auf Kellermanns Körper; diese Zentrierung wird jedoch zugleich unterlaufen, denn die quirligen Mikrobewegungen der Wellen verführen dazu, den Blick schweifen zu lassen. Versucht man der Bewegtheit von Wasser und Gewand mit den Augen zu folgen, entsteht ein «launischer Blick» (Baert 2013: 38), der unstet über die Bildoberfläche tastet, zwischen Zentrum und Peripherie der Bilder hin und her schwenkt oder gar schwankt.

In Neptune's Daughter greifen Zentrierung, Dezentrierung und Rezentrierung des Blicks eng ineinander. Dies zeigt sich besonders deutlich in einer Sequenz vom Schluss des Filmfragments. Anders als in den bisher beschriebenen Szenen wird die Bewegtheit des Beiwerks hier nicht in langen statischen Tableaus ausgestellt, sondern ist in eine rasche Montagesequenz eingelassen. Mit schnellen Einstellungswechseln wird erzählt, wie Annette in Menschengestalt dem König der Insel zu Hilfe eilt, der sich gegen einen von seinen Widersachern angezettelten Volksaufstand zur Wehr setzen muss. Während die aufständischen Fischer das Schloss stürmen, nähert sich Annette dem Schauplatz des Geschehens und versteckt sich hinter einem Strauch. Sie schmiegt sich in das Blattwerk. Ihre wehenden Haare und ihr flatterndes Kleid bilden mit den Blättern eine wogende, in sich

**58a–b** Neptune's Daughter (USA 1914): Bewegtes Beiwerk als Dezentrierung des Blicks

bewegte Oberfläche. Entscheidend ist dabei, wie Zentrierung, De- und Re-zentrierung des Blicks über den zeitlichen Verlauf der Sequenz hinweg organisiert werden. Kellermann läuft aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zu; ihre Bewegungslinie unterstützt zunächst die zentralperspektivische Komposition des Bildes, das über eine Öffnung im dichten Laub auf einen fernen Fluchtpunkt hin ausgerichtet ist. Wenn sie sich seitlich an das Gebüsch lehnt, ist auch der Blick auf die linke Bildseite verlagert, wo die Bewegungen der wogenden Haare und Blätter ineinander übergehen (Abb. 58 a). Über einen Einstellungswechsel zu Kellermanns Gesicht in Nahaufnahme wird das Bild re-zentriert; dennoch bleibt die Figur leicht versetzt im Bild (Abb. 58 b). Dass diese Einstellungen in den treibenden Rhythmus einer Parallelmontage eingebaut sind, unterstreicht noch einmal, dass die Inszenierung des bewegten Beiwerks in Neptune's Daughter nicht auf ein Innehalten im Erzählfluss ausgelegt ist, sondern eng an Erzähldynamik und Ausdrucksgehalt des Films gekoppelt ist. Längere Szenen mögen zum Betrachten von Bild- und Bewegungskomposition auffordern, doch hier scheinen sich in den vibrierenden Bewegungen des Beiwerks die innere Nervosität und Anspannung der Hauptfigur gleichsam zu entladen.

Wenn Neptune's Daughter stark auf die Schauwerte von Kellermanns Körper ausgelegt ist, installiert der Film über das bewegte Beiwerk von Wellen, Stoffen und Blättern, wie erwähnt, zugleich einen dynamisierten, ‹launischen› Blick. Dieser lässt vom Körper als Faszinosum (oder Fetisch?) ab und macht sich auf, die ästhetischen Oberflächenphänomene und spezifischen Bewegungsqualitäten des Filmbildes zu erkunden. Im Hinblick auf die Geschlechter- und Körperinszenierung käme dem bewegten Beiwerk in Neptune's Daughter somit eine höchst ambivalente Funktion zu: Einerseits arbeitet es auf eine Verschmelzung des weiblichen Körpers mit seinem Umraum hin, andererseits vermag es die auf diesen Körper gerichtete Schaulust

**59a–b** Neptune's Daughter (USA 1914): Verflüssigung der Wahrnehmung

für einen Moment zu unterlaufen und auf die Oberfläche der Einstellungen mit ihren bewegten Texturen abzulenken.[16]

Damit ließen sich diese Blickbewegungen auch als Zerstreuung beschreiben – ein Konzept, das zu Zeiten von Neptune's Daughter zwar noch weitestgehend kritisch gegen den Film gewandt, ab den 1920er Jahren mit den Überlegungen von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer jedoch als das besondere ästhetische Potenzial des Kinos gehandelt wurde (Kracauer 1983, Benjamin 1963). Inmitten der auf das ‹gute Bild› gerichteten Bestrebungen zeichnet sich in Neptune's Daughter bereits das irritierende Vermögen des Kinos ab, den Blick zu zerstreuen und auf die Oberflächen der bewegten Texturen zu lenken. Fetisch und Zerstreuung sowie Blicklenkung und -ablenkung werden hier als gegenläufige Prinzipien innerhalb *einer* Bild- und Bewegungskomposition wirksam.

Diese Zerstreuung des Blicks wird in einer Sequenz des Films auch unmittelbar visuell übersetzt. Durch eine Wasseroberfläche hindurch gefilmt ist Kellermann auszumachen, wie sie unter Wasser schwimmt. Unser Blick ist hier schon im physikalischen Sinne «zerstreut»: Er bricht sich an der Wasseroberfläche, die sich mit Lichtreflexionen und kleinen Wellenbewegungen wie ein halbtransparenter Schleier über das Bild legt und den Blick auf Kellermanns Körper (vielleicht zum ersten und einzigen Mal?) verwehrt. Nymphe und Umraum – verstärkt durch sie im Wasser umschwe-

16 Gerade weil diese Bilder auf eine ‹Verschmelzung› der Frau mit ihrem Umraum abzielen, ist es umso bezeichnender, dass sich Kellermann/Annette nur einige Szenen später die langen Haare abschneidet, um als Mann verkleidet den Geliebten zu retten. Diese Geste unterstreicht, wie sehr die Inszenierung der langen, wehenden Haare als Fetisch und Verhüllung des nackten Frauenkörpers, aber auch Warburgs Konzept des «bewegten Beiwerks», an Vorstellungen einer fluiden Weiblichkeit gebunden sind, die Klaus Theweleit als «Männerphantasien» entlarvt hat, nämlich als «eine Unterdrückung durch Überhöhung, durch Entgrenzung und Entwirklichung zu einem Prinzip, dem Prinzip des Fließens, der Weite, der unbestimmten unendlichen Lockung» (Theweleit 1977: 358–359).

bende weiße Stoffbahnen – fließen hier regelrecht ineinander (Abb. 59). Entscheidend ist, dass die fluiden Bewegungen nicht mehr nur die Figur, sondern das gesamte Bild erfassen, das sich regelrecht zu ‹verflüssigen› scheint.[17] Womöglich haben wir es mit Bildern zu tun, die die Kunsthistorikerin Barbara Baert als «nympholeptische» bezeichnet (von Griechisch «nympholêpos»: «ein von den Nymphen Ergriffener»). Dieser Bild- und Wahrnehmungstypus kenne «keine Grenzen, sondern nur Auflösung und Verflüssigung: seine verschlingende Wirkung ist essenziell, es ist ein verschmelzendes Bild der Einswerdung und der Vernichtung wie die Nymphe selbst.» (Baert 2013: 38)

## 4.4 Nur noch ‹bewegtes Beiwerk›? Das Bewegtbild in der Filmtheorie von Hermann Häfker

Mit dem Konzept des bewegten Beiwerks, das den Blick des Betrachters vom Sujet zum Detail, von der Figur zum Grund verschiebt, hatte Warburg für die Malerei eine Bild- und Blickkonstellation beschrieben, die sich im Kino auf besondere Weise zuspitzen sollte – und für einige Filmtheoretiker zum zentralen Bestimmungsmerkmal des Filmbildes wurde. Schon bei den ersten Vorführungen des Kinematographen der Lumière-Brüder zeigten sich die Zuschauer sichtlich beeindruckt von dem Vibrieren der Blätter im Wind, den wogenden Wellen oder flirrenden Wasseroberflächen – mehr vielleicht als von den eigentlichen Sujets dieser frühen Filme. So berichtet der Journalist Henri de Parville im April 1896:

> Die belebten Photographien sind kleine Wunderwerke. Man erkennt in ihnen alle Details, aufsteigende Rauchwirbel, Meereswellen, die sich schäumend am Strande brechen, das Zittern der Blätter im Wind usw. […] Hier ist die Natur auf frischer Tat ertappt. Alles lebt, geht, läuft. Es sind wahrhaft lebendige Porträts. *(Parville 1896: 270, Übers. KK)*

Auch Georges Méliès, der als Zuschauer eine Vorführung der Lumières besuchte, war angetan vom bewegten Bildhintergrund. Der Film Repas de bébé (F 1895) muss ihn beeindruckt haben, erinnert er sich doch nicht nur an das Sujet («*das Baby, das seine Suppe isst*»), sondern dezidiert auch an «*die Bäume* (im Hintergrund), *deren Blätter im Wind wehen*» (Méliès 1982: 17, Herv. i. O., Übers. KK) (Abb. 60). An solchen eher zufällig ins Bild geratenen

17 Insofern das Wasser in dieser Sequenz auf die Wahrnehmung reflektiert, könnte man hier von einer Wahrnehmungserfahrung des Fluiden sprechen, wie sie Franziska Heller (2010) herausgearbeitet hat.

**60a–b** Meeresbrandung und flatternde Blätter in den Lumière-Filmen Baignade en mer (F 1895) und Repas de bébé (F 1895)

Motiven bewegter Natur offenbart sich den frühen Filmzuschauern eine grundlegend neue Bewegungserfahrung. Diese setzt sich nicht nur vom unbewegten Bild der Malerei ab, sondern unterscheidet sich auch deutlich von den statischen Dekors im Theater der Jahrhundertwende (Paci 2012: 203). Bei Aufführungen mit der Laterna Magica konnten dank ausgeklügelter Mechanismen zwar einzelne Elemente durch das Bild transportiert werden, die Bildhintergründe blieben jedoch zumeist unbewegt.

Ähnliche Verschiebungen vom Sujet zum Hintergrund und von der menschlichen Figur zur Bewegtheit der Außenwelt durchziehen auch die Position des Filmtheoretikers Hermann Häfker, der sich ab 1908 zum Kino äußerte. Bei der im wilhelminischen Deutschland heftig diskutierten «Kino-Frage» positionierte er sich unter den Fürsprechern. Sein Ziel war es, den Film als Kunst zu legitimieren und ‹gute› Kinopraktiken zu etablieren. Auch wenn Häfker sich nicht explizit auf Warburg bezieht, bearbeitet er verwandte Fragen, die das Verhältnis von Bild und Bewegung, Körper und Umraum sowie Zentrierung und Zerstreuung des Blicks betreffen. Die Verschiebung des Blicks von der Nymphe zum Beiwerk, wie sie die Schleiertänze im frühen Kino und Neptune's Daughter in Gang setzten, treibt Häfker noch ein Stück weiter: Für ihn wird das, was anderswo als bewegtes Beiwerk galt, zum eigentlichen Prinzip des Films.

«Die Bewegung der Dinge in ihrem vollen Reichtum und ihrer unverfälschten, unbefangenen Schönheit bildlich festzuhalten», das sei das eigentliche «Können» des Kinematographen, befindet Hermann Häfker (1913: 33). Mehr als für die großen, ausladenden Ausdrucksgesten des Menschen eigne sich das Kino dazu, die kleinen, in der Natur vorfindbaren Mikrobewegungen sichtbar zu machen: «dies millionenfache Leben und Sichregen in Form und Farbe, Licht und Linie, dies Schwellen und Breiten, Haften und Flimmern, das erschütternd Große und das nervbebend

Kleine!» (ebd.: 33) «Die zartesten Bewegungsvorgänge», so Häfker, könnten «mit der Filmschicht» festgehalten werden. Entsprechend empfiehlt er *Naturaufnahmen*, Aufnahmen der Meeresbrandung, von Wasserfällen oder idyllischen Waldszenen, die die «Schönheit der natürlichen Bewegung», deren Gesetzmäßigkeiten und kinetische Schauwerte zur Entfaltung bringen (Häfker 1992: 306–307, Herv. i. O.). Mit dieser Affinität zu Mikrobewegungen entwirft Häfker eine Sichtweise, die jener Warburgs durchaus nahesteht. Interessanterweise wendet Häfker diese Beobachtung zu einem medienspezifischen Argument, mit dem er das filmische Bewegtbild von der Malerei wie auch vom Tanz absetzt: Die bewegte Darstellung der im Wind wogenden Blätter, des Kräuselns der Wellen auf der Wasseroberfläche bilde «die eigentliche Leistung [...], deren *nur* Kinematograph und Filmband fähig sind» (ebd., Herv. i. O.).

Noch 1908 hatte Häfker den Film mit dem Tanz und mit «neuen erfreulichen Ansätzen auf den Gebieten des Kunsttanzes, des Tanzes als Körperübung (‹Callisthenics›), der Schönheitsgebärde als Ausfluß körperlicher Erziehung (Delsarte-Übungen) u.v.m.» (Häfker 2004a: 57) verglichen; wenige Jahre später bringt er den Tanz ein, um herauszustellen, dass es der Film mehr noch als der Tanz sei, der die «Schönheit der Bewegung an sich» sichtbar machen könne (Häfker 1992: 308).

Indem Häfker schreibt, der Film sei die «Aufnahme der Bewegung selbst», dreht er ein Argument um, das in frühen filmtheoretischen Diskursen zumeist gegen das Kino und seinen Kunstanspruch gerichtet war. Kinoreformer wie Konrad Lange (1912) hatten moniert, dass der Kinematograph Bewegung mechanisch «reproduziere», nicht aber künstlerisch gestalte. Gerade *weil* die Kamera die Bewegungen der Welt aufzeichnet, so entgegnet Häfker, könne die «Naturbewegung» in «ihrer Unbewußtheit», «Gesetzmäßigkeit» (Häfker 1992: 308–309) und eigentlichen Schönheit hervortreten. Mit der Gegenüberstellung von «bewussten» und «unbewussten» Bewegungen nähert sich Häfker dem Verhältnis von Nymphe und bewegtem Beiwerk aus einer anderen Richtung als Neptune's Daughter. Dort war die Spannung zwischen Pose und Naturbewegung, von linearer Geste und flächigem Vibrieren als Unterschied von Bewegungsqualität und -verlauf häufig bereits innerhalb *eines* Bildes ausgespielt. Häfker hingegen geht es nicht darum, ein Nebeneinander zu gestalten; für ihn bilden nur die «unbewußten» Bewegungen der Natur «das Feld des Kinematographen» (Häfker 1992: 309), denn der Mensch, «der sich photographiert weiß», gebärde sich unnatürlich und exaltiert (Häfker 2004b: 100).

Wenn Häfker den Film auf die Seite des «Natürlichen», des «Unbewußten» stellt, radikalisiert er die von Warburg initiierte Verschiebung von Aufmerksamkeit und Ausdrucksgehalt von der Nymphe hin zum bewegten

**61** *Au bord de la mer*, Photochrom (1897)

Beiwerk. Für Häfker, so könnte man pointieren, verschwindet die Nymphe von der Bildfläche, während das bewegte Beiwerk zum eigentlichen Schauwert des filmischen Bewegtbildes wird. Zusammen mit der menschlichen Figur verbannt Häfker aber auch das Spannungsverhältnis von Körper und Umraum, von Zentrierung und Dezentrierung, von Sujet und Detail aus dem Filmbild, das Neptune's Daughter ausgelotet hatte.

In diesem Sinne entwickelt er auch eine Reihe von Empfehlungen, die die Bildauswahl, Komposition, Rhythmisierung und Rahmung der Filme betreffen und diese wieder re-zentrieren sollen. Anders als in Neptune's Daughter, wo die Inszenierungen des bewegten Beiwerks den Blick mobilisieren, sucht Häfker nach Formen des Filmbildes, die «Deutlichkeit und Übersicht» (Häfker 1913) herstellen. Die Bewegung selbst solle «gebändigt» und reguliert werden «durch das Gesetz des Rhythmus» (ebd.: 35). So sollten die Einstellungen «*Bewegungseinheiten* auf das Bild zu bekommen suchen – d. h. ein ‹geschlossenes› Bild, ein Motiv, das die Phantasie befriedigt und nicht Fragen übrig lässt» (ebd.: 40). Wenn Häfker dafür Aufnahmen der Meeresbrandung oder der glitzernd-bewegten Wasseroberfläche eines Flusses im Sinn hat, geht es ihm nicht so sehr um das Überschäumende, Exzentrische und Überschreitende, wie es beispielsweise in den Bildern

Böcklins in Erscheinung getreten war. Vielmehr steht ihm die Welle Modell für eine ideale Bewegungsdramaturgie – eine Bewegung, die stets «erwartet und doch erstaunend» ist (ebd.: 34) – ein Rhythmus, «der gleich packend zu uns spricht aus dem regelmäßigen Anschlagen der Meereswellen an das Ufer – gleichsam in immer wiederkehrenden Strophen – im unzerlegbaren Herniedersenken weiter Wassermassen und Nebelstaubsprühen großer und kleiner Wasserfälle» (Häfker 2004b: 93).[18] Statt rascher Einstellungswechsel bevorzugt Häfker lange, ruhige Einstellungen, in denen sich die Natur in ihrem Entstehen und Vergehen vor dem Auge des Betrachters entfalten kann. Erst über diese Dauer könne man sich in die geschauten Rhythmen «einschwingen» und sie – so Häfker ganz im Duktus der Einfühlungstheorien – als «Erregungen in unserem Inneren» (ebd.: 94–95) erleben. Schon bei der Motivwahl sei ebenso auf Zentrierung, Rahmung und Einheit des Bildes zu achten, sodass das «Bildmäßige» (Häfker 1913: 34) hervorgehoben wird.

Über diese ästhetischen Prämissen modelliert Häfker den Bildtypus eines «in sich bewegten Bildes», in dem Bewegung und Ruhe dialektisch aufeinander bezogen sind. Das Filmbild solle Bewegung in kontemplativer Form darbieten – so zum Beispiel, wenn es «im kleinsten Wassertropfen, auf dem einfachsten Blätterzweig selbst in scheinbarer ‹Ruhe› eine Welt von Bewegungsschönheit» entfalte (ebd.: 35). «Ruhig» wird diese Bewegung, weil sie von einer gerahmten, «sicheren» Position aus betrachtet werden kann – eine Betrachterposition, die zwar von Häfker als kinematographische ausgewiesen wird, die aber vielleicht ebenso auf die Schauanordung im Museum verweist, wo sich der Betrachter über lange Zeit in ein Bild vertieft. Damit steht Häfkers Entwurf eines ‹in sich bewegten› Bildtypus den eingangs skizzierten kunsttheoretischen Positionen von Schmarsow bis Wölfflin durchaus nahe, die über ähnliche Bewegungskonzepte, wie Häfker sie bemüht (Vibration, Schwingung, Wogen), die innere Dynamik von Gemälden und deren Wirkweise umschreiben. Mehr noch als diese kunsthistorischen Perspektiven zielt Häfkers Filmästhetik aber auf den Betrachter oder, genauer gesagt, auf die Herstellung einer Zuschauerhaltung, die gemäß traditionellen Vorstellungen von ästhetischer Erfahrung grundiert ist. Das Kino wird hier als Ort konzipiert, der Erfahrungen der Kontemplation,

18 Auf ähnliche Weise lassen sich auch Häfkers Empfehlungen für die Aufführung von Filmen, wie er sie in seinen Texten und in seiner Kinoarbeit entwickelte, als Maßnahmen der Re-Zentrierung verstehen. Die von ihm organisierten «Modellvorführungen» zielen darauf ab, den Zuschauer auf das Geschehen zu fokussieren. Rhythmische Variationen in der Programmgestaltung sensibilisieren das Bewegungsempfinden; ein genau abgestimmter Einsatz der Musik soll das ästhetische Erleben im Kino zusätzlich intensivieren (Diederichs 1990).

Dauer und Distanz ermöglicht; nur so könne es, formuliert Häfker mit reformerischem Tonfall, gegen die «ständige Aufpeitschung der Sinne» (Häfker 1913: 6), gegen das «Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen» (ebd.: 5) angehen. Kontemplation, Dauer und Distanz heben sich in Häfkers Argumentation dezidiert von Zerstreuung, Schock und Reizüberflutung ab – und sind von einer ähnlichen Gegenüberstellung getragen, wie sie Walter Benjamin (1963) gut 20 Jahre später ausformulieren wird. Als Gegenmodell zum zerstreuten Blick entwirft Häfker eine Filmästhetik, die die flatternden, wogenden und fließenden Mikrobewegungen der Natur – in rhythmisierter Form – zum zentralen Schauwert des Bewegtbildes erklärt und den Zuschauer als zentriertes, fokussiertes Subjekt adressiert.[19] Mit dieser Vorstellung steht Häfkers Filmtheorie Freeburgs Vorstellung vom harmonischen Filmbild sicherlich näher als den Bildspannungen, mit denen Neptune's Daughter aufwartete.

Häfkers Bestrebungen um das ‹schöne Bild› sind nicht nur um eine Aufwertung des Kinos als Bewegungskunst bemüht, sondern auch von didaktischem Eifer getrieben. Er möchte das Kino als Schule der Wahrnehmung installieren und den Blick auf die kleinen, kaum sichtbaren Bewegungen des Lebendigen lenken, wie schon von Warburg angestoßen. Dass diesem Blickwechsel ein gewisses Zerstreuungspotenzial eignet, scheint Häfker zumindest zu ahnen, schreibt er doch vehement gegen Zerstreuungen und Abschweifungen an. So lässt sich seine Kinotheorie als höchst ambivalente Aushandlung des bewegten Beiwerks für den Film verstehen. Während er einerseits das besondere Potenzial des Kinos für die Blickverschiebungen, Mikrobewegungen und Bewegungsqualitäten des Wogens und Fließens registriert, reagiert er andererseits mit fast schon seismographischem Gespür auf die Irritationen, die der Film und das Kino für das klassische Kunstverständnis bedeuten.

An drei Stationen habe ich nachgezeichnet, wie das von Warburg beschriebene Zusammenspiel von Nymphe und bewegtem Beiwerk im Kino fortwirkt, sich verselbstständigt und filmische Bild- und Bewegungsfiguren herausbildet, die den Film als ‹Bewegungskunst› modellieren. Warburgs Überlegungen bilden den Ausgangspunkt für eine erweiterte Geschichte des Konzepts der Bildbewegung, wie es um 1900 am Schnittpunkt von Film, Malerei und Tanz ausgehandelt wird. Damit sind eine Reihe ästhetischer Prinzipien skizziert, die im Kino auf verdichtete Weise hervortreten sollten: Sie betreffen zum einen die spezifischen Bewegungsqualitäten der Mikro-

19 Der Filmtheoretiker Rudolf Harms (2009: 47) sollte diese Ästhetik der Naturaufnahme einige Jahre später als «interesselos, einseitig, langweilig» kritisieren.

bewegungen, von Vibration und Wogen, die das Kino erfahrbar macht, vergrößert oder – wie in Neptune's Daughter – dramatisiert. Zum anderen kündigt sich bei Warburg das Aufbrechen eines statischen und geschlossenen Bildbegriffes an, das den Blick mobilisiert. Beide Aspekte, das habe ich zu zeigen versucht, kennzeichnen die Aushandlung von Bildbewegungen um die Jahrhundertwende. Die vibrierenden, wogenden Mikrobewegungen des Bildhintergrundes, der Schleier und des bewegten Beiwerks wurden mal (wie bei Warburg) als *Verlängerung*, mal in *Kontrast* zu den Körperbewegungen oder Posen der Schauspieler gesetzt.

Womöglich war es Warburgs Vorteil, dass er sich als Kunsthistoriker weniger Gedanken um Fragen der kulturellen Wertigkeit und des Kunststatus seines Untersuchungsgegenstandes machen musste als der Filmtheoretiker Häfker, der auch gegen die kinokritische Stimmung seiner Zeit anschreibt. Zwar fragen beide nach dem Verhältnis von Bild und Bewegung, betrachten dieses jedoch aus diametral entgegengesetzten Richtungen. Während Warburgs Überlegungen den Blick auf die an sich bewegungslosen Bilder der Kunstgeschichte dynamisieren, plädiert Häfker für einen in sich stillgestellten Blick auf das filmische Bewegtbild. Fraglich bleibt, ob die Rede vom bewegten Beiwerk mit Häfkers Ansatz nicht *ad absurdum* geführt wird, wenn nämlich das vermeintliche Beiwerk ins Zentrum des Bildes rückt und nicht mehr als Ökonomie der Verschiebung und Ablenkung wirksam wird. Und wären sich Häfker und Warburg begegnet, so hätte der Kunsthistoriker – wie er es an anderer Stelle formuliert – dem Filmtheoretiker vielleicht geraten, «die Frage ‹klassisch ruhig› oder ‹dämonisch erregt› nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder» (zit. n. Gombrich 1970: 238) zu beantworten.

# 5 Körper, Ausdruck, Rhythmus. Entwürfe eines tänzerischen Filmschauspiels

> Ich habe die Schauspielerei gelernt, indem ich Martha Graham beim Tanzen beobachtete, und ich habe gelernt, mich im Film zu bewegen, indem ich Chaplin beobachtete.
>
> *Louise Brooks*

## 5.1 Der Kino-Tänzer. Ein Problemaufriss

«Your comedy is balletique, you are a dancer», soll der berühmte Balletttänzer Vaclav Nijinski 1916 zu Charlie Chaplin gesagt haben, nachdem er ihm mehrere Tage beim Filmdreh zugeschaut hatte (Chaplin 1964: 206). Mit diesem Kommentar brachte Nijinski eine Perspektive auf den Punkt, die die Rezeption von Chaplins Schauspiel nachhaltig prägte. «Chaplin ist ein Tänzer», schrieb einige Jahre später auch der französische Filmkritiker Juan Arroy. Chaplins Gang, sein Körperspiel und seine Filme seien «regelrecht wie Ballette» (Arroy 1925: 458, Übers. KK) gestaltet.[1] Als «Spitzentanz in Lumpen» (Panter 1925: o. S.) beschrieb ein Filmkritiker den Brötchentanz in The Gold Rush (USA 1925). Und die Traumsequenz in Sunnyside (USA 1919), bei der Chaplin wie ein Faun mit Waldnymphen tanzt (Abb. 62), wurde mal als Parodie (Kracauer 2005: 150), mal als Hommage (Delluc 1990: 104) auf Nijinskis legendäre Choreographie *L'Après-midi d'un faune* (1912) gedeutet.

Chaplin selbst hatte sich seit Mitte der 1910er Jahre wiederholt auf den Tanz bezogen. In öffentlichen Auftritten inszenierte er sich mit berühmten Tänzern als Ballettliebhaber; und seine Filme waren von Anspielungen auf den Tanz durchzogen – und zwar nicht nur in den vielen Tanzszenen. In ihren aufschlussreichen Analysen haben Dan Kamin (2011) und Susanne Marschall (2000) gezeigt, wie systematisch sich Chaplin mit seinem Schauspiel am klassischen Ballett abarbeitete. Schon die charakteristische

1 Chaplins Schauspiel als Tanz zu beschreiben wurde in der französischen Filmkritik zur wiederkehrenden Denkfigur (Guido 2007: 338). Umgekehrt avancierte Chaplin für viele Tänzerinnen und Tänzer «zur bevorzugten Zitatfigur filmischer Körper- und Bewegungs-Konzeption» (Brandstetter 1995: 448).

**62** Sunnyside (Charlie Chaplin, USA 1919)

Körperhaltung des Tramps – der leicht eingezogene Kopf, der aufgerichtete Oberkörper, das nach hinten gekippte Becken und die gespreizten Füße – erinnerten an einen Balletttänzer in Grundposition (Kamin 2011: 100).[2] Zudem baute Chaplin häufig unvermittelt Bewegungszitate aus dem Ballett in sein Schauspiel ein – etwa in The Floorwalker (Charlie Chaplin, USA 1916), wo er seine Gegner irritiert und seine Zuschauer amüsiert, wenn er inmitten eines Kampfes zu leichtfüßigen Sprüngen und trippelnden Schritten ansetzt. Durch den spielerischen Umgang mit Leichtigkeit und Schwerkraft knüpfte er an Körper- und Bewegungskonzepte des Balletts an und führte sie zugleich ad absurdum. Damit lässt sich Chaplins Spiel als tänzerisch beschreiben – nämlich «as movement that draws attention to itself, bringing pleasure and insight to viewers because of its formal qualities» (Kamin 2011: 100–101).

Chaplins Schauspiel liefert bis heute sicherlich eines der prominentesten Beispiele eines ‹Kino-Tänzers›, bildet aber keineswegs einen Einzelfall. Ab den 1910er Jahren wurde es zu einem geläufigen Gestus der Filmkritik, die Bewegungen der Schauspieler als ‹tänzerisch› oder ‹choreographisch›

2 Mit dieser Haltung hatte der Filmkomiker ein gestisches Repertoire geschaffen, das vielfach zitiert und zur Grundlage für einen eigenen Tanz wurde. Um 1915 wurde der «Charlie Chaplin Walk» als «the latest song and dance hit» (Unbekannt 1915a: 692) in vielen Tanzlokalen getanzt.

zu beschreiben. Über den französischen Filmkomiker André Deed heißt es 1913, «daß er über Treppengeländer, Baugerüste und Gott weiß was ‹tanzt›» (L. 1913: 12). Und angesichts der wilden Stunts des Hollywoodstars Douglas Fairbanks, der im Abenteuerfilm The Thief of Bagdad (Raoul Walsh, USA 1924) mit halsbrecherischen Sprüngen über Mauern und Hausdächer jagt, vermerkt ein Filmkritiker: «Zu keinem Zeitpunkt spielt Douglas den Dieb… er tanzt ihn vielmehr» (Arroy 1925: 459, Übers. KK). Wie ein Tanz erscheint auch das dramatische Schauspiel von Alla Nazimova, der eigenwilligen Theater- und Stummfilmdiva aus den USA, denn «ihre Arme, ihre Beine und ihr Oberkörper sagen uns mehr als ihr Gesicht» (Arroy 1926: 430, Übers. KK). Kommentare wie diese zeugen davon, dass das Filmschauspiel als Teil einer umfassenderen Körper- und Bewegungskultur verstanden wurde, in der der Tanz eine zentrale Referenz bildete. Zugleich veranschaulicht der Aufriss, dass mit dem Tanz auf ein breites Spektrum tänzerischer Körpertechniken und Bewegungsformen verwiesen war: Für die Komödien wurden vor allem Leichtigkeit, Körpereinsatz und Timing des Spiels hervorgehoben, für den Abenteuerfilm eine gewisse Akrobatik und Virtuosität, während im Falle des dramatischen Spiels die Ausdruckskraft der Filmschauspieler gelobt wurde.

***Jenseits des Theatermodells*** Traditionell galt das Theater (mit seinen unterschiedlichen Konzepten der körperlichen Darstellung) als wichtigstes Bezugsmodell für Fragen des Filmschauspiels. Die Filmdarstellung über den Tanz zu befragen, impliziert dagegen eine methodisch-analytische Verschiebung der Herangehensweise, die erlaubt, die Dominanz des Theatermodells zu relativieren. In einem ganz ähnlichen Sinn haben filmhistorische Arbeiten herausgestellt, dass das Theater zwar ein zentrales, nicht aber das *einzige* Bezugssystem für die körperliche Darstellung im Film bildete (Kessler 1998). Wie zum Beispiel Brewster/Jacobs (1997) gezeigt haben, war die Gestaltung des Filmschauspiels auch von dem Bestreben um das «schöne Bild» angeleitet, das in verschiedenen kunstgeschichtlichen Traditionslinien stand. Posen, Attitüden und langsam ausgespielte Gesten wurden im europäischen Kino der 1910er Jahre eingesetzt, um Szenen *bildkompositorisch* auszugestalten. Carolyn Abbate (2011) hat wiederum darauf verwiesen, dass die Filmdarstellung im Stummfilm häufig *musikalisch-rhythmisch* strukturiert war: Wenn es bis Ende der 1920er Jahre üblich war, Musik am Filmset aufzuführen, so diente dies

> nicht nur – und nicht primär – dazu, Stimmungen zu verstärken und Emotionalität zu erzeugen, sondern sie wurde vor allem als ein Metronom eingesetzt, um das Timing der Schauspieler zu koordinieren, um die Gesamtheit der Bewegungen zu stilisieren und in eine rhythmische Ordnung zu bringen. *(ebd.: 39)*

Die Einsicht, dass das Filmschauspiel unter vielfältigen kulturellen Einflussfaktoren stand, ermöglicht auch, ein weit verbreitetes historiographisches Narrativ zu Film und Schauspiel zu revidieren. Vielfach wurde diagnostiziert, dass sich zu Beginn der 1910er Jahre im europäischen wie im US-amerikanischen Kino eine Reihe von Veränderungen im Filmschauspiel abzeichneten. Dieser Prozess wurde häufig als ‹Verfeinerung› interpretiert: Hatte sich das Schauspiel der Kinodarsteller zunächst noch an den ausladenden Gesten des Theaters orientiert, so eine gängige Annahme, habe sich ab diesem Zeitpunkt ein feineres, zurückgenommenes und ‹natürlicheres› Spiel von Körper und Mimik herausgebildet, das auf die spezifischen Bedingungen des Films abgestimmt schien und über filmische Verfahren wie die Großaufnahme verstärkt und zu bedeutsamen Momenten der Filmdramaturgie verdichtet werden konnte. Dieses Narrativ, das viele frühe Schauspieltheorien des Kinos prägte, ist noch in den 1940er Jahren bei Ernst Bloch (1963: 471–472) zu finden: Wenn das Schauspiel im Film anfänglich «besonders arm und grob» schien, habe der Filmschauspieler die Gebärde «zu konzentrierter Feinheit oder Vielseitigkeit geschärft» und für die «Nuancen», «Zwischentöne und das scheinbar Nebensächliche» geöffnet.

Darstellungen wie diese tendieren dazu, die verzweigte und komplexe Vielfalt des Filmschauspiels auf eine lineare Logik zu reduzieren, in der sämtliche Veränderungen als Anzeichen einer ‹besseren›, weil medienspezifischen Gestaltung gedeutet werden. Dieser Position haben unter anderem Janet Staiger (1985a) und Roberta Pearson (1992) entgegengesetzt, dass die Veränderungen im Filmschauspiel, wie sie sich zwischen 1908 und 1912 im Kino abzeichnen, mit Entwicklungen eines neuen, ‹wirklichkeitsnäheren› Schauspielstils im Theater des späten 19. Jahrhunderts korrespondieren. Das vermeintlich ‹wirklichkeitsnähere› Spiel wäre demnach nichts anderes als ein neuer theatraler Code, der auch das Kino inspiriert. In dieses Netz kultureller Praktiken mischten sich auch Bezüge auf den Tanz.[3]

Mit den 1910er Jahren fokussiert dieses Kapitel einen Zeitraum, in dem Fragen des Filmschauspiels eigentlich erst relevant werden. Während viele Darsteller im frühen Kino anonym blieben (Musser 2004b), werden sie zu dieser Zeit zunehmend als eigenständige und künstlerische Instanz sichtbar. Das zeigt sich unter anderem daran, dass ihre Namen nun in Reklame, Filmprogrammen und in den Zwischentiteln der Filme genannt werden; parallel dazu entfalten sich in Filmzeitschriften und Filmtheorien eigenständige Diskurse zum Schauspiel (DeCordova 2001, Diederichs 2004b).

3 So haben etwa die Studien von Elizabeth Kendall (1979), Elizabeth Ann Coffman (1995) und Carrie Preston (2014) Einflüsse der Bewegungslehren von François Delsarte auf das Filmschauspiel in US-amerikanischen Spielfilmen der 1910er Jahre nachgezeichnet.

Die folgenden Überlegungen zeichnen nach, wie der Tanz in diesem Kontext als Modell für das Körperspiel des Filmdarstellers wirksam wird und Formen von Filmschauspiel verhandelt, das sich nicht in der mimischen Darstellung einer Rolle erschöpft, sondern den Blick auf das *Ausdrucks- und Gestaltungspotenzial* der Bewegung lenkt. Dabei gehe ich davon aus, dass eine Geste oder Körperbewegung nicht *an* oder *in sich* tänzerisch ist; sie kann aber – in einem entsprechenden Kontext, über gewisse Bezüge oder Inszenierungsweisen – für die Zuschauer als Tanz erfahren werden. Zu fragen ist also, inwiefern *spezifische* Konzepte von Tanz, Ausdruck und Körperspiel in Theorie und Praxis des Filmschauspiels einfließen und sich hier gar überlagern. In den Blick zu nehmen sind dabei auch die Debatten zu Körperlichkeit und ‹Ausdrucksbewegung›, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Tanz, Theater und Kunsttheorien verhandelt – und teils auf den Film übertragen – werden.

Formen eines tänzerischen Schauspiels wurden auf unterschiedlichen Ebenen der Filmkultur ausgehandelt. Sie wurden von Filmkritikern und Filmtheoretikern entworfen, leiteten die Reklamestrategien der Produktionsfirmen an und sind in den Filmen selbst zu besichtigen. Entsprechend gilt es im Folgenden, Entwürfe des tänzerischen Filmschauspiels anhand dieser Kontexte zu analysieren. Wie sich solche Entwürfe eines tänzerischen Filmschauspiels in den Filmen der Zeit ausgestalten, führe ich im letzten Abschnitt am Beispiel von Rübezahls Hochzeit (Paul Wegener, D 1916) aus, der sich an der Bewegungs- und Rhythmuslehre des Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze orientiert. Freilich unterscheiden sich diese Modellierungen im Detail und hinsichtlich ihrer strategischen Interessen. Dennoch lässt sich über diese Differenzen hinweg ein übergreifender Diskurs nachzeichnen, der das Filmschauspiel als Form von Tanz reflektiert und den Blick entsprechend auf die Körperbewegungen ausrichtet.

## 5.2 «Zum Filmstar prädestiniert». Die Tänzerin als Filmschauspielerin und das Melodrama der 1910er Jahre

Frau Blechnudel will Kinoschauspielerin werden (Viggo Larsen, D 1915) ist ein autothematisches Lustspiel über den bis heute häufig parodierten Wunsch nach Berühmtheit. Die korpulente Clotilde Blechnudel träumt von einer Filmkarriere. Beim Vorsprechen gibt sie dem «Herrn Filmdirektor» eine Kostprobe ihres Talents: Erst führt sie eine Art Tanz auf, dann steigert sie sich in eine Serie dramatischer Posen, fasst sich demonstrativ an die Brust, rauft sich die Haare und fällt vor ihrem vermeintlichen Spielpartner auf die Knie (Abb. 63). Dass sie durch eine Reihe von Verwechslungen

**63a–b** Frau Blechnudel will Kinoschauspielerin werden (Viggo Larsen, D 1915)

in eine Varietéprobe (und nicht in ein Film-Casting) gerät, stellt ihre Darbietung im doppelten Sinne als ‹deplatziert› aus. Über die parodistische Zuspitzung bringt Frau Blechnudel zwei Annahmen zum Filmschauspiel auf den Punkt, die Mitte der 1910er Jahre weit verbreitet waren. Zum einen macht sich der Film über theatrale Formen des Schauspiels lustig, die schon zur damaligen Zeit als überholt und übertrieben galten. Gerade für das Medium Film, das durch Großaufnahmen ganz nah an Gesichter und Körper herankommt, so lautet eine gängige Position, müsse das Spiel subtiler und detaillierter gestaltet sein.

Mindestens ebenso wichtig ist, dass Clotilde Blechnudel beim Casting noch ein zweites Talent präsentiert, das ihre Eignung für den Beruf der Kinoschauspielerin unter Beweis stellen soll: Sie tanzt oder vielmehr, sie hüpft von einem Bein auf das andere, dreht sich um die eigene Achse und rafft ihre Röcke, sodass Waden und Knöchel zu sehen sind. In der Tat war es bis Ende der 1920er Jahre nicht unüblich, dass Kandidatinnen beim Casting gebeten wurden, vorzutanzen. Beim Tanzen sollten sie ihre körperlichen Vorzüge ausstellen und zeigen, ob sie imstande waren, kleinere Tanzszenen zu improvisieren und sich anmutig vor der Kamera zu bewegen (Brooks 1986: 21). Mit ironischer Verkehrung reflektiert Frau Blechnudel dieses Ideal der Filmschauspielerin: Sie und ihr Schauspiel sollten nicht nur ausdrucksstark, sondern auch ‹schön› sein – damit waren zwei Bedingungen formuliert, die die Tänzerin zur Filmschauspielerin prädestinierten.

***Die Tänzerin als Filmstar*** Als eines der ersten Unternehmen nahm die dänische Nordisk Films Kompagni Tänzerinnen unter Vertrag. Mit Asta Nielsen hatte die Nordisk bereits einen frühen Filmstar installiert (Loiperdinger/Jung 2013) und sie mit Tanzszenen wie in Afgrunden (Abgründe, Urban Gad, DK 1910) prominent inszeniert (Abb. 64). Nur kurze Zeit später

**64** Asta Nielsen und Poul Reumert im «Gaucho-Tanz» in Afgrunden (Abgründe, Urban Gad, DK 1910)

engagierte die Produktionsfirma die deutsche Tänzerin Rita Sacchetto, die heute vor allem als Lehrerin von Anita Berber und Valeska Gert erinnert wird, um 1910 jedoch eine weltweit gefeierte Tänzerin war.[4] Auf diese Popularität setzte die Nordisk Films Kompagni, als sie Sacchetto – nicht ohne Kontroversen und für ein Rekordhonorar – unter Vertrag nahm (Toepfer 1997: 236). Sie verkörperte zumeist dramatische Frauenfiguren, beispielsweise in den Filmen Ballettens Datter (Odette, Holger-Madsen, DK 1913), Fra Fyrste til Knejpevært (Fürstin Spinarosa tanzt, Holger-Madsen, DK 1913) oder Hvor Sorgerne glemmes (Prinzessin Herzleid, Holger-Madsen, DK 1917), die international vertrieben wurden und auch nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs noch einige Zeit in Deutschland zu sehen waren. Ähnlich kalkulierte die Deutsche Bioscop GmbH, als sie 1913 die aus Wien stammende Tänzerin Grete Wiesenthal unter Vertrag nahm. Unter ihrer Mitwirkung entstanden unter anderem einige Spielfilme Stellan Ryes: Kadra Sâfa (D 1914), Erlkönigs Tochter (D 1914) und Die goldene Fliege (D 1914), die als «Grete-Wiesenthal-Serie» angekündigt und umfangreich beworben wurden (Abb. 65). «Durch ihre schweigsamen und doch so beredten, tief ergreifenden künstlerischen Leistungen», schrieb der Kritiker Ludwig Klinenberger (1913: 503), sei Grete Wiesenthal «zum Filmstar prädestiniert».

Das Engagement von Tänzerinnen als Schauspielerinnen gehört in den Kontext früher Starpraktiken des Kinos, die sich im Einsatz berühmter

4 Durch ihre Auftritte und Tourneen in Deutschland, Frankreich, Nord- und Südamerika und Russland war Sacchetto international bekannt. Insbesondere ihre «Tanzbilder», bei denen sie in der Tradition der Tableaux vivants Gemälde nachstellte, waren sehr erfolgreich und etablierten sie als «moderne Tänzerin» (Schur 1910, Junk 1977), die sowohl in Varietés und Galerien als auch in Opernhäusern auftrat (Simonson 2013: 106–133).

**65** Reklame in der *Kinematographischen Rundschau*, 1913

Schauspieler (Hickethier 1998, DeCordova 2001, Müller 1994) sowie im Konzept der Autoren- und Künstlerfilme niederschlugen. Mit dem Aufkommen von Langspielfilmen setzte die Filmindustrie neben renommierten Schriftstellern und Künstlern bekannte Bühnenschauspieler ein, um die Filme ‹aufzuwerten› und mit einem künstlerischen Mehrwert auszustatten – eine Tendenz, die der Dramatiker Julius Bab (1912) spöttisch als «‹Veredelung› des Kientopps» apostrophierte. Diese Debatten um eine künstlerische Aufwertung des Kinos bildeten in den 1910er Jahren besonders im deutschsprachigen Kontext ein zentrales Thema der Kinodiskurse (Schweinitz 1992, Heller 1985: 80–88). Konzeptionen des Künstlerfilms wurden parallel dazu auch in Frankreich und Italien, etwa mit den Produktionen der Firma Le Film d'Art, verhandelt (Carou/Pastre 2008). Auch im amerikanischen Kontext verdichteten sich die Diskurse um Fragen zum Kunstwert des Kinos (King 2009, Bowser 1994). Diese Strategien der Nobilitierung wurden vielfach als Reaktionen gedeutet, über die die Filmindustrie die veränderten sozialen, ökonomischen, technischen und kulturellen Bedingungen der Filmproduktion und -rezeption zu bewältigen suchte. Wenn die Autoren-

und Kunstfilme markstrategisch darauf angelegt waren, eine bürgerliche und bildungsorientierte Mittelklasse in die Kinos zu holen, lässt sich ihr Aufkommen zugleich als entschiedene Antwort auf (wenn nicht gar Zugeständnis an) die vehemente Kritik am Kino verstehen, die von Lehrern, Medizinern und Akademikern geäußert wurde. In diesem Kontext war es also entscheidend, dass Sacchetto und Wiesenthal nicht nur als berühmte (Bühnen-)Stars, sondern auch als renommierte *Künstlerinnen* angekündigt wurden. Mit diesem Versprechen wirbt die Deutsche Bioscop 1913 in ihrer Reklamebroschüre «Unsere Autoren- und Künstlerfilms», wo Wiesenthals Name neben anderen Größen aus dem Theater- und Literaturbereich mit dem Vermerk «der größte Stern der Tanzkunst in beiden Hemisphären» aufgeführt wird.[5]

***Tänzerin und Schauspielerin zugleich. Intermediale Inszenierungen*** Betrachtet man die Programmankündigungen zu Sacchettos und Wiesenthals Filmen, fällt auf, dass spezifische Strategien eingesetzt werden, um deren schauspielerische Leistung als Tanz zu rahmen. Viele Annoncen nennen nicht nur die Namen der Tänzerinnen, sondern versehen diese mit ergänzenden Hinweisen wie «die berühmte Tänzerin» oder «die unübertreffliche und graziöse Tänzerin», um ihren Doppelstatus als Tänzerin *und* Filmschauspielerin zu unterstreichen. Der Hinweis auf die berühmte Tänzerin sollte die Zuschauer über die Attraktion des Bekannten in die Kinos locken. Für diejenigen, die Sacchetto oder Wiesenthal bereits bei einem ihrer Tanzauftritte gesehen hatten, waren damit ein spezifisches Vorwissen und Erinnerungen aktiviert. Für alle anderen wurden die Filme als Gelegenheit angepriesen, dies nachzuholen. Das war ein wichtiges Argument, denn trotz der regen Tourneen und Bühnentätigkeiten blieben die Auftritte der Tänzerinnen begehrt, nicht für alle zugänglich. So empfahl ein Artikel in *The Moving Picture World* von 1913, man solle sich unbedingt den Film Mens Pesten raser (Der schwarze Tod, Holger-Madsen, DK 1913) anschauen, da Sacchettos Auftritte in New York jedes Mal ausverkauft seien (Unbekannt 1913f: 1373).

Besonders weit ging das Eden-Lichtspielhaus in Metz, wenn es die Vorführungen des Sacchetto-Films Ballettens Datter als «Gastspiel der weltberühmten Tanz-Diva» ankündigte und damit ganz gezielt ein Verwirrspiel zwischen Bühnen- und Filmauftritt trieb (Abb. 66). Ein solch spielerischer Umgang mit Mediengrenzen gehörte zu den Praktiken des frühen Kinos, wie ich sie im Kapitel 3.3 beschrieben habe. Er bildete ge-

5 Reklamebeilage der Deutschen Bioscop «Unsere Autoren- und Künstlerfilms». In: *Erste Internationale Filmzeitung*, 51 (20. Dezember 1913), o. S.

**66** Kinoprogramm Eden-Lichtspielhaus, *Metzer Zeitung* vom 6. Juni 1914

rade in den 1910er Jahren ein gängiges Muster; viele Anzeigentexte und Reklame-Abbildungen waren als raffinierte Vexierbilder angelegt, die Verwechslungen zwischen Bühnenauftritt und Film gezielt einkalkulierten. So beschwerte sich ein Autor 1914 in *The Moving Picture World* über eine missverständliche Reklame für einen Film mit dem Tanzpaar Vernon und Irene Castle: «the newspaper advertisements were so written that it took a careful reading to bring out the fact that it was moving pictures of Mr. and Mrs. Castle that were offered, and not the performers in person.» (HENRY. 1914: 1118) Auch hier bedeuteten die Überlagerungen von Bühne und Film nicht etwa, dass die Produktions- und Distributionsfirmen oder das Publikum die medialen Unterschiede zwischen Tanzaufführung und Filmvorführung verkannten. Vielmehr war durch die strategische Verschaltung

**67** Rita Sacchetto in Fra Fyrste til Knejpevært (Fürstin Spinarosa tanzt, Holger-Madsen, DK 1913)

von Tanz und Film eine intermediale Wahrnehmungs- und Erfahrungsdimension eröffnet, die im Falle von Sacchetto und Wiesenthal dezidiert auf das Filmschauspiel bezogen war.

Wenn die Filmvorführung als Gastspiel angekündigt wurde, konnte Sacchettos Darbietung im Film auch *als Tanz* geschaut werden. Entscheidend war, dass der Einsatz der ‹berühmten Tänzerin› als Filmschauspielerin mit dem Versprechen einer spezifischen Form von Schauspiel verbunden war. Auf dieser Ebene unterschied sich die Mitwirkung der Tänzerinnen in Spielfilmen der 1910er Jahre deutlich von Praktiken des frühen Kinos. Die Tänzerin trat nun nicht mehr in «Nummern» eines Programms auf; vielmehr ging es darum, ihre körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Rolle im narrativen Gefüge des Spielfilms ein- und in Szene zu setzen. So konnten die Darbietungen von Sacchetto und Wiesenthal *auf zwei Ebenen* geschaut werden: Stand ihr Körperspiel einerseits im Dienste der Filmerzählung, war es andererseits als Tanz gerahmt.

***Doppeltes Spiel. Filmische Übertragungen zwischen Tanz und Schauspiel*** Nicht nur die Annoncen und Programme, auch die Filme, in denen Sacchetto und Wiesenthal mitwirkten, waren in ihrer narrativen, dramaturgischen und visuellen Gestaltung darauf ausgelegt, einen ‹doppelten Blick› auf die Tänzerin einzurichten. Häufig ist die Handlung im Tanz- oder Theatermilieu angesiedelt und entfaltet sich um die Figur einer Tänzerin. In Ballettens Datter verkörpert Rita Sacchetto die Balletttänzerin Odette Blant, die zwischen ihrer Karriere und den sozialen Pflichten als Ehefrau hin- und hergerissen ist (Holger-Madsen 1913c). Sacchettos ‹doppeltes Spiel› als Tänzerin und Schauspielerin wird auf der Handlungsebene also noch einmal gespiegelt. Durch dieses Handlungsmuster konnten ganz selbstverständlich Tanzszenen in den Film eingebunden werden, die Sacchetto Gelegenheit gaben, «to appear both as an actress and a danseuse», wie die Filmzeitschrift *The Moving Picture World* über den Film Mens Pesten raser schrieb (Unbekannt 1913f: 1373). Diese Tanzszenen bildeten ein zentrales Verbindungselement zwischen Tanz und Schauspiel (Abb. 68a–b): Über sie war die außerfilmische Tanzkarriere explizit in die Filmhandlung eingebunden; sie stellten den doppelten Status als Bühnenkünstlerin und Filmschauspielerin aus und befriedigten zugleich das Interesse jener, die ins Kino gekommen waren, um sie als Tänzerin zu sehen. Dieses Spiel mit vielschichtigen Rollen- und Schauangeboten wurde in einigen Filmen zum übergreifenden Gestaltungsprinzip, das auch die Mise en scène und Bildkomposition anleitete. So war Sacchetto in zahlreichen Szenen des Films Ballettens Datter durch Spiegelbilder, Gemälde oder Postkarten im Bild *verdoppelt* (Abb. 68a–b).

Durch die fließende Gestaltung der Übergänge zwischen Figur und Darstellerin konnte Sacchettos Darbietung nicht nur als ausdrucksstarkes Schauspiel, sondern zugleich auch als tänzerisches Körperspiel betrachtet werden. Ganz in diesem Sinne lobten Rezensenten ihr wirkungsvolles Schauspiel, das «jeden Ausdruck und jedes Temperament» zur Darstellung bringe (Unbekannt 1913f: 1373, Übers. KK); sie hoben zudem Sacchettos «elastische[n] Körper» (Radel 1912: o. S.) beziehungsweise die «Bewegungen ihres nervigen, geschmeidigen Körpers» (Bofinger 1913: 64) hervor. Mit «ihrer großartigen Ausdrucksfülle, ihrer glänzenden Begabung für einprägsame Bewegungen, ihrer tiefen Kunst des körperlichen Ausdrucks» habe Sacchetto gezeigt, «was vom Tanz für den Film zu lernen ist» (K. 1916: 8).

Die tanzende Filmschauspielerin bildete auch in Zeitschriften und Fanmagazinen einen wiederkehrenden Topos. Diese Diskurse bezogen sich vor allem auf die Ausbildung der Filmschauspielerinnen und empfahlen den Tanzunterricht als ideales Training. Tänzerinnen hätten «durch den bewußten Gebrauch ihres Körpers einen Vorsprung vor ihren Kolleginnen,

**68a–b** Rita Sacchetto in Ballettens Datter (Odette, Holger-Madsen, DK 1913)

der sie leicht vorwärtsbringt» (ebd.: 8). Ganz ähnlich lässt sich 1924 eine Schauspielerin im *Dance Lover's Magazine* zitieren: «Dancing is the royal road to the movies. If you can pantomime well in the dance, you can do the same in the movies.» (Unbekannt 1924a: 16) Filmdarstellerinnen wie Mae Murray, Louise Brooks oder Leni Riefenstahl beriefen sich vielfach auf ihre Anfänge als Tänzerinnen.[6] Dass «viele unserer Filmdarstellerinnen vom Tanz herkommen» (T. 1921: 16) und Tänzerinnen «ein erkleckliches Kontingent unserer Filmstars» stellen (Unbekannt 1924c: 34), schrieb ein Autor in der Zeitschrift *Filmland*.

6 Vgl. Unbekannt (1924b), Crosland (1927), Riefenstahl (1926).

Vor allem in den USA, aber auch in Europa boten Tanzschulen Kurse in Filmdarstellung an (Kendall 1979).[7] Das im Tanzunterricht sensibilisierte Körperbewusstsein sollte nicht nur bei der Ausführung komplexer Bewegungseinlagen wie Tänzen, Sportnummern oder Stunts zum Einsatz kommen, sondern die körperliche Darstellung im Film grundlegend verbessern. Jede noch so kleine Bewegung, «every walk of life», so befindet die Schauspielerin Ann Pennington 1925 im *Dance Lover's Magazine*, müsse «tänzerisch» gespielt werden. Die Körperausbildung verfeinere die Ausdrucksfähigkeit und die Anmut der Bewegungen; «every movement and subtlety is an expression or symbolism of thought» und sei daher «remarkably fitted for the silent drama of the motion picture», vermerkt der Regisseur Alan Crosland (1927: 7).

Die Erzählung von der Tänzerin als idealer Filmschauspielerin sollte sich im Verlauf der 1920er Jahre zu einer so gängigen Formel entwickeln, dass ein Autor 1924 in der Zeitschrift *Filmland* kritisch anmerkt: «[N]icht jeder Star war Tänzerin, der dies hinterher behauptet.» (Unbekannt 1924c: 34) Bemerkungen wie diese machen darauf aufmerksam, dass die Geschichten von der «Tänzerin, die zum Film geht» selbst Teil eines medialen Diskurses waren und sich längst zum Mythos verselbstständigt hatten. Damit waren eine Reihe von Erwartungshaltungen geschürt, die den Blick des Publikums auf das Schauspiel prägten. Bemerkenswert daran ist, dass mit dieser Betonung des Trainings durch den Tanz ein Körperdiskurs mobilisiert wurde, der das Filmschauspiel mit Kontrolle, Disziplinierung und Arbeit assoziierte. Damit war es auch moralisch von der (häufig als frivol oder freizügig klassifizierten) Zurschaustellung des Körpers als pure Attraktion abgesetzt.

***Emblematischer Prolog. Eine ‹neue› Pawlowa in* The Dumb Girl of Portici *(1916)*** Auf Überlagerungen zwischen Bühne und Leinwand sowie Tanz und Schauspiel zielte auch die Opernverfilmung The Dumb Girl of Portici (Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1916), in der die russische Primaballerina Anna Pawlowa ihr Hollywood-Debüt gab. Seit ihrer ersten Tournee durch die USA im Jahr 1910 hatte Pawlowa zahlreiche Angebote von Filmproduktionsfirmen bekommen, die sie zunächst abgelehnt hatte.

7 Neben Ruth St. Denis und Ted Shawn, so schreibt Studlar (1997: 112), eröffneten auch Ernest Belcher und Theodore Kosloff Tanzschulen in Hollywood: «[These] dance schools were approved of by the industry as one of the few formal means of preparation for movie careers that did not endanger the morals of young women.» Zeitgleich warb auch in Wien der Ballettmeister Neuber mit «Unterricht in Tanz und Mimik für Theater, Varieté, Cabaret und Kino» (vgl. Reklame für das Institut für Tanzkunst, in: *Die Theater- und Kinowoche* 4, 8. Februar 1919, S. IV). Wie ich im Kapitel 7 ausführe, unterrichtete auch Rudolf Laban an seiner Zürcher Schule das Fach «Filmdarstellung».

**69** Anna Pawlowa in einer der wenigen Tanzszenen des Films The Dumb Girl of Portici (Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1916)

Mit dem Angebot der Universal, einen Stoff ihrer Wahl zu verfilmen, ließ sie sich auf das Vorhaben ein (Simonson 2013: 162–166).

Schon die Wahl der Opernvorlage, *La Muette de Portici* (1828) von Daniel-François-Esprit Auber, war darauf angelegt, Pawlowa in der Doppelung von Tänzerin und Schauspielerin zur Geltung zu bringen. Die Ballerina verkörpert die Figur der stummen Fenella – eine Rolle, die ihr, wie Pawlowa selbst betonte, «great opportunities for pantomimic work» (zit. n. Money 1982: 214) bot. Parallel zu den Dreharbeiten tourte Pawlowa mit der Boston Opera und ihrer russischen Tanzcompagnie durch die USA und tanzte dabei auch Szenen aus Aubers Oper (Simonson 2013: 161–188). Das dürfte intermediale Übertragungen zwischen Pawlowas Tanzauftritten und ihrem Debüt als Filmschauspielerin für das US-amerikanische Publikum besonders nahegelegt haben.

«A new Pavlowa […] – a Pavlowa who is equally as good an actress as she is a dancer» (zit. n. Van Loan 1915: 801) sollte der Film zeigen, so versprach es Phillips Smalley, der zusammen mit seiner Frau Lois Weber Regie

**70a–b** Prolog zu The Dumb Girl of Portici (USA 1916)

führte. Kommentare wie dieser führten Pawlowas Schauspiel in The Dumb Girl of Portici gleich als dramatisch *und* tänzerisch ein. Während diese diskursiven Rahmungen, ähnlich wie bei den Filmen von Wiesenthal und Sacchetto, eine doppelte Lesart des Schauspiels vorbereiteten, unterschied sich die filmische Inszenierung von Pawlowas Schauspiel indes deutlich von den oben beschriebenen Verfahren der narrativ motivierten Tanzszenen. Als Fenella ist Pawlowa über die fast zweistündige Laufzeit des Films lediglich in zwei kurzen Tanzszenen zu sehen; nicht auf Spitzenschuhen und mit Tutu, wie man sie von der Ballett- und Opernbühne kannte, sondern barfuß und wie improvisierend tanzt sie in einer Szene am Strand (Abb. 69). Ernüchtert merkt ein Rezensent an: «With Pavlowa playing the star part in a production one naturally expects to see her dance. The fact that she does not is a keen disappointment.» (Unbekannt 1916a)

Übergänge zwischen Tänzerin und Schauspielerin stellt stattdessen ein Prolog her, der der eigentlichen Handlung vorangestellt ist und «die unvergleichliche Anna Pawlowa», so der Zwischentitel, in einer Tanznummer präsentiert. Vor einer idyllischen Naturszene (am Ufer eines Sees, Sonnenstrahlen auf der Wasseroberfläche, Gras weht im Wind) erscheint Pawlowa und beginnt zu tanzen; der Hintergrund blendet über zu einem schwarz grundierten Bühnenraum. In weißem Gewand und auf Spitzenschuhen tanzt sie Arabesken und setzt zu Sprüngen an, bei denen sie für kurze Momente fast schwerelos in der Luft zu schweben scheint – erst bei genauerem Hinsehen ist zu erkennen, dass ein durch schwarze Kleidung kaum sichtbarer Tanzpartner die ‹Sprünge› durch Hebefiguren unterstützt.

Einführende Prologe, oft Szenen, die außerhalb der Handlungswelt und -logik standen und die Hauptdarsteller des Films einführten, waren in den 1910er Jahren eine gängige Praxis (Musser 1990, Schweinitz 2003). Der Prolog in The Dumb Girl of Portici entsprach diesen Mustern, insofern er

Pawlowa als Ballettstar in der Titelrolle vorstellte und auf die intermediale Lesart einstimmte, die dazu anregte, ihr Körperspiel auch in weiteren Szenen des Films wie einen Tanz zu sehen. Bemerkenswert ist, wie der Prolog zwischen dem bekannten Bild von Pawlowa als Ballerina und ihrem neuen Bild als Filmstar und Schauspielerin vermittelt. Wenn die Tanzszene auf Pawlowas Bühnenauftritte verweist und entsprechende Erwartungen erfüllt, wird sie durch den Einsatz filmischer Tricks (die Überblendungen, die Unsichtbarkeit des geschwärzten Tanzpartners und die Flächeneffekte) noch demonstrativ potenziert. Damit zeigt der Prolog, ganz wie Smalley es versprochen hat, tatsächlich eine ‹neue› Pawlowa, wie man sie auf der Bühne nicht gesehen hat – und nie würde sehen können.

Mary Simonson (2013: 186–188) hat vorgeschlagen, den Tanz-Prolog mit dem Modus eines «cinema of attractions» zu beschreiben. Für den Fall von The Dumb Girl of Portici greift die Gegenüberstellung von Attraktion und Narration jedoch zu kurz (und verpasst die entscheidenden Nuancen der in diesem Film ausgelegten intermedialen Beziehungen zwischen Tanz, Schauspiel und Oper). Zwar sind Pro- und Epilog deutlich von der Spielhandlung abgesetzt und aktivieren ein anderes Blickregime. Zugleich betont die ätherisch-schwebende Inszenierung von Pawlowa, die in die Tiefe des Raumes und aus dem Bildrahmen tanzt, weniger Aspekte wie Unmittelbarkeit, direkte Adressierung und Schockästhetik, wie sie von Varieté, Music-Hall und Jahrmarkt bekannt waren, sondern stellte sich über das ambivalente Spiel von Nähe und Distanz eher in die Tradition der Opern- oder Tanzaufführung.

Auch in den dramatischen Szenen des Films wird Pawlowas Darbietung auffällig inszeniert – und dies nicht nur, weil sie häufig aus dem Zentrum des Filmbildes agiert, das zentralperspektivisch um ihr Schauspiel organisiert ist (Abb. 71a–b). Mit den stilisierten, fast schon überdeutlich ausgespielten Gesten und der ausgeprägten Mimik, über die sie die stumme Fenella verkörpert, steht Anna Pawlowas Schauspiel Formen der Opern-, Tanz- und Theaterdarbietung deutlich näher als dem reduzierten, beiläufig-naturalistischen Filmschauspiel, das sich zu dieser Zeit in einem Großteil der US-amerikanischen Spielfilmproduktionen durchgesetzt hatte. In Anschluss an Roberta Pearson (1992) könnte man Pawlowas Schauspiel einem theatralischen Stil («histrionic code») zuordnen, der sich von dem neueren, in den 1910er Jahren aufkommenden «verisimilar» (also wirklichkeitsgerichteten) Code unterschied. Gegenüber den ausladenden, deutlich akzentuierten Gesten des theatralen Stils – wie ihn Pawlowa noch bediente – setzen Filmdarsteller nun vor allem Hände, Finger und ein zurückhaltendes Mienenspiel ein, das bisweilen mitten in der Aktion abbrechen konnte.

**71a–b** Anna Pawlowas Schauspiel in The Dumb Girl of Portici (USA 1916)

***Zwischen Schaulust und Kunstgenuss*** Die Auffassung vom Filmschauspiel als Tanz war zwar Teil des umfassenden Projekts, den Film als Kunst zu etablieren, legte aber zugleich auch die Spannungen offen, die diesem eingeschrieben waren. Es machte einen Unterschied, ob mit (vornehmlich männlichen) Schriftstellern wie Gerhart Hauptmann oder Hugo von Hofmannsthal renommierte Autoren für das Drehbuch verantwortlich zeichneten oder ob mit Rita Sacchetto, Grete Wiesenthal oder Anna Pawlowa Frauen mit ihrer Tanz- und Schauspielkunst vor die Kamera traten. Verbunden damit war eine andere mediale Modellierung des Kinos: Während die sogenannten ‹Autorenfilme› ihre Nähe zu Literatur und Buchkultur demonstrierten, war das Kino über den Einsatz namhafter Tänzerinnen als *Bewegungs- und Körperkunst* entworfen. Ambivalent waren diese Angebote,

weil sie mehrere Wahrnehmungsmodi eröffneten und miteinander verwebten. Die Tänzerin war sowohl etablierter Bühnenstar als auch Künstlerin, ihr Tanz konnte als Attraktion, aber auch als Teil der Narration gesehen werden. Kunstgenuss und Schaulust lagen eng beieinander.[8]

Kaum zu übersehen ist, dass das Verhältnis von Körperdarbietung und Blick in diesen Filmen geschlechtsspezifisch verteilt ist. Angeschaut wird hier vor allem die weibliche Figur, die sich als Tänzerin vor den Blicken der zumeist männlichen Figuren im Film sowie den Filmzuschauern produziert. Auch wenn damit Konstellationen einer erotisierten Schaulust aufgerufen waren, wie sie die feministische Filmtheorie ab den 1970er Jahren kritisieren sollte (Mulvey 1989), blieben diese frühen Filme durchaus mehrdeutig: Wie viele Filmdramen der 1910er Jahre boten auch die Tänzerinnen-Dramen starke Frauenfiguren, die sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzen und nach Selbstverwirklichung streben; gleichzeitig bedienten diese Filme in ihrer Form der Zurschaustellung – etwa Tanzszenen, in denen leichtbekleidete Frauen sich dem Blick darboten – nicht selten «Männerphantasien».[9]

Wie spannungsgeladen diese Schaukonstellation mitunter war, veranschaulicht ein Bericht, den der Kunsthistoriker Max Lehrs 1915 über seinen Kinobesuch von Erlkönigs Tochter mit Grete Wiesenthal verfasste.

> [A]us dem Tagesprogramm leuchtet mir der Name ‹Grete Wiesenthal› lockend entgegen. Mein Gott: schließlich ist man ja auch nur ein schwacher Mensch! Ich lasse mich also verführen, zahle meine fünfundvierzig Pfennige und trete, noch halb mit anderen Gedanken beschäftigt, ein. *(Lehrs 1985: 127)*

In Lehrs Erzählung verbindet sich der immersive Moment des Eintauchens in die Filmerzählung – ein phantastisches Drama, das mit Anklängen an Goethes Ballade davon erzählt, wie ein junger Baron einer Elfe (bis in den Tod) verfällt – mit seiner Begeisterung für «die Tänze der lebendigen Grete Wiesenthal auf einer Wiesenfläche im Winde, zwischen den weißen Stämmen eines Birkenwaldes, auf dem flimmernden Wasserspiegel» (ebd.: 130). Noch nach Verlassen des Kinos sieht er die Tänzerin im Geiste weiter tanzen. Bemerkenswert ist, wie Lehrs seine offenkundige Begeisterung für die «unvergeßlichen Bilder» (ebd.) der Wiesenthal mit einer fundamentalen Kritik

8 Gerade das Kino, da waren sich viele Intellektuelle zu Beginn der 1910er Jahre einig, adressiere eine «Wollust des Schauens», die «das Volk wie besessen in den Kino reißt», so evozierte Walter Serner (1992: 209).

9 Heide Schlüpmann (1990) hat diese Gleichzeitigkeit von emanzipatorisch angelegten Heldinnen und erotisierten Blickkonstellationen für die Kino- und Melodramen der 1910er Jahre eingehend untersucht und gezeigt, dass sich das Nebeneinander diverser Schauangebote auch als geschicktes Kalkül der Filmindustrie verstehen lässt, verschiedene Zuschauergruppen zu bedienen.

am Kino verbindet und die Spannung zwischen beiden Positionen über den Text hinweg zuspitzt. Als Intellektueller kritisiert er das allzu simple «Rezept, nach dem die ganze Kinodramatik […] zusammengebraut ist»; und doch erliegt er «dem unsagbaren Zauber der sieghaften Anmuth Grete Wiesenthals, deren Kunst auch das schlechthin Banale und Kitschige adelt» (Lehrs 1985). Die Szenen mit der Tänzerin statten das Kino für Lehrs mit einer ästhetischen Dimension aus, über die es aus sich selbst heraus nicht verfügt. Über diese antithetisch angelegte Argumentation hebt er zwar die auratische Wirkung der Tänzerin hervor, hält aber an der grundlegenden Kunstlosigkeit des Kinos fest. Und nur 24 Stunden später, so die selbstironische Pointe, sitzt er «doch wieder andächtig zu den Füßen von Erlkönigs Tochter» (ebd.: 131). Lehrs' Text verdeutlicht, dass die Doppelcodierung der Tänzerin als Schauspielerin eine Reihe von Spannungen und Widersprüchen mit sich führte, die dem Projekt der künstlerischen Aufwertung des Kinos inhärent waren. Auch Lehrs' Begeisterung für die Tänzerin ist geschlechtsspezifisch durch Narrative der Verführung und eine erotisch konnotierte Schwärmerei grundiert. Mit der Tänzerin verspricht das Kino dem Bildungsbürger *Kunst*, verführt ihn aber zur *Schaulust*.

Interessanterweise wiederholt sich diese Ambivalenz in zahlreichen Filmen der 1910er Jahre gleichsam symbolisch auf narrativer Ebene. Auch da, wo es sich nicht um die ganz berühmten Tanzstars handelte, bildet die Figur der Tänzerin einen wichtigen Topos für die Frage nach dem Verhältnis von Schaulust und Kunstwert des Kinos. Filme wie Afgrunden, L'Ultima danza (Ihr letzter Tanz, Pier Angelo Mazzolotti/Umberto Paradisi, I 1914), Balettprimadonnan (Mauritz Stiller, S 1916) oder Der weisse Pfau. Tragödie einer Tänzerin (E. A. Dupont, D 1920) sind um die Hauptfigur einer Tänzerin angelegt und entfalten komplexe Erzählungen, die das Verhältnis von Verführung und Schaulust, Bühne und Wirklichkeit, Artistenleben und bürgerlicher Ehe verhandeln. Dabei lassen sich im Grunde zwei wiederkehrende Plots unterscheiden: Während die Tänzerin in einigen Filmen als *femme fatale* auftritt, die dem männlichen Protagonisten unmoralische Angebote unterbreitet und ihn verführt, ist sie in anderen Filmen als tragische Frauenfigur gezeichnet, die sich im Spannungsfeld von künstlerischer Selbstbehauptung und bürgerlichen Werten bewegt. Häufig erweist sich der Wunsch der weiblichen Hauptfigur, als Tänzerin aufzutreten, als unvereinbar mit den Anforderungen des bürgerlichen Ehelebens. Beide Narrative lassen sich – zumal in ihrer moralischen Dramatisierung – auch als Geschichte über das Verhältnis des Kinos zu seinen Zuschauern verstehen: Je nach Kontext wird das Kino entweder als *attraction fatale* gerahmt, das den Kunstliebhaber wie bei Lehrs zur Schaulust verführt; oder das Kino wird analog zur Figur der Tänzerin als Medium stilisiert, das nach künstlerischer

Selbstbehauptung strebt, angesichts der bürgerlichen Moralvorstellungen jedoch in seinem Potenzial gehemmt bleibt (Schlüpmann 1990).

## 5.3 Von der lesbaren Geste zur suggestiven Ausdrucksbewegung. Tanz in frühen Filmtheorien

Die Idee, dass das Filmschauspiel vom Tanz viel zu lernen habe, zirkulierte auch durch frühe Theoriediskurse. Insbesondere in der Kino-Debatte, die im deutschsprachigen Raum ab 1908 einsetzte, bildeten Tanz, Pantomime und Körperkultur wichtige Bezugsgrößen für die Frage nach dem Filmschauspiel. In dieser Zeit begannen Intellektuelle, Schriftsteller, Kinoreformer und Theaterkritiker unter kulturellen und ästhetischen Gesichtspunkten über das Kino nachzudenken. Diese Aushandlungen zielten weniger auf eine einheitliche Definition von Film, sondern näherten sich dem Kino im Modus des Tastens und Vergleichens; so heißt es bei Sabine Hake:

> The act of comparing certain highlighted characteristics at the expense of others resulted in definitions that were often diametrically opposed. With literature, theater, painting, or pantomime as the point of reference, the cinema assumed a wide range of identities [...]. *(Hake 1993: 75)*

Anders als Literatur und Theater, die im Zentrum dieser Debatten standen (Kaes 1978b, Schweinitz 1992), bildete der Tanz eine eher erratische Vergleichsgröße. Wenig systematisch, mitunter recht assoziativ mischten sich Schlagwörter wie Körper, Stummheit und Ausdruck in die theoretischen Auseinandersetzungen. Diese Verweise machen deutlich, wie sehr die Tanz- und Körperkulturen das Nachdenken über den Film im Allgemeinen und die Wahrnehmung des Filmschauspiels im Besonderen beeinflussten. Zugleich waren unterschiedliche Formen von Tanz angesprochen – mal war es der klassische Tanz der Pawlowa (Rauscher 1913: 118), mal die Ballets Russes, mal die eigenwilligen Choreographien Mary Wigmans oder die Rhythmusübungen von Jaques-Dalcroze (Tannenbaum 2004c: 193–194), die dem Filmschauspieler Modell stehen sollten.

***Das Element des Kinos ist die Geste, nicht die Sprache*** Gemeinsam war diesen Positionen, dass sie das Filmschauspiel – auf ähnliche Weise wie die Produktionsseite – mit der Tanzkunst verbanden. Dieser Bezug wurde in den frühen Filmdebatten jedoch *medientheoretisch* gewendet und anhand von Prämissen hergeleitet, die stets auf das *Wesen* des Kinos abzielten. Zwei Aspekte, so fasste Viktor E. Pordes (1916: o. S.) die Argumente seiner Zeitgenossen zusammen, galten als die «auffallendsten, hervorstechendsten Kennzeichen» des Kinos: Bewegung und Stummheit. Zwar war

mit der Stummheit zunächst eine *technische* Konfiguration des Mediums angesprochen, die Tatsache nämlich, dass Filme bis Ende der 1920er Jahre ohne integrierte Tonspur projiziert wurden; dies wurde in den 1910er Jahren jedoch zum Ausgangspunkt für einen umfassenden Entwurf vom Film als stumme Körperkunst (Williams 2012).

Dabei erfuhr das Argument, dem Film ‹fehle› die Sprache, eine Umdeutung: Es wurde zum Alleinstellungsmerkmal erklärt, das mit einer Idealisierung der nonverbalen Kommunikation einherging. Wir würden «heute nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine absolute Hegemonie einzuräumen», vermerkt Egon Friedell 1913. «Der menschliche Blick, die menschliche Gebärde, die ganze Körperhaltung eines Menschen vermag heutzutage bisweilen schon mehr zu sagen als die menschliche Sprache.» (Friedell 1992: 205–206) Gegen «die logisch hochzugespitzte, hochintellektualisierte Sprache», schrieb Carl Hauptmann (1978: 129), gelte es, «eine sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung wiederzugewinnen».

Solche Plädoyers für die Körpersprache artikulieren sich in einem Umfeld, in dem Sprachkrise und Körperreform ähnliche Argumentationsmuster ausgelegt hatten. Sprachphilosophische Positionen wie diejenigen von Fritz Mauthner oder Friedrich Nietzsche hatten ihrerseits im ausgehenden 19. Jahrhundert das Auseinanderfallen von Sprache und Wirklichkeit beanstandet und zum Anlass genommen, die Sprache als Erkenntnismittel grundlegend infrage zu stellen. In diesem Kontext wurde der Tanz zum wichtigen Symbol einer anderen Kommunikation. Ausgerechnet Literaten und Dichter, also Wortkünstler wie Hugo von Hofmannsthal, Franz Wedekind oder Stéphane Mallarmé, erklärten den Tanz zum Ideal einer nicht-sprachlichen Ausdrucksform (Brandstetter 1995, Gumpert 1994, Rancière 2013). Die ihm bis dahin als defizitär zugeschriebenen Eigenschaften des nicht sprachlich Fassbaren und der Flüchtigkeit wurden nun zum Ausgangspunkt seiner Aufwertung. Als Exponent einer umfassenderen Körperkultur stand Tanzen für ein Ausdrucksvermögen anderer Art, das versprach, einen unmittelbaren Zugang zur Welt herzustellen, der nicht durch die Sprache ‹verfremdet› wäre (Huschka 2002: 21). «Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen», lässt Hugo von Hofmannsthal (2013: 55) seine Elektra 1903 im gleichnamigen Theaterstück ausrufen – bevor sie tot zusammenbricht. Als «Fremdes, […] das keine Vermittlung sucht, keine Brücke, das nichts mit Bildung zu tun haben will, nichts illustrieren, nichts nahebringen», evoziert von Hofmannsthal (1993: 242–244) 1906 etwa den Tanz der Ruth St. Denis und beschreibt ihre Bewegungen als «Fluidum», «Unmittelbarkeit», «inkalkulable Gebärden, […] deren nicht *eine* Konvention ist».

Auch in vielen Filmtheorien wurde der Körper als Medium einer unmittelbaren Kommunikation beschworen. Diese Perspektive verdichtet sich besonders prägnant in den Schriften des ungarischen Filmtheoretikers Béla Balázs, der sich vielfach auf den Tanz bezog. In seinem Buch *Der sichtbare Mensch* (1924) notiert Balázs:

> Ist es ein Zufall, daß gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind. […] Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen. *(Balázs 2001: 18–19, Herv. i. O.)*

Der Körper figuriert in Balázs' Ausführungen als Träger einer neuen Sinneskultur, die sich dem Physiognomisch-Expressiven widmet und so den Verlust des visuellen und taktilen Sinns kompensiert, den die «entmaterialisierte Abstraktheit» (ebd.: 104) von Schriftkultur und Kapitalismus mit sich gebracht hatte:

> […] seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. In das Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer. *(ebd.: 17)*

Interessant ist, dass Balázs Tanz und Film zwar beide als Exponenten dieser neuen Körper- und Sinneskultur betrachtet, sein Urteil zum Tanz aber eher skeptisch ausfällt. Anders als der Film, der einen wichtigen Platz im Alltag vieler Menschen eingenommen habe, seien die Auftritte der Tänzerinnen «Konzertsaalproduktionen für wenige» und «umrahmte, vom Leben abgesonderte Kunst» (ebd.: 20). Um wirksam zu werden, müsse die neue visuelle Kultur «den Menschen in ihrem gewöhnlichen Verkehr miteinander andere und neue Ausdrucksformen geben. Das schafft die Tanzkunst nicht, das wird der Film schaffen.» (ebd.: 21). Übersah Balázs, dass der tanzende Körper nicht nur auf den Podiumsbühnen und in den Kabaretts der Zeit ‹sichtbar› wurde, sondern sich über die reformpädagogischen Ansätze, die weit verbreiteten Gymnastik- und Tanzschulen zu einer umfassenden Volksbewegung ausdehnte? Oder zielte seine Abgrenzung

eher strategisch darauf, den Film als Medium für die Masse und gegen ein elitäres Kunstverständnis in Stellung zu bringen?[10]

Indes teilte Balázs durchaus die Einschätzung der Sprachskeptiker und Tanztheoretiker, für die der Tanz auf eine kommunikative Unmittelbarkeit verwies, die den Menschen als Ganzheit von Geist und Körper rehabilitieren sollte. So schreibt er:

> Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe mehr, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar. *(Balázs 2001: 16)*

Wichtig war für Balázs, dass das Kino als schweigende Bewegungskunst andere Adressierungsweisen und Sinneskonstellationen in Gang setzte als die Literatur. Ganz ähnlich ging der Filmtheoretiker Walter Bloem (1922b: 6) davon aus, dass «Fühlen und Schauen» den «elementaren Trieb», eine Form der vorsprachlichen, universalen Wahrnehmung bildeten, die durch das Kino wiederhergestellt werden konnte. Weil es die Menschen über Geste und Rhythmus gleichsam unmittelbar «berührt», richte es sich als «Gefühlskunst» und nicht als «Gedankenkunst» an die Zuschauer. «Nur Mienen, Bewegungen, keine Worte», so heißt es auch 1910 bei Walter Turszinsky (1992: 25), sollten im Film sichtbar werden. Die Modellierung vom Kino als Medium einer Körper- und Gebärdensprache erfüllte in diesen Theorien unterschiedliche Funktionen: Sie entwarf den Film als Gegenmodell zur Sprach- und Wortkultur (Kaes 1978a), als Utopie einer universalen (Kommunikations-)Gemeinschaft, die im Kino zusammenkommt (Heller 1985: 179), und als Kritik an konventionalisierten und abstrakten Formen der Kommunikation, die sich – wie bei Balázs – nicht selten mit einer umfassenden Ideologiekritik verband (Schweinitz 2006: 138–152).

***Die Abgrenzung vom ‹theatralen› Spiel*** Der Verweis auf den Tanz wurde in diesen Filmtheorien also auch ganz offensichtlich zu einem strategischen Argument. Die damit verbundene Abgrenzung zielte nicht selten darauf, das Kino als Körperkunst von der Wortkultur abzusetzen oder vom Theaterschauspiel abzusetzen. Die Erkenntnis, dass das Spiel vor der Kamera andere darstellerische Qualitäten erforderte, bildete fast schon einen Gemeinplatz in den Debatten der Zeit. Zwischen 1908 und 1914 wurden

10 Es überrascht, dass ein Autor wie Balázs, der seit den 1910er Jahren zusammen mit den Komponisten Béla Bartók und Wilhelm Grosz Tanzpantomimen gestaltete, mit Tänzern wie Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg arbeitete, den Einfluss des Tanzes auf die moderne Körper- und Gebärdenkultur vergleichsweise gering einschätzte.

Autoren wie Joseph August Lux (2004), Hermann Häfker (2004a: 56) und Walter Thielemann (2004: 184) nicht müde, auf die Unterschiede zwischen dem Schauspiel auf der Bühne und vor der Kamera hinzuweisen. Vehement hob auch Herbert Tannenbaum (2004b: 168) hervor, für den Film gelte ein «ganz neuer Stil der Schauspielkunst […], der sich von dem der Schaubühne wesentlich unterscheidet».

Neben dem Tanz wurde auch die Pantomime häufig als alternatives Modell für das Filmschauspiel angeführt. So meinte Ludwig Hamburger (2004: 135), das Filmdrama müsse seine Handlung allein «durch die Pantomime ausdrücken»; Hermann Häfker (2004a: 55) verwendete den Begriff quasi synonym für jenes stumme Gebärdenspiel, das er auch im Kino realisiert sehen wollte. Freilich wurde der Begriff der Pantomime in diesen frühen Kinodiskursen nicht einheitlich aufgefasst und konnte je nach Kontext auf unterschiedliche Formen von Verkörperung verweisen; auch die Grenze zum Tanz war dabei fließend (Hake 1993: 82, Guido 2007: 280). Entscheidend ist, dass Tanz und Pantomime als Gegenmodelle zum Theater eingeführt wurden. Insofern sie über ähnliche Eigenschaften – Stummheit, Körper und Bewegung – organisiert waren wie das Kino, schienen Tanz und Pantomime ihm näher zu stehen als das Sprechtheater und eröffneten einen Reflexions- und Imaginationsraum, der es erlaubte, unabhängig vom Theatermodell über das gestisch-körperliche Spiel im Kino nachzudenken. Auch der Film, so ein weit verbreiteter Gedanke, brauche Formen der Darbietung, die nicht bloß der Interpretation einer Rolle dienten, sondern den menschlichen Körper mit seinen physischen Eigenschaften in den Vordergrund stellten (Hake 1993: 82).

Damit wurden die Debatten zum Filmschauspiel zum Ort, an dem sich eine Kritik am Theaterschauspiel artikulierte. Wie Jörg Schweinitz (2006: 62–75) ausgeführt hat, richtete sich diese Kritik nicht gegen das Theater *an sich*, sondern gegen gewisse Tendenzen eines formelhaften und typisierten Schauspiels, wie es sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Lehrbücher für Schauspieler wie Carl Michels *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer* (1886) gaben genaue Anleitungen, wie einzelne emotionale Zustände mimisch und gestisch ausgestaltet werden sollten (Abb. 72). Diese Typisierung sollte nicht nur für den Filmschauspieler das Erlernen der Ausdrucksformeln erleichtern, sondern für die Filmzuschauer die Prägnanz und Symbolik der Gesten stärken und ihre Lesbarkeit garantieren.

Wie viele Zeitgenossen kritisch bemerkten, prägte dieses Ausdrucksrepertoire auch vielerorts das Schauspiel im Film. Die Kinodarstellung, so moniert der Theater- und Filmkritiker Herbert Jhering (1958: 382) noch 1920, bedeute vor allem «Aneinanderreihung von *Posen*». Robert Musil

**72a–b** «Gebärde der Verzweiflung» und «Schreckhaftes Staunen»: Schauspielanleitungen aus Carl Michels *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer* (1886)

wettert gegen das «prätentiös Formelhafte der Gebärden», das den «Kitsch im Film» ausmache (Musil 1978: 1148). Und Max Schönfeld beschwert sich im *Kinematograph*:

> Andauerndes Rollen mit den Augen, übermäßiges Verzerren der Gesichtszüge, ständiges Auf- und Abwogen des Busens, zu heftiges Ineinanderkrampfen der Finger, alles das ist unkünstlerisch und in hohem Grade unästhetisch. *(Schönfeld 1913)*

Entwürfe eines tänzerischen Filmschauspiels setzten häufig an dieser Kritik an; und zwar als Gegenentwurf zur Formelhaftigkeit und Konventionalität, zu den feststehenden Posen und dem kodierten Ausdrucksrepertoire. Über das Modell vom Tanz sollten *andere* Formen eines filmischen Schauspiels geltend gemacht werden.

Mit dieser Kritik war an Tendenzen angeknüpft, die zur gleichen Zeit auch *innerhalb* des Theaters ausgehandelt wurden. In den Texten der Theaterreformer um 1900 galten Tanz, Gymnastik und Körperkultur als Ausgangspunkt und Mittel einer umfassenden Erneuerung des Theaters, die wesentlich auf die Aufwertung von Körperlichkeit, Bewegung und Aufführung setzte. «Die Schaubühne der Zukunft», so schreibt etwa Georg

Fuchs (1906: 56), müsse ihren Ausgangspunkt in Tanz und Körperkunst nehmen. In seinen Schriften skizziert er ein zukünftiges Theater, das seinem «Wesen nach Tanz» sei: «rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, organisch erwachsen aus der Bewegung einer festlichen Menge» (ebd.: 56–57). Auch Ernst Schur (1910: 18–19) ging davon aus, dass der Tanz zu einer Verfeinerung und Modernisierung des Theaters beitragen könne, weil er den Blick auf die «Linienfolgen der Glieder» und die «Rhythmen der Gewänder» lenke und die «Sinne für schöne Bewegung» empfänglich mache (ebd.: 18).

Tatsächlich entstanden um 1900 eine Reihe neuer Theaterpraktiken, die die performativen Elemente der Aufführung (Schauspiel, Körper sowie Inszenierung von Raum und Zeit), die bis dahin dem Dramentext untergeordnet waren, in den Vordergrund rückten (Fischer-Lichte 1998 und 2004). Die Durchlässigkeit zwischen theatralem Spiel und tänzerischer Bewegungsgestaltung wurde schließlich auch von Entwicklungen im modernen Tanz vorangetrieben – insbesondere dort, wo Tanz als «Ausdrucksbewegung» verstanden wurde. «Tänzer sind Schauspieler», proklamiert der Tänzer Walter Pathé (1925b: 74); und der moderne Kunsttanz sei «eine schauspielerische Angelegenheit», insofern sich der moderne Tänzer an Vermittlungsformen des Schauspiels – Ausdruck, Mimik und Gestik – bediene. Noch pointierter erklärt die Tänzerin Valeska Gert (1922: 230) 1922: «Schauspiel und Tanz in einem. Ende der alten Schauspielkunst und Anfang der neuen.»

***Drei Paradigmen des Filmschauspiels: Körper, Rhythmus und Ausdruck*** Wie sollte das tänzerische Filmschauspiel konkret gestaltet sein? Im Wesentlichen sind es drei Aspekte, die durch viele der Theorien hinweg als tänzerisch beschrieben werden. Wie bei Balázs war es zunächst die körperliche Dimension des Filmschauspiels, die mittels Tanz herausgestellt wurde. So wollte Herbert Tannenbaum (2004c: 193–194) das Filmschauspiel als «Körperkunst» verstanden wissen. Gegenüber dem Sprechtheater, wo die Modulation der Stimme als wichtiges Ausdrucksmittel fungiert, sei der Schauspieler im Film auf den körperlichen Ausdruck ‹reduziert›. Diesen vermeintlichen ‹Mangel› erklärt Tannenbaum kurzerhand zu einem grundlegenden Charakteristikum des Filmschauspiels:

> Hier hat er nur seine körperliche Gestalt […]. Durch seine Mimik und seine Gesten muß er uns die Zeichen zeigen können, die jede Seelenregung im Antlitz, in den Bewegungen der Hände hervorruft. *(Tannenbaum 2004a: 141)*

Die Debatten um ein ‹körperliches› Schauspiel waren besonders geprägt von einer Faszination für die kaum merklichen Mikroregungen des Schau-

spielers. Dieser akribische Blick auf den Körper war zweifellos durch den Einsatz von Photographie und Chronophotographie für wissenschaftliche Untersuchungen und Bewegungsstudien vorbereitet – diese hatten neue Ansichten des menschlichen Körpers eröffnet, die es auch erlaubten, das Ausdrucksspiel von Mimik und Gestik im Detail zu studieren (Löffler 2004). Ganz ähnlich richtete das Kino – seinen Vorteil gegenüber dem Theater nutzend – einen fast schon mikroskopischen Blick auf den menschlichen Körper. Eine solche Nahperspektive beschrieb etwa Egon Friedell (1992: 205): «[E]in Zucken der Wimpern, ein Senken der Lider, und es bewegt sich eine ganze Welt.» Auch wenn sich diese Faszination für die Details und Nuancen häufig auf das Spiel mit Gesicht und Händen bezog, machte die Großaufnahme es prinzipiell möglich, den gesamten Körper (auch Füße oder Oberkörper) als Ausdrucksmitteln des Filmdarstellers zu betonen. Entsprechend müsse der Filmschauspieler lernen, so schrieb auch Otto Diehl (1922: 19), «daß nicht nur die Extremitäten und die Physiognomie Ausdrucksmittel sind, sondern daß der gesamte Körper als Mittel zum Ausdruck dienen kann».

Ein zweiter Aspekt, der über den Vergleich mit dem Tanz hervorgehoben wurde, betraf die rhythmische Ausgestaltung der Bewegungen. Das Lichtspiel, unterstrich Walter Bloem (1922b: 43), sei «für bewegte Körper» geschaffen und müsse diese in ihrer Bewegung gestalten. Die Modulation von Bewegung und Rhythmus bildete auch für Hermann Häfker eine wichtige Dimension des Filmschauspiels. Wie bereits in Kapitel 4 erwähnt, empfahl er Filmdarstellern, sich an Ansätzen aus dem «Kunsttanz» und der «Körperübung (‹Callisthenics›)» zu orientieren. Denn ebenso wie im Tanz sollte auch das Filmschauspiel «an jeder Stelle verständlich, ausdrucksvoll, unzweideutig, deutlich – kurz *schön* sein» (Häfker 2004a: 57). Auf eine «harmonische Linienführung», notierte Herbert Tannenbaum (2004c: 195), komme es beim Filmschauspiel an. Mit Konzepten wie ‹Linie› und ‹Rhythmus› waren Formen des Filmschauspiels beschrieben, die sich gegen die auch von Jhering kritisierte «Aneinanderreihung von Posen» richteten. Die ‹Linie›, wie sie Häfker und Tannenbaum forderten, sollte nicht nur die Harmonie und Bewegung des Körpers organisieren, sondern auch das dynamische Zusammenwirken von Schauspiel, Raum und Bildkomposition.

Schließlich und drittens war mit dem Tanz auch eine andere Form der Vermittlung und Wahrnehmung angestimmt. Gerade der Tanz stand für eine mehrdeutige Form des Ausdrucks, bei der Handlung eher über Körperzustände und Bewegungsqualitäten als über expressive Codes vermittelt werden sollte. Die Betonung eines solchen offeneren, suggestiven Spiels lässt sich beispielsweise bei Herbert Tannenbaum ausmachen. Über Asta Nielsens Schauspiel schrieb er, es handle sich eben *nicht* «um tradi-

tionelle, ganz allgemein bewußt angenommene Zeichen zum Zwecke der Kundbarmachung eines Willens oder eines innern Zustands», vielmehr erschienen ihre Gesten als «der konsequente, innerlich bedingte Ausfluß seelischer Regungen» (ebd.: 193).[11]

Mit diesen Vorstellungen einer unmittelbaren Form der Kommunikation knüpften frühe Filmtheoretiker an das Konzept der ‹Ausdrucksbewegung› an. In seiner 1874 erschienenen Schrift *Grundzüge der physiologischen Psychologie* vertrat der Wegbereiter der modernen Psychologie, Wilhelm Wundt, die These, dass der Ursprung jeder Sprache in der Ausdrucksbewegung und in den sichtbaren körperlichen Affekten liege. Auch in den Kunst- und Kulturtheorien der Zeit wurde das Konzept zu einem zentralen Modell. So erklärte der Kunsthistoriker August Schmarsow (1903) Ausdrucksbewegung, Mimik und Pantomime zum «Ursprung alles künstlerischen Schaffens». In einer Metaphorik, die sich bei modernen Massenmedien bediente, empfahl er die «Einübung des gesamten Telegraphennetzes, das die Innenwelt in uns mit dem eigens dazu angewachsenen Äußeren vermittelt, also mimische Gymnastik im weitesten Sinn» (ebd.: 31).

Über die Ausdrucksbewegung war zugleich ein intuitives Kunsterleben angesprochen, das die Unmittelbarkeit des Ausdrucks gegenüber der Vermitteltheit symbolisch-abstrakter Zeichen hervorhob. Diesen Gedanken bearbeitete auch der Philosoph und Psychologe Theodor Lipps. Für ihn bedeutete das Kunsterleben «nichts anderes als *Einfühlung* in Ausdrucksbewegungen, die in den Strukturen des Werkes präsent erscheinen» (Schweinitz 2006: 139). Ganz im Sinne von Lipps Einfühlungstheorie war auch in den Filmtheorien mit der Idee eines suggestiv-tänzerischen Ausdrucks eine andere Form der Rezeption modelliert, die sich von der «Lesbarkeit kodierter Gesten» unterschied: Der Zuschauer wurde zur mitfühlenden und interpretierenden Instanz. Denn mit der Ausdrucksbewegung war eine rhythmisch-gestische Dimension der Wahrnehmung adressiert, die nicht auf Worte oder Handlungen fokussierte, sondern vielmehr «reflexhaft» zu erfassen sei. Diesen Zusammenhang hebt ein Autor in der Zeitschrift *Kinema* für die Filmwahrnehmung hervor:

> Durch die rhythmischen Körperbewegungen, deren Wirkungen durch keine von der Sprache vermittelte Gedankenkomposition abgelenkt werden, löst es in uns starke Reflexbewegungen aus, die uns schließlich fortreißen. Fast kann

11 Heide Schlüpmann (1990: 276–277) hat zu Recht auf die Spannungen verwiesen, die Tannenbaums Position zum Filmschauspiel durchziehen. Problematisch an seinen Ausführungen zu Asta Nielsen ist etwa, dass er ihr Spiel als ‹unmittelbar›, ‹affektiv› und ‹intuitiv› beschreibt – Attribute, die, wie Schlüpmann zeigt, geschlechtsspezifisch motiviert sind und der eher männlich konnotierten Technik gegenübergestellt werden.

> man sagen, daß man ‹impressionistisch› empfindet. Nicht mehr der geistige Gehalt im Bilde ist die Hauptsache, sondern das flatternde, sprudelnde Leben selbst erfaßt. *(Unbekannt 1915b: 4)*

Die «unbestrittenen Erfolge der Reformtänze der Duncan, Wiesenthal, Fokina», so heißt es weiter, hätten ihre Ursache in eben derselben Quelle (ebd.): Rhythmus, Linie und die Bewegungsqualitäten der ‹stummen› und doch ‹beredten› Geste – dies waren einige der Schlagwörter, über die Filmtheoretiker ein tänzerisches Körperspiel entwarfen, das das ‹theatrale› Schauspiel ablösen sollte. An die Stelle kodierter Gesten, die ‹gelesen› werden konnten, sollten offenere, suggestive Formen der Verkörperung treten, die die Zuschauer über Intensitäten und Spannungen ‹bewegten›.

## 5.4 Tänzerisches Schauspiel nach Jaques-Dalcroze. Rübezahls Hochzeit (1916) und die Rhythmusschule von Hellerau

Wie die Verschiebung von einer Semiotik der lesbaren Gebärde zur Kinästhetik der Ausdrucksbewegung schauspielerisch und filmästhetisch umgesetzt wurde, lässt sich am Beispiel von Rübezahls Hochzeit (D 1916) veranschaulichen. Der Film bildet auch in produktions- und rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht eine spannende Fallstudie für die Frage nach dem tänzerischen Film, weil er in direkter Zusammenarbeit zwischen dem Filmregisseur Paul Wegener und der Hellerauer Rhythmusschule entstand, die eine wichtige Rolle für die Entwicklung des modernen Tanzes in Deutschland und darüber hinaus spielte.

Die als sozialreformerisches Experiment gegründete Gartenstadt Hellerau hatte sich seit Beginn der 1910er Jahre als international renommierte Bildungs- und Forschungsanstalt für Fragen von Bewegung und Körperkultur etabliert. Mit der Ankunft des Genfer Musik- und Bewegungspädagogen Émile Jaques-Dalcroze 1911 wurde ‹Hellerau› zum Synonym für die Auseinandersetzung mit Rhythmus. Internationale Bedeutung erlangten vor allem die Schulfeste, die von den Schülern und Schülerinnen gestaltet wurden. Hunderte von Journalisten, namhafte Intellektuelle wie George Bernard Shaw, Rainer Maria Rilke, Oskar Kokoschka, Stefan Zweig, Max Reinhardt und auch Tänzer wie Anna Pawlowa, Vaclav Nijinski und Rudolf Laban pilgerten 1912 und 1913 aus ganz Europa in die Gartenstadt bei Dresden.

Unter den Elevinnen der von Jaques-Dalcroze geleiteten «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» waren die späteren Tänzerinnen Grete Wiesenthal, Mary Wigman und Gret Palucca. Mit den Lehren von Jaques-Dalcroze war die allgemeine Begeisterung der Zeit für den Rhythmus in ein

künstlerisch-pädagogisches Programm übersetzt (Cowan 2011). Die zweijährige Schulung, die neben Musik- und Klavierunterricht auch rhythmische Gymnastik, Atem-, Marsch- und Improvisationsübungen umfasste, war allerdings nicht in erster Linie auf die Ausbildung professioneller Tänzer, Schauspieler oder Musiker angelegt. Vielmehr verstand Jaques-Dalcroze Rhythmus als grundlegendes Ordnungsprinzip, das sämtliche Künste strukturiert (Jaques-Dalcroze 1920: 146 und 1916: 3) und zwischen Körper und Geist vermittelt:

> Aller Rhythmus ist irgendwie körperlich. Aber er ist auch geistig, denn jeder Rhythmus bedeutet eine Ordnung, eine geregelte Folge, ein in der Zeit fixiertes Prinzip der räumlich ablaufenden Bewegung. So gibt uns denn der Rhythmus – und nur er allein – eine vollkommene Vereinigung des Seelischen und Körperlichen, es ist das psycho-physiologische Prinzip schlechtweg. *(zit. n. Storck 1912: 51)*

***Das Modell Hellerau*** In den Filmtheorien der 1910er Jahre bildeten Hellerau und die dort ansässige Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus wiederkehrende Bezugspunkte – gerade wenn es galt, das Kino als stumme Gebärdenkunst gegen die Wortkünste von Theater und Literatur in Stellung zu bringen. Die «Dalcrozesche Rhythmik», so schreibt R. H. Wildermann (1912: o. S.) in der *Kölnischen Zeitung*, sei die «stärkste Helferin» auf dem Weg des «Kinokunstwerkes der Zukunft», denn dieses müsse sich an Pantomime, Ballett und griechischer Plastik orientieren. Ähnlich befindet der Kunsthistoriker Konrad Lange (1912: 45), das Kino habe sich in der Wahl seiner Sujets an der neuen Tanz- und Bewegungskunst zu orientieren – gerade «in einer Zeit, in der die Duncan und Dalcroze doch wahrhaftig gezeigt haben, in welcher Richtung eine Reform des Tanzes möglich wäre». Andere Filmtheoretiker bezogen die Modellfunktion Helleraus dezidierter auf die Frage des Filmschauspiels – so sah Herbert Tannenbaum (2004c: 193–194) «in den Versuchen der Jaques-Dalcroze-Schule» Wege zur Herausbildung einer «spezifisch kinematographischen Mimik».

Die Idee einer rhythmischen Bewegungskunst, wie sie in Hellerau entworfen wurde, beschäftigte auch den Schauspieler und Filmregisseur Paul Wegener, der sich im Kontext der kinoreformerischen Debatten der frühen 1910er Jahre für eine ästhetische Erneuerung des Kinos einsetzte. Zwischen 1914 und 1916 trat er in mehreren deutschen Städten mit dem Vortrag «Kino-Ziele» auf, in dem er für ein Kino als «kinetische Lyrik» warb. Dies sollte vor allem über die Dimensionen von Rhythmus und Bewegung gestaltet werden:

> Ich könnte mir eine Filmkunst denken, die – ähnlich wie die Musik – in Tönen, in Rhythmen arbeitet. In beweglichen Flächen, in Flächen, auf denen

> sich Geschehnisse abspielen, teils noch mit der Natur verknüpft, teils bereits jenseits von realen Linien und Formen. *(Wegener 1916c: 10)*

In Hellerau, erwähnte Wegener in seinem Vortrag (Unbekannt 1916d), gebe es «mehrere Mitarbeiter, die gleiches wollen» wie er. Seine Konzeption vom Kino als rhythmische Kunst, die sich über das Zusammenspiel von Körper, Bewegung und Bild konstituiert, lässt sich auf mehreren Ebenen auf die Rhythmuslehre von Émile Jaques-Dalcroze beziehen. Kaum ein Film aus Wegeners Œuvre dürfte dies eindringlicher verdeutlichen als Rübezahls Hochzeit, der von der PAGU produziert wurde.[12]

***Beschwörung eines Mythos*** Über die Entstehungsgeschichte des Films ist wenig bekannt. Es ist anzunehmen, dass der Regisseur Max Reinhardt, der ab 1911 ein regelmäßiger Gast in Hellerau war, Paul Wegener den Kontakt zur Rhythmusschule vermittelte (Schönemann 2003: 40). Die Dreharbeiten fanden «zwischen Hellerau und Moritzburg bei Dresden» (Unbekannt 1916d) sowie im Riesengebirge statt. Offensichtlich sollten die Aufnahmen in Hellerau die Verbindung zum Ort der Rhythmusschule bekräftigen (Schönemann 1997: 81); zugleich war mit den lichtdurchfluteten Außenaufnahmen, die den Film über weite Strecken prägen, auch jenes ‹Zurück zur Natur!› evoziert, das um die Jahrhundertwende in Lebensreform, Jugend- und Wandervogelbewegung auflebte und das Konzept der Gartenstadt Hellerau nachhaltig bestimmte. Durch die Kooperation mit Hellerau war nicht nur die künstlerische Richtung des Projekts markiert, sondern auch eine wirkungsvolle Vermarktungsstrategie eingeschlagen, die auf die Popularität der Rhythmusschule setzte. Insbesondere die Einbindung der «Hellerauer Dorfkinder» – seit 1914 hatte Hellerau eine eigene Grundschule mit Rhythmikunterricht – erwies sich als öffentlichkeitswirksam; zahlreiche Zeitungsartikel berichteten noch vor der Filmpremiere von den Dreharbeiten und hoben die Zusammenarbeit zwischen dem bekannten Schauspieler und Regisseur Wegener und den Kinderdarstellern hervor (Unbekannt 1916c). Auch in Werbeanzeigen und Kinoprogrammen wurde darauf gesetzt – so bewarb eine Annonce des Palast-Kinema in Metz den Film mit dem (zahlenmäßig wohl übertriebenen) Hinweis: «Die entzückenden Reigen und Tänze werden ausgeführt von 200 Schülern der Hellerau-Schule zu Hellerau bei Dresden (vormals Dalcroze).»[13] (Abb. 73)

12 Die «Projektions-AG Union» war Filmproduktion und Vertrieb zugleich (ein Novum in Deutschland) und hatte namhafte Künstler wie Max Reinhardt, Ernst Lubitsch oder Asta Nielsen unter Vertrag.

13 Aus einer Werbeanzeige des Palast-Kinema Metz für den Film Rübezahls Hochzeit. In: *Metzer Zeitung*, 3. April 1917, o. S.

**73** Werbeanzeige des Palast-Kinema in Metz für Rübezahls Hochzeit (D 1916), April 1917

Dass Rübezahls Hochzeit über die Label ‹Hellerau› und ‹Dalcroze› beworben wurde, legte für das damalige Publikum nahe, den Film mit der Tanz- und Rhythmuskultur in Verbindung zu bringen. «Es trifft sich», notiert der Rezensent der *Berliner Zeitung*, «daß der Film, der als erster die Hellerauer Marke tragen soll, zugleich jenes Element einschließt, das für Hellerau bisher am kennzeichnendsten ist: die rhythmische Belebung des menschlichen Körpers.» (Unbekannt 1916d: o. S.) Was die Zeitungsartikel indes verschwiegen, war die Tatsache, dass zum Zeitpunkt der Dreharbeiten von der einst so renommierten Rhythmusanstalt nicht mehr viel übrig war. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 konnte Émile Jaques-Dalcroze nach einem Aufenthalt in der Schweiz nicht mehr nach Deutschland zurückkehren; durch die militärische Mobilmachung verlor die Bildungsanstalt zahlreiche weitere Lehrkräfte. Zwar wurden auch nach

Kriegsbeginn Kurse für die Kinder aus der Hellerauer Arbeitersiedlung angeboten; die zahlenden Gastschüler aus ganz Europa, über deren Beiträge sich die Rhythmusschule finanziert hatte, mussten jedoch in ihre Heimatländer zurückkehren, wodurch die Schule ihre ökonomische Grundlage verlor und Konkurs anmeldete (Wedemeyer-Kolwe 2004: 36). Die Mitwirkung an Rübezahls Hochzeit, so schreibt Heide Schönemann (2003: 40), «war die letzte Aufgabe vor dem Zusammenbruch».[14] Das Hellerau, das Rübezahls Hochzeit – vielleicht nicht zufällig im Genre des Märchenfilms – beschwor, hatte also wenig mit dem Lehrbetrieb von 1916 zu tun und knüpfte vielmehr an den Mythos Hellerau an, wie er sich zwischen 1911 und 1913 herausgebildet hatte.

Wegener hatte das Drehbuch 1916 selbst verfasst (Wegener 1916b), inspiriert von den volkstümlichen Sagen und Märchen um den Berggeist Rübezahl, die zur gleichen Zeit von den neuromantischen Strömungen in Kunst und Literatur wiederentdeckt wurden (Schönemann 2003: 30–32). Nur ein Jahr zuvor hatte der Schriftsteller Carl Hauptmann sein *Rübezahl-Buch* veröffentlicht, eine Sammlung von Legenden, die sich um die Figur des schlesischen Berggeistes ranken.[15] Wegener konnte also davon ausgehen, dass der Stoff dem damaligen Publikum bekannt war. Rübezahls Hochzeit war Teil einer Trilogie deutscher Volksmärchen, die Wegener mit Hans Trutz im Schlaraffenland (D 1917) und Der Rattenfänger (D 1918) weiterführte. Angesichts der Großoffensiven der Alliierten gegen das Deutsche Reich reagierte er damit auch auf nationalistische Debatten, in deren Kontext gefordert wurde, das Kino müsse Stoffe verfilmen, die klar als *deutsches* Kulturgut zu erkennen seien (Elsaesser 1999).

14 Im Oktober 1915 wurde die Neugründung als «Neue Schule für angewandten Rhythmus Hellerau» initiiert und bis Januar 1917 ein rudimentärer Schulbetrieb aufrechterhalten. Die Weiterführung der Schule war von einer harschen Polemik gegen den «Romanen» Émile Jaques-Dalcroze begleitet, dessen pädagogische Methode in den nationalistisch gefärbten Diskursen als «undeutsch» diskreditiert wurde (Schäfer 1919: 309, Müller/Stöckemann 1993: 13). Erst 1919, nach Ende des Ersten Weltkriegs, wurden die Lehrtätigkeiten wieder systematischer aufgenommen, bis die Schule 1925 nach Laxenburg bei Wien umzog.

15 Wie Henke (2014) nachzeichnet, war Hauptmann dem Filmprojekt gleich auf mehreren Ebenen verbunden: Er lieferte nicht nur den Stoff für das Drehbuch, sondern übernahm bei den Dreharbeiten zu Rübezahls Hochzeit im schlesischen Schreiberhau, wo er selbst wohnte, auch eine kleine Nebenrolle. In einer kurzen humoristischen Szene spielt er den Verkäufer im ‹Rübezahl-Kiosk›, der Reisesouvenirs, darunter auch geschnitzte Rübezahl-Figuren, anbietet. Hauptmann beschäftigte sich auch mit Entwürfen eines gestisch-körperlichen Filmschauspiels. 1919 schrieb er: «Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde.» (Hauptmann 1978: 127)

**74** Paul Wegener als Berggeist in Rübezahls Hochzeit (D 1916)

### *Erzählen mit bewegten Körpern und Räumen*

> Fernab von den Behausungen der Menschen, in tiefen Wäldern und hoch über den Städten und Dörfern, leben Berggeister, Elfen und Hexen. Mit Sturm und Wolkenbruch verteidigt Rübezahl sein magisches Revier gegen irdische Eindringlinge. Er gebietet über die Natur, solange es nicht um seine eigene geht: der Berggeist hat Liebeskummer. *(Pflaum 1996: 16)*

Schon der Plot um den Berggeist Rübezahl war mehr auf einen tänzerisch-rhythmischen Körpereinsatz als auf ein psychologisches Schauspiel ausgerichtet, handelt es sich doch um ein romantisches Lustspiel, in dem verschiedene Konstellationen des Begehrens – ganz im Stil von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* – in Rotation geraten. Rübezahl verliebt sich in Elfchen, das für den Hauslehrer am Gutshof schwärmt; dieser wiederum denkt nur an seine Verlobte in der Ferne. Um das Herz des Hauslehrers zu gewinnen, verwandelt sich Elfchen in Menschengestalt und lässt sich als Gouvernante am Gutshof einstellen. Rübezahl seinerseits stellt sich dem Gutsherrn als neuer Forstinspektor vor. Die ständigen Wechsel zwischen der Sphäre der Naturgeister und der Menschenwelt rhythmisieren die Er-

zählung – sie entfaltet sich zyklisch über ein Netz aus Wiederholungen, Kontrasten und Variationen.[16]

Mit Blick auf die tänzerisch-rhythmische Gestaltung ist markant, dass der Film die Handlung fortlaufend in Bewegungsformen im (Bild-)Raum auflöst. So ist bereits Rübezahls erster Kontakt mit Elfchen als ‹Annäherung› auf eine ganz räumlich-körperliche Weise ausgestaltet. Hastig steigt, rutscht und klettert Rübezahl von seinem Berg ins Tal hinab, wo Elfchen mit den anderen Elfen und Trollen in einem Bach badet. Mit dieser Anfangsszene ist eine bewegungs- und körperzentrierte Erzählweise etabliert, die im weiteren Verlauf des Films konsequent weiterentwickelt wird. Dabei wird insbesondere das Thema des Begehrens in immer neue räumliche Konstellationen übersetzt, sodass die Beziehungen der Figuren gleichsam choreographisch, über wechselnde Verhältnisse von Nähe und Distanz, vermittelt werden. In diesem Zusammenhang sind auch die magischen Hilfsmittel wie Kristallkugel und Fernrohr zu verstehen, die Rübezahl mit Hilfe der Buschhexe einsetzt, um Elfchen ausfindig zu machen. Diese ‹Fernsicht›-Medien stehen sinnbildlich für Rübezahls Begehren und für Elfchens (körperliche wie emotionale) Distanz; sie dienen Rübezahl ebenso dazu, die Räume und Entfernungen imaginär zu vermessen und zu überwinden, bevor er sie körperlich durchschreitet. Fernrohr und ‹Kristallkugel› lassen sich zugleich als metafilmische Anspielungen verstehen – denn sie verweisen auf die Möglichkeiten des Kinos, Einblicke in fremde und ferne oder phantastische Welten zu geben.

***Rhythmische Bewegungsqualitäten statt kodierter Gesten*** Diese Erzählweise, die Räume und Körper hervortreten lässt, zeugt von dem ‹rhythmischen Programm› des Films, das sich besonders auf der Ebene des Schauspiels entfaltet. Neben Paul Wegener als Rübezahl war es vor allem Lyda Salmonova, seine damalige Ehefrau, in der Rolle des Elfchen, die ein tänzerisch-rhythmisches Bewegungsspiel im Sinne von Jaques-Dalcroze' Rhythmuslehren entwickelte. Die in Prag geborene Salmonova wechselte nach einer Tanzausbildung 1910 ans Deutsche Theater in Berlin, wo sie unter der Leitung von Max Reinhardt spielte. Ihre Tanzausbildung soll besonders durch die «Unterstützung und Freundschaft der Wiener Tänzerin Grete Wiesenthal» geprägt gewesen sein, die von 1910 bis 1911 bei

16 So wird Elfchens Eintritt in die Menschenwelt durch Rübezahls Besuch in der Zivilisation gespiegelt, der eine Reihe von Wiederholungen auslöst – wie das Vorstellungsgespräch beim Gutsherren, das Abendessen auf dem Gutshof oder die Besuche bei der Buschhexe. Diese Wiederholungen, die an eine Zauberformel oder ein magisches Ritual erinnern, prägen den Erzählrhythmus des Films.

Jaques-Dalcroze in Hellerau studiert hatte (Schönemann 2003: 38-39). Einen direkten Berührungspunkt mit Jaques-Dalcroze' Rhythmik boten auch die Tanz- und Theaterseminare, die die Rhythmusanstalt Hellerau über ihre Zweiganstalten in ganz Deutschland organisierte. Max Reinhardt soll seine Schauspieler – darunter Wegener und Salmonova – in die Berliner Zweiganstalt geschickt haben (ebd.: 40), damit sie dort Unterricht in «rhythmischer Gymnastik», «Plastik» und «Tanz» erhielten (Jaques-Dalcroze 1913: 15).

Wenn sich Elfchen in Rübezahls Hochzeit in flatternden Kleidern ungezwungen und leichtfüßig durch die freie Natur bewegt, waren Ikonographien der Dalcroze-Schülerinnen aufgerufen, wie sie durch zahlreiche Zeichnungen und Photographien, und insbesondere durch die Aufnahmen, die Frédéric Boissonnas zu Beginn der 1910er Jahre in Hellerau angefertigt hatte, bekannt wurden.[17]

Entscheidend für die rhythmisch-tänzerische Interpretation war, dass Salmonova ihre Figur mit einer Reihe charakteristischer Bewegungsqualitäten ausstattete. Als Elfchen bewegt sie sich tänzelnd mit Drehungen und Sprüngen; die Bewegungsfolgen sind schwungvoll und raumgreifend. Gerade durch den Einsatz der Arme, die fast immer seitlich oder gen Himmel gestreckt sind, ist Elfchen als quirliger, verspielter und etwas exaltierter Wassergeist in Szene gesetzt (Abb. 75). Nicht zufällig spielte Salmonova damit eine Bewegungsqualität aus, die zu einem Markenzeichen von Jaques-Dalcroze' rhythmischen Übungen wurde. «Wundervoll», so schreibt ein Beobachter der Hellerauer Bewegungsübungen,

> war das rhythmisierte Laufen mit nach oben gerichteten Armbewegungen, die die Freude, das Jauchzen der Seele darstellen. So wurde Bewegung durch den Rhythmus zum Leben, zum deutlichen Ausdruck des lebendig Gefühlten und innerlich Erlebten und erwuchs durch die Beseelung von selbst zum Schönen, das, wo es auch auftreten mag, auf der Harmonie von Form und Inhalt, von Körper und Seele beruht. *(Unbekannt 1913g: 4)*

Nicht einzelne, bedeutungsvolle Hand- oder Armgesten, nicht einzelne mimische Ausdrucksformeln wie ein ‹Rollen der Augen› oder ‹Schürzen der Lippen› prägten Salmonovas Darstellung; vielmehr agiert sie mit dem ganzen Körper. Ganz ähnlich hatte Jaques-Dalcroze empfohlen, der Musiker und Tänzer müsse sich «seines gesamten Körpers bedienen» (Jaques-Dalcroze 1922d: 161), sodass der Rhythmus «seinen Leib durchzucke und seinen gesamten Organismus in Schwingung versetze» (Jaques-Dalcroze

17 Allerdings entsprachen diese Darstellungen junger Damen in flatternden Kleidern nicht dem Alltag an der Rhythmus-Anstalt, wo in einem relativ eng anliegenden, kurzärmeligen schwarzen Trikot trainiert wurde (Jaques-Dalcroze 1913: 20).

**75a–b** Verkörperung über charakteristische Bewegungsqualitäten: Lyda Salmonova in Rübezahls Hochzeit (D 1916)

1922b: 129). Vor allem die Mobilisierung des Torso, den auch Salmonova demonstrativ einsetzt, wurde im modernen Tanz zum Inbegriff eines ganzkörperlichen Ausdrucks, der an die Stelle des gestisch-mimischen Ausdrucks von Händen und Gesicht treten sollte (Schur 1910: 48–49).[18] Ganz ähnlich hatte es Georg Fuchs (1905: 65) vom Theaterschauspieler gefordert: «Euer *ganzer* Körper ist vonnöten. Ihr seid im Irrtum, wenn ihr glaubt, das Gesicht sei das wichtigste Ausdrucksmittel.»

***Kontrastierung als rhythmischer Effekt*** Auch Wegener spielt den Berggeist Rübezahl mit dem ganzen Körper und setzt seine wuchtige Gestalt ein, um den ungelenken Riesen zu verkörpern, der dadurch den Felsbrocken seiner Umgebung verbunden scheint. Stets wirkt er etwas zu groß – ein visuell-dramaturgischer Effekt, der durch Trickaufnahmen und ein demonstratives Spiel mit Größenverhältnissen unterstützt wurde (Wegener 1916b: o. S.), so zum Beispiel, wenn Rübezahls Kopf in einer Großaufnahme über den Bäumen erscheint (Abb. 74). Während Salmonova als Elfchen leichtfüßig-schwerelos durch die Wälder springt, ist Rübezahls Darstellung durch eine ostentative Schwerfälligkeit gezeichnet, die durch ein systematisches Spiel mit der Schwerkraft hervorgehoben wird – fortlaufend schleppt sich Wegener als Rübezahl Berghänge hinauf, klettert über Geröllfelder oder steigt über Felsbrocken ins Tal hinab.[19] Dieser Kontrast wird besonders

18 Allerdings lässt sich diese Tendenz nicht verallgemeinern. So hat Lucia Ruprecht (2010) eine andere Linie der Ausdrucksdiskurse in Film und Tanzästhetik der Weimarer Republik herausgearbeitet, die um das Spiel mit den Händen konzentriert waren.

19 Das Prinzip, spezifische Bewegungs- und Körperqualitäten über die Widerstände und Reibungen mit dem Umraum deutlich zu machen, setzten Émile Jaques-Dalcroze und der Bühnenbildner Adolphe Appia auch bei den Inszenierungen der Hellerauer Sommerfeste ein: Sie platzierten Treppen, Stufen und große Würfel im Bühnenraum, die die Bewegungen der Darsteller rhythmisierten.

deutlich in der ersten Begegnung am Fluss: Mit einem Strauß Blumen im Arm hüpft Elfchen durch das Flussbett und von Stein zu Stein; aus der Tiefe des Bildes stolpert Rübezahl behäbig auf sie zu. Während Elfchen im Bildvordergrund auf einem Stein balanciert, versucht Rübezahl, nach ihr zu haschen, fällt jedoch ins Wasser. Über Szenen wie diese ist das Zusammenspiel von Rübezahl und Elfchen deutlich über Verfahren der Kontrastierung gestaltet – ein Prinzip, das Jaques-Dalcroze (1922b) in Anlehnung an die Musik als «kontrapunktische Orchestrierung» bezeichnete.

Interessanterweise werden diese kontrapunktischen Spannungen auch *innerhalb* von Salmonovas Schauspiel wirksam, etwa wenn sich Elfchen in die Gouvernante verwandelt, um dem Hauslehrer nahe sein zu können. Ihre Verwandlung beginnt mit einem Kleiderwechsel, bei dem die weißen, weiten und wogenden Gewänder durch ein langes, schwarzes, hochgeschlossenes Kleid ersetzt werden, und manifestiert sich durch die eindrucksvolle gestisch-körperliche Veränderung. War Salmonovas Spiel als Elfchen durch ausladend-raumgreifende Armbewegungen und hüpfend-federndes Schreiten gekennzeichnet, so spielt sie als Gouvernante mit fast entgegengesetzter Körpersprache: Die Arme hält sie eng an den Leib gepresst, die Schultern leicht hochgezogen, in der einen Hand trägt sie einen kleinen Koffer, in der anderen einen Blumenstrauß. Mit kleinen, trippelnden Schritten – streng auf die Körpervertikale orientiert – bewegt sie sich voran.

Mit diesen gegensätzlichen Körper- und Bewegungskonzepten war die lebens- und körperreformerische Botschaft der Hellerauer Rhythmuslehre in ein sinnfälliges Bild übersetzt: Die Gouvernante führt die Entfremdung des disziplinierten Körpers vor – jene «Verkrampfung», «Nervosität» und «Arhythmie», die Jaques-Dalcroze (1922a: 62–63) seinen Zeitgenossen mit zivilisationskritischem Gestus attestierte. Elfchen dagegen ist mit jenen Körperqualitäten – Schwung, Durchlässigkeit und Flexibilität – ausgestattet, die seine rhythmischen Übungsfolgen mobilisieren sollten. Es passt zur fast schon parodistisch angelegten Darstellung des ‹zivilisierten› Körpers, dass Salmonova die Gouvernante mit überdeutlicher Mimik und konventionalisierten Gesten ausstattet. Wenn sie beim Gutsherren vorspricht, schlägt sie schüchtern die Augen nieder, zupft nervös an ihrer Schürze, schlägt schamhaft die Hände vors Gesicht – und bedient dabei bekannte gestisch-mimische Codes eines psychologischen Schauspiels, die bei Elfchens körperbetontem Spiel hingegen völlig in den Hintergrund treten. Über dieses ‹doppelte Spiel› wird der Semantik der lesbaren Geste eine freiere Form der tänzerischen Ausdrucksbewegung entgegengesetzt.

**76** Salmonovas Tanz auf dem Wasser in Rübezahls Hochzeit (D 1916)

***Rhythmische Variation in Schauspiel und Bildgestaltung*** Wie es die oben besprochenen Filmtheoretiker gefordert hatten, setzten Wegener und Salmonova dem fest kodierten Gebärdenvokabular ein Körperspiel entgegen, das erst in der Modulierung und Bewegung bedeutsam wurde. Indem sie das Set charakteristischer Bewegungsformen und -qualitäten fortlaufend variierten, folgten sie dem Verfahren, das im Zentrum von Jaques-Dalcroze' Bewegungslehre stand: Die Körperübungen waren darauf angelegt, die Schüler zu Variationen und Kombinationen einfacher Bewegungsformen (Gehen, Springen, Armbewegungen) zu befähigen und «eine Gebärde durch die ganze Skala ihrer möglichen Variationen» (Jaques-Dalcroze 1922c: 190) herunterzuspielen. Der körperliche Ausdruck ergebe sich erst aus dem Zusammenspiel verschiedener dynamischer und körperlicher Faktoren. So könne beispielsweise das Heben des linken Armes ganz unterschiedliche Dinge bedeuten:

> je nach der Neigung von Rumpf und Haupt, je nach der Stärke der Arminnervation, je nach der stärkeren oder schwächeren Streckung oder Beugung von Ellbogen und Handgelenk, je nach der Fingerstellung der offenen und geschlossenen Hand, je nach der Verschiebung des Rumpfes oder anderer Körperteile […]. *(Jaques-Dalcroze 1922d: 158)*

Wie Salmonova diese Prinzipien der Variation, Modulation und Kombination einsetzt, zeigt sich besonders deutlich an einer Szene, in der sie einen Tanz auf einer Wasseroberfläche aufführt.[20] Elfchen streckt die Arme sehnsuchtsvoll aus, berührt dann mit dem Zeh das Wasser; zunächst zögerlich, dann immer vehementer streicht sie mit der Fußspitze über die Wasseroberfläche, reicht dann auch mit den Armen hinein und spritzt sich

20 Für diese Szene hatte der Bühnenbildner Rochus Gliese eine Glasplatte unterhalb der Wasserfläche angebracht (Schönemann 2003: 39).

**77** «Die 6 verschiedenen Hüpfarten»: Abbildung aus Jaques-Dalcroze' Lehrbuch *Die Rhythmik* (1916)

nass (Abb. 76). Diese Annäherung an das Wasser war als systematische Variation ähnlicher Bewegungsmuster (Drehungen um die eigene Achse, Spiel mit den Armen) gestaltet – ein Prinzip, das an die Modulation von Dalcroze erinnert, wie sie Paulet Thévenaz in einer Serie von Zeichnungen für Jaques-Dalcroze' Lehrbuch visualisierte (Abb. 77).

Die rhythmische Gestaltung in Rübezahls Hochzeit beschränkt sich jedoch nicht allein auf die Darsteller, sondern ist in ein übergreifendes Bewegungssystem eingelassen. So passt es zur Figur von Elfchen wie auch zum magisch-beseelten Universum des Films, dass sich ihre quirlige Bewegtheit stets in ihre Umgebung hinein zu verlängern scheint. Narrativ ist damit ihre Verbundenheit mit der Natur unterstrichen, bildkompositorisch wird das Filmbild zum bewegt-orchestrierten Resonanzfeld ihres Spiels. Dieser Effekt entsteht nur teilweise über ihr ausgreifendes Spiel mit den Armen und über das Wehen der Schleier und Haare im Wind. Auch die Kinderdarsteller, die um sie herumtollen und ihr als Helfer zur Seite stehen, spiegeln und vervielfältigen Elfchens Spiel durch ähnliche Bewegungsqualitäten (ausgelassenes Springen, Hüpfen usw.). Auf ähnliche Weise werden zudem die Landschaftsaufnahmen zu beseelt-bewegten Resonanzbildern von Salmonovas Gesten – so zum Beispiel, wenn ihr Spiel mit dem Zittern einer Wasseroberfläche, mit dem Wehen des Farns im Wind oder mit dem leichten Wiegen der weißen Birken in Korrespondenz gebracht wird. Diese Ausweitungen der Bewegung waren als bild- und bewegungskompositorisches Prinzip angelegt, das die Konturen zwischen Körper und Umraum

auflöste – und wurden durch filmtechnische Maßnahmen wie «Dämpfe, Ventilatoren, die alles ins Zittern bringen» (Wegener 1916b: o. S.) verstärkt.

Mit diesen Gestaltungsweisen war das rhythmische Schauspiel ganz im Sinne von Jaques-Dalcroze als Verhältnis des Körpers zu dem ihn umgebenden Raum gestaltet, es verband sich aber auch mit Wegeners Bestreben, ‹schöne› Bilder herzustellen.[21] «Alles, auch der Schauspieler, muß zu Bildern werden» – so lautete eine Maxime seiner Filmarbeit (zit. n. Thompson 2002: 141). Das Projekt eines tänzerisch-rhythmischen Filmschauspiels war also bei Wegener durchaus vielschichtig angelegt: Galt es einerseits, den Blick auf die Schauwerte und Ausdrucksqualitäten des Körpers zu lenken, sollten diese andererseits in Korrespondenz mit den Bewegungs- und Kompositionsprinzipien des Filmbildes gebracht werden.

***Polyrhythmik und die Vision vom Bewegungschor*** Dass sich die Möglichkeiten einer tänzerisch-rhythmischen Orchestrierung der Körperbewegungen besonders eindrücklich für die Gestaltung von Gruppen- und Massenszenen eignen, zeigt sich in der Schlusssequenz des Films, die vielleicht die deutlichste Hommage an die Marke ‹Hellerau› darstellt. Die jungen Schüler der Rhythmusanstalt verkörpern eine bunt durchmischte Hochzeitsgesellschaft aus Feen, Elfen, Trollen, Wald- und Berggeistern, die Rübezahl und Elfchen auf ihrem Weg zur Trauung durch den Zauberwald begleiten (Abb. 78). Die ausgelassene und zugleich feierliche Stimmung des Hochzeitszugs ist durch gleichmäßige Schreitbewegungen des Hochzeitszuges charakterisiert.

Die Kinder laufen leicht federnd in einem einheitlichen Takt, ziehen die Knie beim Gehen hoch und winken mit Fähnchen, Blumen und Zweigen. Wie einige Filmkritiker vermerkten, war mit dem rhythmischen Gehen das wichtigste Erkennungszeichen von Jaques-Dalcroze' Rhythmuslehre in Szene gesetzt (Unbekannt 1916d: o. S.): Die sogenannten «Marschübungen» (vom französischen «marcher» für gehen, schreiten, laufen) gehörten zu den Grundelementen seiner Methode (Jaques-Dalcroze 1906). Über das Einüben verschiedener Variationen des Schreitens sollten die Kinder für die Körper- und Bewegungszusammenhänge sensibilisiert werden (Abb. 79). Ausgehend vom «Normalschritt» ließ Jaques-Dalcroze «fünf Schrittgrößen» einüben, bei denen Tempo, Größe der Schritte, die Verlagerung des Körpergewichts und das Mitpendeln der Arme jeweils unterschiedliche Qualitäten des Gehens bestimmten (Jaques-Dalcroze 1916: 12–13).

21 Schönemann (2003) hat die Bildtraditionen und -figuren in Wegeners Filmen – von Neuromantik über Symbolismus bis zum Jugendstil – detailliert nachgezeichnet.

**78** Rhythmisches Gehen als Gestaltungsprinzip in Rübezahls Hochzeit (D 1916)

Die Schlusssequenz des Films ist über diese Marsch- und Schreitbewegung organisiert, wobei jede Gruppe eine andere Qualität des Gehens verkörpert. Die ‹kleinen› Zwerge laufen gleichmäßig mit federndem Schritt, hinter ihnen hopsen die Trolle, sie schlagen Purzelbäume oder wirbeln um die eigene Achse; dahinter hüpfen mit ausladenden Schwungbewegungen die Feen. Während hier bereits in *einer* Einstellung verschiedene Bewegungsqualitäten polyrhythmisch inszeniert sind, wird das Gehen in den folgenden Einstellungen weiter variiert: Noch einmal sehen wir den Hochzeitszug, dieses Mal einen Hang hochlaufend. Der Rhythmus ist nun insgesamt schneller; die Zwerge, Trolle und Feen bewegen sich ausgelassener und raumgreifender. Diese Sequenz, die als eine Art Crescendo strukturiert ist, steigert sich zu einem euphorischen Tanz, der auch die Natur erfasst. Nun tanzen – durch Tricktechniken animiert – sogar die Steine, Wolken und Planeten. «Im Himmelsraum in Sonnenglanz, da wogt ein froher Wolkentanz», kommentieren die Zwischentitel.

**79** «Analyse der Schrittbewegungen»: Abbildung aus Jaques-Dalcroze' Lehrbuch *Die Rhythmik* (1916)

***Das Kino als rhythmische Bildungsanstalt*** Dass der Film mit den Bildern eines beschwingt-rhythmischen Naturtanzes endete, war durchaus als Botschaft an die Zuschauer zu verstehen. Auch sie sollten rhythmisch mitschwingen. Dieser Effekt wurde durch die performativen Elemente der Filmvorführung zusätzlich verstärkt. Rübezahls Hochzeit wurde am ersten Oktober 1916 im Union-Palast am Berliner Kurfürstendamm uraufgeführt und war über einige Monate hinweg in den deutschen Kinos zu sehen (Argus 1916: o. S.). Die musikalische Begleitung war mit Sorgfalt arrangiert – was für einen Film, der mit Anleihen bei Jaques-Dalcroze' Rhythmik gestaltet war, kaum überrascht.[22] Die Zwischentitel, die in Versform gereimt waren, unterstützten diesen Effekt. Damit verlängerte sich die rhythmische Gestaltung – ebenso wie Wegeners Projekt einer ‹kinetischen Lyrik› des Films – bis in den Kinosaal hinein.[23]

Eine solchermaßen rhythmisierte Filmerfahrung zielte nicht allein auf neue Schauspieltechniken und filmästhetische Modelle, sondern – wesentlich umfassender – auf einen rhythmisch geschulten *Filmzuschauer*. Tatsächlich war Dalcroze' Rhythmuslehre als pädagogisches Programm angelegt, das «Kunstsinn in jedem, der sich der Erziehung durch und für den Rhythmus anvertraut», wecken sollte: «[D]ie Schüler müssten dazu gebracht werden», betont Jaques-Dalcroze (1916: 4), «in *sich selbst* die rhythmische Bewegtheit zu fühlen, welche die Denkmäler und Werke der Plastik, Archi-

22 Zwar wurde für den Film keine Originalkomposition angefertigt, denn diese waren sehr kosten- und zeitintensiv und bildeten Mitte der 1910er Jahre noch die Ausnahme (Altman 2004: 242–244). Dennoch betonten verschiedene Kritiker, die Musikbegleitung durch das Orchester sei sehr passend gewesen (Unbekannt 1916b, Unbekannt 1916e).

23 Überlegungen zum Rhythmus im Kino formuliert Jaques-Dalcroze (1925) selbst in «Le cinéma et sa musique» (Guido 2000).

tektur und Malerei entstehen lässt, festigt, auswägt, harmonisch gestaltet und belebt.» Ein ähnlich pädagogisch-reformerischer Tonfall wurde an vielen Stellen des Films explizit – so etwa, wenn sich Paul Wegener am Anfang als eine Art Erzähler, mit Märchenbuch und von Kindern umgeben, inszeniert. Durch diese Adressierung eines kindlichen Publikums und die Märchenvorlage war die Ausbildung des ‹rhythmischen Sinns› zugleich eng an Werte wie Phantasie, Imagination und Magie gekoppelt: Gerade weil der Film Imagination und Rhythmusgefühl der Menschen stimuliere, könne er ihn wieder näher an die Natur heranrücken – so lautete der gemeinsame Ausgangspunkt von Wegeners und Jaques-Dalcroze' Kunstauffassung.

Wie das Beispiel von Rübezahls Hochzeit verdeutlicht, ging die Herausbildung tänzerischer Formen des Filmschauspiels in den 1910er Jahren mit einer grundlegenden Umstrukturierung der Schauspiel- und Körpertechniken einher – an die Stelle eines relativ feststehenden Vokabulars zitierbarer ‹Formeln› und eingeübter Posen sollte ein Spiel mit dem ganzen Körper in Variationen, Phrasierung und Modulationen von Bewegungsqualitäten treten. Mit dieser Verlagerung von einem semiotischen Modell des Schauspiels hin zu einem kinästhetischen Spiel in Körperzuständen waren auch offenere Formen der Adressierung verbunden, wie sie die Filmtheoretiker entworfen und gefordert hatten: Gesten sollten nicht mehr gelesen oder dekodiert werden; vielmehr sollte die suggestiv-mehrdeutige Ausdrucksbewegung die Filmzuschauer in ein einfühlendes Mitschwingen und rhythmisches Miterleben versetzen.

Filme wie Rübezahls Hochzeit verwandelten das Kino also in eine Rhythmusanstalt – und verbanden sich mit dem Angebot an die Zuschauer, Rhythmus und Gestaltungsprinzipien der Bewegung filmisch zu erfahren. Wenn sich Elfchen und Rübezahl als ‹gute Geister› zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Phantasie- und Menschenwelt bewegen, war damit fast schon selbstreflexiv auf jene Funktion verwiesen, die auch das erneuerte, das tänzerische Kino übernehmen sollte: den Menschen wieder mit (seiner) Natur in Verbindung setzen und ihn durch die (körperliche und geistige) Rhythmuserfahrung ganzheitlich adressieren. So kommentiert auch ein Rezensent des *Berliner Börsen-Couriers*: Als «reines Naturmärchen» erinnere der Film an eine Dimension, die «uns Asphaltmenschen» fast schon verklungen sei (Unbekannt 1916f: o. S.).

# 6 Anmutige Zeitlupe. Techniken der ‹schönen› Bewegung

> Inzwischen glaube er, […] daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelst einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne.
>
> *Heinrich von Kleist*, Über das Marionettentheater *(1810)*

***Bewegungskonzepte*** Nicht erst seit Henri Bergsons Diktum vom «kinematographischen Mechanismus des Denkens» wird die filmische Bewegung überwiegend mit Konzepten des Mechanischen in Verbindung gebracht (Bergson 2013). Diese Auffassung war eng verknüpft mit den Diskursen zur Moderne um 1900. In ihr erneuerten sich aber auch eine Reihe von Debatten aus dem 19. Jahrhundert, die über Dichotomien des Organischen und Mechanischen strukturiert waren.

Tatsächlich überlagern sich in der Rede vom Kino als ‹mechanischer Bewegung› zwei unterschiedliche Paradigmen: Das eine bezieht sich auf die Tatsache (und das Wissen darum), dass die Bewegungen, die auf der Leinwand zu sehen sind, durch eine mechanische Apparatur *hervorgebracht* werden; das andere zielt auf die *Qualität* der Bewegung. Als mechanisch beschrieben (und manchmal auch essentialisiert) wurden das Flackern und Flimmern früher Filmprojektionen oder die ruckartig-überdreht wirkenden Gesten der Filmschauspieler. In ihnen schien sich das mechanische Wesen des Kinos auf fast schon symptomatische Weise zu manifestieren und sinnlich-spürbar zu werden. So schreibt Walter Benjamin, Charlie Chaplin habe die mechanisch-abgehackte Bewegtheit des Filmapparates in seinen typischen Bewegungen internalisiert:

> Ob man sich an seinen Gang hält, an die Art in der [er] sein Stöckchen handhabt oder seinen Hut lüftet, es ist immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen, die das Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetz der menschlichen Motorik erhebt. *(Benjamin 1991: 1040)*

Gegenüber diesem dominanten Narrativ der Kino-Moderne, das über Schlagworte wie ‹Mechanik› und ‹Fragmentierung› gefasst wird, möchte ich im Folgenden die Geschichte eines *anderen* Bewegungskonzepts in

den Vordergrund stellen, das zwar in der aktuellen Filmgeschichtsschreibung weniger prominent ist, sich aber nachhaltig in filmische Diskurse und Praktiken des frühen 20. Jahrhunderts einschrieb und diese mit dem Tanz verband: die *anmutige* Bewegung. Bereits in der Antike und Klassik, wie etwa in Friedrich Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793), war der Begriff der Anmut eng an die Frage nach der «Schönheit der Bewegung» geknüpft. Diese Vorstellungen sollten ab Ende des 19. Jahrhunderts in frühe Diskurse und Bildpraktiken des Kinos hineinspielen und dessen tänzerisches Potenzial mit entwerfen. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern das Kino – in diesen Debatten zumeist verstanden als ‹mechanische Apparatur› – schöne, anmutige Bewegungen herstellen kann.

## 6.1 Die ‹Erfindung› der Zeitlupe aus der Tanzästhetik der Jahrhundertwende

Dieselbe Frage beschäftigte auch die Tänzerinnen und Tänzer der Zeit. Bekannt sind die Äußerungen von Isadora Duncan, die es ablehnte, ihre Tanzauftritte filmen zu lassen.[1] Zwar posierte (und tanzte) Duncan für die Kameras von Photographen, der Tanz schien ihr aber offenbar eine zu fragile Kunst, als dass sie adäquat im Film hätte ‹festgehalten› werden können. Diese Kritik äußerte sie unter anderem in einem Gespräch mit dem französischen Dichter Fernand Divoire, der sie nach ihren Vorbehalten gegenüber dem Film fragte:

> Isadora, sagte ich, warum wollen Sie nicht, dass man ihre Tänze filmt? – Weil er fürchterlich ist; der Film ist ruckartig: Er zerstört die Geste. Sie dachte wohl: Er zerstört die harmonische Musik der Geste, er macht aus der Tänzerin einen Hampelmann. *(Divoire 1927: 27, Übers. KK)*

Nach dem Wortwechsel, so vermerkt Divoire süffisant, gingen beide ins Kino, um sich eine neue Folge des amerikanischen Serials The Exploits of Elaine (USA 1914) anzuschauen. Aus dieser Anekdote geht hervor, wie ambivalent Duncans Position zum Kino war: Während sie es als Mittel der Aufzeichnung von Tanz kritisierte und ablehnte, nahm sie es als Unterhaltungsmedium durchaus gerne in Anspruch.

Wenn Duncan das Kino als «ruckartige» Bewegung («saccadé») beschreibt, das aus der Tänzerin einen «Hampelmann» («pantin») macht, wird deutlich, dass sie den Film wie viele ihrer Zeitgenossen als ‹mechanische› Bewegung auffasst. Die Vorstellung vom Kino als ‹mechanischem

1 Zu Duncans Medienskepsis vgl. auch Kapitel 2.

Apparat› war nicht nur diskursiv etabliert, sondern wurde in frühen Filmvorführungen geradezu sinnlich erfahrbar – besonders dann, wenn der Projektionsapparat mitten im Zuschauerraum platziert war und sich dort dampfend und ratternd zur Schau stellte. Mit den Frequenzen von 16 bis 18 Bildern pro Sekunde, dem mitunter instabilen, flackernden Projektionslicht und variierenden Projektionsgeschwindigkeiten schien der Apparat zudem sämtliche Bewegungen, die auf der Leinwand zu sehen waren, mit seinem «nervösen Tick» anzustecken (Levinson 1929: 11, Übers. KK). Wie eine «mechanische Kruste über Lebendigem» – so das Bild von Henri Bergson (1921: 41) – schrieb sich die überdrehte Bewegungsqualität des Kinematographen in die gefilmten Bewegungen ein und zeitigte einen eigentümlichen Effekt, den Komiker wie Charlie Chaplin zwar wirkungsvoll für sich einzusetzen wussten, Tänzerinnen wie Isadora Duncan jedoch weniger goutierten.

Diese Kritik an der holprigen Bewegung der Kinobilder griff einen Gedanken auf, den Henri Bergson 1907 in *L´Evolution créatrice* formuliert hatte. In dem Kapitel «Le mécanisme cinématographique de la pensée» weist Bergson den Kinematographen als Inbegriff einer Denktradition aus, die Bewegung als eine in den Raum projizierte Serie stillgestellter Positionen darstellt. Bewegung, so spitzt Bergson seine Kritik zu, werde in diesem Modell nur über ihre Negation, nämlich vom Stillstand her gedacht – und so nur ungenügend erfasst. Diese Vorbehalte gegen das Kino als mechanische Bewegung gründeten nicht zuletzt im Gegensatz des Mechanischen und Organischen, der die kulturphilosophischen Diskurse im 19. Jahrhundert umfassend anleitete.[2] Besonders verschärft schien dieser Gegensatz von mechanischer und lebendig-organischer Bewegung an Filmaufnahmen von Tanz hervorzutreten. Gerade an ihren schönen und fließenden Tanzbewegungen, so befürchteten viele Tänzerinnen und Tänzer, würde die stotternd-sprungartige Bewegungsqualität des Filmapparates augenfällig – und störend, wenn nicht gar verheerend – in Erscheinung treten.

Sollte es wirklich unmöglich sein, tänzerische Bewegungen im Film erfahrbar zu machen? Diese Frage stellte sich der Photograph Arnold Gen-

2 Karl Prümm (1995) identifiziert den um 1900 populären Diskurs der Lebensphilosophie als wichtigen Einflussfaktor. Mit seiner polaren Struktur habe sich dieser ins Nachdenken über das Kino eingeschrieben, sodass der Gegensatz vom Organischen und Anorganischen in seinen unterschiedlichen Ausdeutungen auch auf das Kino übertragen wurde: Während Kritiker das Kino zum Symbolmedium einer mechanisierten, fragmentierten und entfremdeten Moderne erklärten, drehten Kino-Befürworter das Argument kurzerhand um und ernannten es euphorisch zum «Inbegriff des Lebens» (Prümm 1995). Stets, so Prümm, waren die filmtheoretischen Diskurse über die «immergleichen Antinomien» (vor)strukturiert: «das Mechanische gegen das Lebendige, das Organische gegen das Anorganische, die Oberfläche gegen die Tiefe, die Kunst gegen die Nicht-Kunst, die Elite gegen die Masse» (Prümm 1995).

the, ein enger Vertrauter von Isadora Duncan. Genthe hatte Duncan und ihre Schülerinnen vielfach photographiert (Abb. 80); gegen Ende der 1910er Jahre machte er nach eigenen Aussagen auch Filmaufnahmen von Duncans Schülerinnen Anna, Irma und Lisa (Genthe 1920).[3] Die Herausforderung, so schreibt Genthe in seinen Memoiren, bestand darin, «the charm of the dance movement, […] the fleeting magic designs made by the human body» (Genthe 1936: 196) in den Filmaufnahmen wiederzugeben. Dafür bediente er sich eines technischen Kunstgriffs:

> At that time all efforts to record the dance on the screen had failed. The smooth coherence of dance rhythm was always lacking, I knew that if the pictures were taken two or three times faster than the normal speed and projected at the standard tempo, this fault could be rectified. My experiment proved this theory to be correct. *(ebd.: 177)*

Genthe erklärt ein Verfahren der Zeitlupe, wie es mit jeder handgekurbelten Kamera hergestellt werden konnte: Wurden die Aufnahmen mit einer erhöhten Geschwindigkeit aufgenommen und anschließend mit ‹normaler› Geschwindigkeit abgespielt, erschienen sie verlangsamt und fließender, weil insgesamt mehr Phasenbilder pro Sekunde projiziert wurden. Der Effekt muss so eindrucksvoll gewesen sein, dass die russische Ballerina Anna Pawlowa – nachdem sie Genthes Aufnahmen gesehen hatte – darauf bestand, alle Filmaufnahmen von ihr sollten fortan mit beschleunigter Aufnahmegeschwindkeit, also in Zeitlupe, gedreht werden (ebd.: 178). Auch Isadora Duncan räumte ein, bei den Zeitlupen handle es sich um die einzigen Filmaufnahmen, die sie je auf der Leinwand gesehen habe, die «smooth, fluent and harmonious» wirkten (ebd.: 177).

Was Genthe hier erzählt, ist nichts anderes als eine Geschichte der ‹Erfindung› der Zeitlupe aus der Tanzästhetik der Jahrhundertwende. Die Aufnahmegeschwindigkeit der Kamera zu beschleunigen (oder wahlweise auch zu verlangsamen), um die Bewegungsqualität auf der Leinwand zu modifizieren, war als Verfahren der Filmtechnik zwar bereits bekannt – beschäftigte jedoch zunächst vor allem Wissenschaftler und Ingenieure. Schon Apparaturen wie das von Eadweard Muybridge entwickelte Zoopraxiskop erlaubten, die Bewegung der Bildabfolge manuell zu verlangsamen oder zu beschleunigen. Später oblag es den Entscheidungen der Filmvorführer, mit welcher Projektionsgeschwindigkeit sie die Filme zeigten.

3 Genthe datiert diese Filmaufnahmen nicht. Es ist anzunehmen, dass die Filme zwischen 1915 und 1918 entstanden, etwa zur gleichen Zeit, als Genthe Photographien der «Isadorables» anfertigte (Maryanski 2013). Verbleib und Überlieferungsstatus dieser Filmaufnahmen konnten nicht ausfindig gemacht werden.

**80** *Greek revival dancers*: die «Isadorables» in einer Photographie von Arnold Genthe, um 1916

Der Effekt der Zeitlupe wurde also zunächst *performativ* bei der Filmvorführung hergestellt (Brockmann 2013: 119–121). Ab Mitte der 1910er Jahre kamen mit den Zeitlupenkameras der Firmen Ernemann und Pathé die ersten spezialisierten Geräte auf den Markt. 1904 hatte der Österreicher August Musger seinen Zeitlupenapparat zum Patent angemeldet, 1916 präsentierte der Feinmechaniker Hans Lehmann, basierend auf Musgers Erkenntnissen, eine Hochfrequenzkamera der Firma Ernemann – und hob deren Nutzen für die Wissenschaft hervor. Schon die von Lehmann eingeführte Terminologie der «Zeitlupe» modellierte den Effekt des Apparats in Anlehnung an wissenschaftliche Instrumente wie die Lupe und das Mikroskop. Man könne, erklärt Lehmann (1917: 428, Herv. KK) seine Wortwahl, «mit der Zeitlupe auch die vierte physikalische Dimension, nämlich die *Zeit* […] vergrößern».

Parallel zu diesen *technischen* Entwicklungen der Zeitlupe als Verlängerung wissenschaftlicher Apparaturen, so legt Genthes Erzählung nahe, lässt sich auch eine *ästhetische* Entwicklung der Zeitlupe nachzeichnen, die eng

mit der Tanzästhetik der Jahrhundertwende verknüpft war. Mit dem Ideal einer fließend-schwebenden Tanzbewegung arbeiteten Tänzerinnen und Tänzer an einem Bewegungskonzept, das in der Zeitlupe seine filmische Entsprechung finden sollte.

Duncan und Pawlowa waren nicht die einzigen, die von der lyrischen Anmutung der Zeitlupenaufnahmen angetan waren. Nun drängten viele Tänzer darauf, ihre Darbietungen in Zeitlupe aufnehmen zu lassen – darunter auch Rudolf Laban und Gret Palucca, die sich um 1920 mit entsprechenden Anliegen an Filmproduktionsfirmen wandten.[4] Was sie an dem Verfahren interessierte, war nicht nur die Möglichkeit, die Bewegung in der Zeit zu *verlangsamen*; fasziniert waren sie vielmehr von den *schwerelos-fließenden Bewegungsqualitäten* der Zeitlupe.[5] Es waren vor allem zwei Aspekte, die mit tanzästhetischen Anliegen der Zeit korrespondierten: das Ideal einer freien, fließenden Bewegung und das Spiel mit der Schwerkraft, die in der Zeitlupe für einen Moment außer Kraft gesetzt scheint. Die Zeitlupe wird nun gleichsam als Überwindung der mechanischen, holprigen oder gar ‹nervösen› Bewegung des Kinos beschrieben, als Ideal einer organischen, fließenden und kontinuierlichen Bewegung. Diesen Effekt der Zeitlupe für Filmaufnahmen von Tänzen einzusetzen, wurde schon bald zu einem verbreiteten Kunstgriff unter Filmemachern. So heißt es 1918 in der Zeitschrift *Kinema*:

> Jedermann weiß, daß die Wasserfälle, die Verfolgungen und die Schlachten von viel gewaltigerer Wirkung sind, wenn sie mit zurückhaltender Hand gekurbelt wurden, wogegen die Tänze zugleich leichter und *graziöser* sind, wenn sie schnell gekurbelt wurden. *(Unbekannt 1918: 2, Herv. KK)*

Ganz ähnlich beurteilt dies ein Autor 1922 in der französischen Tanzzeitschrift *La Danse*: nämlich dass Aufnahmen von Tänzen erst durch die Zeitlupe mit dem «fabelhaften Reiz eines Traums, dessen Charme und Poesie in Worten nicht beschrieben werden kann», ausgestattet würden (J. 1922: o. S., Übers. KK).

4 Vgl. den Briefwechsel zwischen Rudolf Laban und der Kulturabteilung der Universum-Film AG vom März 1920 (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 II a.2. Nr. 86/b) oder die Korrespondenz zwischen Paluccas Ehemann Friedrich Bienert und der UFA vom März 1926 (Palucca-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Ldf. Nr. 5828).

5 Diese Bewegungsqualität war auch in Zeitrafferaufnahmen vorzufinden, die eine vergleichbare Faszination auslösten. Zeitrafferaufnahmen kamen etwa bei der Dokumentation von Pflanzenwachstum zum Einsatz, die in einigen Filmen auch mit Tanz verbunden wurden – so zum Beispiel in Das Blumenwunder (Max Reichmann, D 1926) oder Thèmes et variations (Germaine Dulac, F 1928). Im Unterschied zur Zeitlupe, die die Mikrostrukturen wahrnehmbarer Bewegungen offenlegte, konnte der Zeitraffer auch solche Bewegungen sichtbar machen, die für das bloße Auge nicht wahrnehmbar waren.

Die Zeitlupe wird im Verlauf der 1910er und 1920er Jahre geradezu systematisch mit Vorstellungen von Tanz aufgeladen und verbunden. Diese Verknüpfung wird, wie eingangs erwähnt, maßgeblich vermittelt über das Konzept der Anmut, das sich an den Tanz ‹anlehnt›, ohne mit diesem kongruent zu sein. In ihm überlagern sich verschiedene Vorstellungen des «Bewegungsschönen»: Als Begriff der klassischen Ästhetik steht es zunächst dem klassischen Ballett mit seiner Ästhetik der Leichtigkeit und Schwerelosigkeit nahe. Vorstellungen der ‹anmutigen Bewegung› grundieren aber auch – mit etwas anderer Akzentuierung – die Bewegungs- und Körperpraktiken des modernen Tanzes. Hier steht die anmutige Bewegung für freie, fließend-harmonische Bewegungen, wie sie beispielsweise mit Isadora Duncans Wellentänzen oder Loïe Fullers wogend-raumgreifenden Serpentinentänzen in Erscheinung treten und wie sie zahlreiche Systeme der Körpergymnastik im frühen 20. Jahrhundert vertreten (Möhring 2004, Schwartz 1992, Cowan 2008).

An diese Diskurse zur anmutigen Bewegung dockt das Kino an – und zwar nicht nur, wenn es darum geht, Tanz *auf* der Leinwand zu zeigen, sondern vor allem auch dort, wo mit Blick auf die technischen Eigenschaften des Films verhandelt wird, unter welchen Bedingungen die kinematographische Bewegung als ‹schön› erfahrbar wird. Im Folgenden sollen diese diskursiven und ästhetischen Verknüpfungen von Zeitlupe und tänzerischer Bewegung über drei Annäherungen in den Blick genommen werden. Zunächst gilt es zu erörtern, wie das Konzept der Anmut Ende des 19. Jahrhunderts in das Gravitationsfeld von Bewegungswissenschaft, Chronophotographie und Kino gerät – und wie sich an dieser Schnittstelle eine neue Perspektive auf die anmutige Bewegung herausbildet. Am Beispiel von Wochenschau-Aufnahmen aus den 1920er Jahren lässt sich zweitens exemplarisch zeigen, wie das Kino die Zeitlupe als anmutige Bewegung ausstellt, reflektiert und ironisiert. Die Idee, dass die Zeitlupe ‹schöne› Bewegungen ‹produziert›, findet schließlich auch eine Rückübersetzung auf die Tanzbühnen der Zeit, wo die Grenzen zwischen Film- und Körpertechniken fließend werden.

## 6.2 Anmut als Effekt von Zeitlupe. Raymond Bayers *L'Esthétique de la grâce*

Das Konzept der anmutigen Bewegung verweist auf eine lange ästhetische Tradition, die von der Antike über Friedrich Schiller bis Heinrich von Kleist belegt ist (Knab 1996, Schade 1985). Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfährt diese Reflexionsgeschichte eine Intensivierung – nicht nur in den Diskursen

und Praktiken des modernen Tanzes und der Körperreform, sondern auch in einer Reihe philosophischer Ansätze, die zu klären versuchen, unter welchen Bedingungen eine Bewegung als schön und anmutig gelten kann. 1852 fasst der englische Philosoph und Soziologe Herbert Spencer in seinem Essay «Gracefulness» drei zentrale Aspekte der anmutigen Bewegung zusammen. Sie sei erstens eine *ökonomische Bewegung* («motion that is effected with economy of force», Spencer 1891: 280). Dieser ökonomische Verlauf manifestiere sich in den Gesetzmäßigkeiten der Bewegung, die – und das ist das zweite Merkmal, das Spencer hervorhebt – eine *gleichmäßige, fließende Linie* bilde («motion in curved lines», ebd.: 282). Drittens stellt die anmutige Bewegung für Spencer ein spezifisches Verhältnis zwischen Bewegung und Betrachter her. Die Harmonie der Linien und ihre wohldefinierte Form stimuliere «pleasant sensations» (ebd.: 283), stelle die *Beziehung einer motorisch-körperlichen Sympathie* her. Über ähnliche Parameter umreißen Ende der 1880er Jahre auch Paul Souriau in *L'Esthétique du mouvement* (1889) und Henri Bergson in seinem *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) die anmutige Bewegung; sie zielen ebenfalls auf die Beziehung zwischen Bewegung und Betrachter.

Mit der Betonung von Linie und harmonischer Gesetzmäßigkeit knüpfen diese Entwürfe des Bewegungsschönen zwar an klassische Konzepte der Anmut an, sind jedoch zugleich geprägt von den Terminologien des 19. Jahrhunderts. Wenn sich Spencer dem Bewegungsschönen über Kategorien wie «Ökonomie», «Kraft» und «Gesetzmäßigkeiten» nähert, beschreibt er Anmut mit den Begriffen der Arbeits- und Bewegungswissenschaften. Bergson wiederum kennzeichnet die Anmut als *lebendige* Bewegung, die er als Gegenpol zur abgehackt-holprigen Bewegung des Mechanischen etabliert – damit wird das Bewegungsschöne zum Gegenentwurf zu jenem Bewegungskonzept, das er nur wenige Jahre später auf das Kino beziehen sollte. Wie sehr die philosophischen Modelle der Anmut im 19. Jahrhundert als prä-kinematographische Denkfiguren zu lesen sind, zeigt sich auch an Paul Souriaus Theorie der Bewegung – vor allem dann, wenn er empfiehlt, die Frage nach der schönen Bewegung «mit den Mitteln der Momentphotographie zu studieren, insbesondere mit den präzisen Untersuchungsmethoden, die Jules Marey eingeführt hat» (Souriau 1889: 151, Übers. KK). Mit den Ansätzen von Spencer, Bergson und Souriau zeichnet sich ab, wie die ästhetischen Entwürfe der Anmut um 1900 in das Gravitationsfeld bewegungswissenschaftlicher Studien, Methoden und Apparate geraten. Unter deren Einfluss verändern sich nicht nur die Instrumente, über die die Bewegung erforscht werden kann; es zeichnen sich auch zwei wichtige Verschiebungen im Nachdenken über die Anmut ab: Zum einen wird die Anmut zunehmend über die Beziehung zum Betrachter konfiguriert,

**81** Zeitlupenaufnahmen eines Athleten: Filmmaterial aus dem Nachlass von Pierre Noguès

zum anderen erweitert sich der Gegenstandsbereich des Bewegungsschönen. War dieser bei Schiller noch der menschlichen Bewegung und dem klassischen Kanon des ‹Bewegungsschönen› vorbehalten, so betonen die modernen Ansätze, dass Anmut nicht nur am ästhetischen Gegenstand, sondern «schon bei den einfachsten Fällen» (Unbekannt 1890: 148) vorzufinden sei – bei alltäglichen Bewegungsabläufen wie dem Gehen oder Boxen, dem Vogelflug oder dem Galopp der Pferde.

***Raymond Bayers ‹Filmtheorie› der Anmut*** Souriaus Empfehlung, die Frage der schönen Bewegung mithilfe von Mareys Instrumentarium zu studieren, nimmt der französische Philosoph Raymond Bayer ab den 1920er Jahren zum Ausgangspunkt für seine Studien zur Anmut, die er 1933 als *L'Esthétique de la grâce* veröffentlicht. In zwei Bänden und auf über 1000 Seiten unternimmt Bayer eine umfangreiche philosophiegeschichtliche Revision, die von Homer bis Bergson reicht. Darüber hinaus versucht er, das Phänomen der Anmut über detaillierte Bewegungsanalysen zu bestimmen – und ganz im Sinne der Bewegungswissenschaften des 19. Jahrhunderts über eine Reihe ‹objektiver› Gesetzmäßigkeiten zu formalisieren. Während Souriau und Bergson ihre Überlegungen bereits in der Terminologie von Chronophotographie und Arbeitswissenschaften formuliert haben, steht

Bayers Untersuchung in einem sehr viel umfassenderen Maße unter den Voraussetzungen von Photographie und Kinematographie. Denn Bayers Studie entsteht zu großen Teilen am renommierten Institut Marey, das der Physiologe Étienne-Jules Marey gegründet hatte, um mit technischen Methoden und Instrumenten die Bewegung zu erforschen: «Die Arbeiten und Sammlungen des Institut Marey», so vermerkt Bayer (1933: 45, Übers. KK) zu Beginn seines Buches, «spielten bei der Erarbeitung dieser Studie alsbald eine besondere Rolle.» In der Tat sind viele der von Bayer beschriebenen Bewegungssujets in den Filmographien des Institut Marey wiederzufinden, auch wenn Bayer dies selbst nicht immer explizit kenntlich macht.[6] Es ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, wann Bayers Analysen sich auf die Filme oder seine Beobachtungen am (lebenden) Objekt beziehen. Neben der Arbeit mit den Chronophotographien und Filmen besuchte Bayer über zwei Jahre die Ballettstunden der Pariser Oper (Cramer 2009) und reiste, wie Isadora Duncan, nach Griechenland und Italien, um die antiken Statuen «in ihrer eigentlichen Anmutung und Atmosphäre» zu studieren (Bayer 1933: viii, Übers. KK). Wenn Bayer die anmutige Bewegung mithilfe kinematographischer Apparaturen studiert, formuliert er zugleich eine ‹Filmtheorie› der Anmut.

Vor allem Zeitlupenaufnahmen hatten es Bayer angetan; sie schienen ihm besonders gut dafür geeignet, das Phänomen der anmutigen Bewegung zu studieren. Seit den 1870er Jahren hatten Marey und seine Mitarbeiter Versuche unternommen, die chronophotographischen Phasenbilder zu animieren – zunächst über optische Werkzeuge wie das Zoetrop, später dann über eigens entwickelte Projektionsapparate (Mannoni 1999). Hatte Marey in diesem Zuge auch Verfahren der Zeitlupe entwickelt, so ging es ihm vor allem darum, die Geschwindigkeit der Phasenbilder modulieren, verlangsamen oder beschleunigen zu können, um so die Einzelheiten der Bewegungsabläufe genauer zu untersuchen (Marey 1873: 143). Man muss sich vergegenwärtigen, dass das Institut Marey zu jener Zeit, als Bayer dort für seine Studie zur Anmut recherchierte, zu einem der führenden Zentren der Zeitlupentechnik geworden war. Mareys Nachfolger Pierre Noguès und Lucien Bull arbeiteten an der Entwicklung von Zeitlupenkameras, die Bewegungen mit einer Frequenz von bis zu 400 Bildern pro Sekunde auflösten.

6 So analysierte er beispielsweise in den 1920er Jahren Bewegungsfolgen des Leichtathleten Jean Bouin, der 1914 verstorben war. Tatsächlich sind in der Filmographie von Mareys Nachfolger Pierre Noguès einige Zeitlupenaufnahmen des Leichtathleten zu finden – etwa Jean Bouin disque (F undatiert). Noguès' Filmographie listet auch Ballettübungen in normaler Geschwindigkeit und Zeitlupe – so etwa Danse Louise tutu vue normale (F undatiert) und Danse Louise tutu vue ralentie (F undatiert). (Ich danke Laurent Mannoni für die Einsicht in die Filmographie von Pierre Noguès.)

Über ihre Entwicklungen eines «ultracinéma» berichteten sie in Kinozeitschriften wie dem *Cinémagazine* (Noguès 1922, Bull 1922, Desclaux 1921). Das Institut Marey stand zudem in engem Austausch mit der Filmproduktion; hier entwickelte Prototypen waren Vorbilder für die Herstellung von Filmkameras, mit denen Filmemacher wie Abel Gance und Jean Epstein ihre Filme drehten (Mannoni 1999).

Ähnlich wie Marey und seinen Kollegen ging es Bayer nun darum, die Bewegungen über die Modulation der Geschwindigkeit genau untersuchen zu können.[7] Filmaufnahmen dienten ihm nicht nur als Untersuchungsgegenstand, sondern auch als Modell und Metapher für die Operation der Wahrnehmung. So schreibt er mitunter, wenn er die Ballettstunden der Pariser Oper beobachtet, der ‹Film› (nun sinnbildlich für einen Wahrnehmungs- und Analyseakt) müsse angehalten werden:

> Halten wir, mit einem kleinen Kunstgriff, die Bewegung des Filmstreifens oder der Bildserien für einen Moment an: Fixieren wir das Bild, das wir suchen, mit einem Mal. Wenn es stillsteht, können wir es eingehend betrachten und studieren, wo es herkommt und hinstrebt. *(Bayer 1933: 286–287, Übers. KK)*

Während Bayer sich erhofft hatte, mithilfe des Films die Gesetzmäßigkeiten der Anmut zu ergründen, entdeckte er zu seiner Überraschung noch etwas anderes: nämlich den Einfluss seiner Versuchsanordnung auf den Gegenstand seiner Studie. Der Einsatz von Zeitlupenaufnahmen, so konstatiert er um 1921, *intensiviere* den Eindruck der Anmut in der Betrachtung auf signifikante Weise. «Die Verlangsamung», schreibt er, «erwies sich wahrhaftig als ästhetisches Mittel, das einen spürbaren Einfluss auf das Erscheinungsbild nahm […].» (ebd.: 64, Übers. KK) Mithin fungiere sie gar als «Erzeuger von Anmut» («générateur de grâce», ebd.: 65).

Wie konnte es sein, dass die Zeitlupe den Eindruck der Anmut so spürbar verstärkte? Bayer formuliert zwei mögliche Erklärungen für diesen Effekt. Eine erste Theorie bezieht sich auf die formale und technische Beschaffenheit der Zeitlupe. Indem sie die einzelnen Bewegungsphasen detailliert aufzeichnet und wiedergibt, löst sie die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen beinahe auf, sodass die Bewegung flüssiger, kontinuierlicher erscheint. Zweitens versucht sich Bayer an einer phänomenologischen Erklärung, die in den Blick nimmt, wie sich die Wahrnehmungsbedingun-

7 Geradezu ‹handgreiflich› schaltet sich Bayer in die Bewegung ein, versucht das Bewegungsschöne mithilfe dieser Techniken und Apparate regelrecht zu ‹begreifen›. Damit stand sein Vorgehen den Arbeiten von Marey nahe, der Bewegungsverläufe ebenfalls über taktil-sinnliche Verfahren studierte – beispielsweise wenn er seine Bewegungsserie *Vol de mouettes* (1887) in eine Bronzeplastik gießen ließ, um sie besser ‹erfassen› zu können.

gen in der Zeitlupe verändern. Sie bedeute einen Wechsel des Wahrnehmungsmodus, der den Betrachter in eine ästhetische Relation zur Bewegung versetzt («changement de vision esthétique», Bayer 1933: 64). Besonders hebt er dabei die zeitliche Dimension hervor, die erlaubt, die Bewegungen im Detail zu studieren:

> […] das Auge kann nun darin schwelgen und umherschweifen, kann sich ohne zu ermüden an einem Detail aufhalten. Gleichzeitig wird der dadurch entstehende Eindruck klarer, er gewinnt an Lebendigkeit und Kontur, verwandelt sich in Detailreichtum und Mannigfaltigkeit. […] Als ginge es darum, intensiver zu empfinden. Diese Überwältigung, in der sich die Gefühlsregung um ein Vielfaches verstärkt, ist eben eine Steigerung der Kontemplation: Im Moment einer solchen gesteigerten Ergriffenheit, so scheint es, wird der Geist ästhetisch. *(ebd.: 64–65, Übers. KK)*

«Der Geist wird ästhetisch»: Mit dieser Erklärung formuliert Bayer eine Wahrnehmungstheorie der Anmut, die eng an die filmische Apparatur gebunden ist. Auch wenn der Philosoph diesen Gedanken im weiteren Verlauf seines Buches wieder zurücknimmt,[8] trifft er mit seiner Formulierung von der Zeitlupe als «générateur de grâce» einen neuralgischen Punkt: Das Bewegungsschöne ist nicht allein über formale, der Bewegung inhärente Charakteristika zu beschreiben; vielmehr gilt es die Wahrnehmungs- und Erfahrungsbedingungen mitzureflektieren, unter denen die Bewegung als ‹schön› oder ‹anmutig› in Erscheinung tritt. An einem ähnlichen Befund arbeitet sich auch das Kino der Zeit ab, wenn es die Zeitlupe als ‹Erzeuger von Anmut› ausstellt und stilisiert.[9]

8 Für ihn bildet der anmutige Effekt der Zeitlupe einen «sekundären Faktor» (Bayer 1933: 64–65), der die Untersuchungsergebnisse zwar beeinflusst, aber nicht grundlegend verändert.

9 Bayer selbst schreibt nicht über den Einsatz von Zeitlupenaufnahmen im Kino, also außerhalb wissenschaftlicher Kinematographien. Erst Mitte der 1940er Jahre setzt er sich dezidierter mit dem (Spiel-)Film auseinander. 1946 schreibt er ein kurzes Vorwort zur Erstausgabe von Gilbert Cohen-Séats *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Fast schon als Vorgriff auf Gilles Deleuze' Kino-Bücher der 1980er Jahre modelliert er das Kino als «art bergsonien», das dem Philosophen einige «leçons esthétiques et techniques» (Bayer 1946: 9) erteilen könne. In der *Revue internationale de filmologie* erscheint ein Jahr später Bayers Aufsatz «Le cinéma et les études humaines» (1947), in dem er das Kino als Mittler zwischen Wahrnehmung (*aisthesis*) und Denken entwirft.

**82a–b** Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast (British Pathé, GB 1925)

## 6.3 Inszenierungen der ‹anmutigen Zeitlupe› in Wochenschauen der 1920er Jahre

Während Bayer am Institut Marey mit chronophoto- und kinematographischen Instrumenten nach den Gesetzen der anmutigen Bewegung forscht, bietet sich auch das Kino als Bewegungslaboratorium an. Neben dem Einsatz in wissenschaftlichen Filmen sind es insbesondere die Wochenschau- und Aktualitätenformate, die Zeitlupenaufnahmen seit Mitte der 1910er Jahre einem breiten Publikum vorführen.[10] Zahlreiche Sportszenen, Akrobatiknummern, Schauflüge, folkloristische Rituale, Aufnahmen von Tieren, Menschen in einfachen Bewegungsabläufen und vor allem Tanzszenen werden in Zeitlupe präsentiert.

Das Grundprinzip, über das die Zeitlupe in diesen Sujets inszeniert wird, ist stets das gleiche – unabhängig davon, ob man die *actualités* von Gaumont und Pathé in Frankreich, die Wochenschauen von Deulig, Messter und der UFA in Deutschland oder die *newsreels* der US-amerikanischen oder englischen Anbieter anschaut: Die Sequenz wird zunächst in ‹normaler› Geschwindigkeit, dann in Zeitlupe gezeigt. Fast immer ist der Wechsel zur Zeitlupe durch Zwischentitel angekündigt, die mit ostentativem Gestus auf den außergewöhnlichen Schauwert verweisen («Schauen Sie nur …», «Achten Sie auf …», «Ist Ihnen aufgefallen …?»). Für den vorliegenden Zusammenhang ist bezeichnend, dass diese Zeitlupenaufnahmen häufig ikonographisch sowie diskursiv auf den Tanz verweisen – so zum Beispiel in dem kurzen Beitrag Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast (GB 1925), der von British Pathé für das Wochenschau-Magazin Eve and Everybody's

10 Zur Geschichte und zu den Charakteristika von Wochenschauen vgl. Huret (1984), Jung (2005), Uricchio (1997) und Kreimeier (2005: 338).

Film Review hergestellt wurde (Abb. 82).[11] In der einminütigen Sequenz ist eine kurze Tanzszene zu sehen: Sechs junge Frauen, barfuß, in weißen Tuniken und mit Blumenkränzen im Haar, tanzen einen Reigen, der aus dynamischen Lauf- und Sprungfiguren besteht. «And just then», so heißt es im Zwischentitel, «Eve turned on her special camera – and the twinkling feet slowed down to a new grace.» Es folgt die gleiche Sequenz in Zeitlupe: Nahezu schwerelos scheinen die jungen Frauen zu tanzen, die Bewegungsqualität der Sprünge und die verlängerten Schwebephasen treten in den Vordergrund.

***Die Zeitlupe zwischen Bewegungsanalyse, technischem Spektakel und ästhetischer Erfahrung*** Zeitlupen-Sujets wie diese machten ihren Zuschauern Sehangebote, die mehrfach kodiert waren. Die Art und Weise, wie der ‹slow-motion contrast› filmisch präsentiert wird, lässt zunächst an die Strategien denken, die Marey und seine Mitarbeiter für ihre Analysen eingesetzt hatten. Durch das Zusammenspiel von Wiederholung, Verlangsamung und kontrastierender Gegenüberstellung der gleichen Sequenz in normaler und verlangsamter Geschwindigkeit wird ein eingehendes Bewegungs*studium* ermöglicht. Diese Rhetorik des Vergleichs erinnert an Praktiken wissenschaftlicher Filme und Lehrfilme, die ab Mitte der 1910er Jahre Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen verwendeten und die auf die «Herstellung eines gelehrigen Blicks» (Reichert 2007: 129) abzielten. Daneben griff das Sujet aber auch tradierte Vorstellungen der anmutigen Bewegung auf: Mit dem Reigen waren Ikonographien von Tanz und Gymnastik evoziert; wenn die Röcke hochflattern, wird – ähnlich wie in den frühen, handbetriebenen Schauapparaten – zugleich «Intimes» (Oberschenkel, Wäsche) offenbar. Nicht weniger ambivalent verwiesen die Zwischentitel ausgerechnet auf die «anmutigen» Bewegungen der Füße («the twinkling feet slowed down to *a new grace*»).

In der Tat spielen die Zwischentitel eine wichtige Rolle bei der Kodierung der Zeitlupe als ‹anmutige› Bewegung. Es ist auffällig, wie massiv Zeitlupenaufnahmen in Wochenschau-Formaten jener Jahre über Rückgrif-

11 Die Eve and Everybody's Film Review wurde von 1921 bis 1933 von British Pathé produziert und war als unterhaltende Wochenschau angelegt. Während die *newsreels* vom gesellschaftlich-politischen Tagesgeschehen berichteten, boten diese Magazinformate (‹cinemagazine›, ‹review›, ‹gazette›) eine bunte Mischung an populären Themen wie Sportaufnahmen, Zeichentrick-Cartoons, Tanz- und Akrobatiknummern. Wie Hammerton (2001) in ihrer Studie gezeigt hat, richtete sich Eve and Everybody's Film Review vornehmlich an ein weibliches Publikum. So kündigt ein Werbeplakat aus dem Jahr 1921 an, das Format «will deal charmingly and comprehensively with the whole field of women's activities in Fashion, Stage, Sport, Home and Boudoir» (zit. n. Hammerton 2001: 13).

**83a–b** Zwischentitel aus Marvels of Motion: Horses in Slow Motion (Dave Fleischer, USA 1925) und Une demonstration chorégraphique (Pathé, F 1921)

fe auf das Konzept der Anmut vermittelt werden. Kaum ein Zwischentitel, der eine Zeitlupe ankündigt, kommt ohne den Begriff aus – unabhängig davon, ob damit die Bewegung von Tänzern, Sportlern, Pferden, Vögeln oder Wellen gemeint ist (Abb. 83). In Marvels of Motion: Horses in Slow Motion (Dave Fleischer, USA 1925) beispielsweise weist ein Zwischentitel auf die «natürliche Anmut» des Pferdes hin, die erst durch die Zeitlupe sichtbar werde (Abb. 83a). «Die Zeitlupe erlaubt uns, die Anmut der Bewegung zu bewundern», so heißt es in einem Insert in Une demonstration chorégraphique (Pathé, F 1921) (Übers. KK, Abb. 83b).

Noch expliziter wird die Rückkopplung an den klassischen Begriff der Anmut in dem Kulturfilm Wege zu Kraft und Schönheit (Wilhelm Prager/Nicholas Kaufmann, D 1925) ausgespielt, der sein körperreformerisches Narrativ fast vollständig über Zeitlupenaufnahmen entfaltet.[12] «Anmut ist Schönheit in Bewegung (Schiller)», behauptet hier ein Zwischentitel, der zu Bildern von Meereswellen, einem bewegten Kornfeld und Zeitlupenaufnahmen eines springenden Rehbocks überleitet. Mit Kommentaren wie diesen führen die Zwischentitel den anmutigen Effekt der Zeitlupe – ganz in Bayers Sinne vom «générateur de grâce» – regelrecht vor. Auch in begleitenden Diskursen, wie in Film- und Tanzzeitschriften, wird diese Verknüpfung von Zeitlupentechnik und dem ‹Bewegungsschönen› etabliert. Hier sind die Zeitlupenaufnahmen häufig über Abbildungen von Tänzerinnen in wehenden Kleidern vermittelt; der ästhetische Mehrwert der Zeitlupe wird in zahlreichen Artikeln (häufig mit explizitem Verweis auf das Konzept der Anmut) hervorgehoben. So betont Armand Rio in einem Artikel von 1920, der Filmapparat erlaube, «die Geheimnisse der anmutigen Geste» («les secrets de la grâce du geste») in ihrer ganzen Flüchtigkeit zu erfassen (Rio

12 Zu Wege zu Kraft und Schönheit vgl. auch Kapitel 7.

**84** «Geheimnisse der Anmut» aus der Zeitschrift *Lectures pour tous*, 1920

1920: 683). Neben dem Text sind Stills aus einer Zeitlupenstudie abgebildet, die Tänzerinnen in einem Reigen zeigen (Abb. 84).

Entscheidend ist, dass die Zeitlupe auf diesen unterschiedlichen Ebenen stets als *ästhetische* Wahrnehmungsweise markiert wird – ähnlich wie Bayer davon spricht, dass sie zu einem ästhetischen Wahrnehmungsmodus überleitet. Die Zwischentitel stimmen die Zuschauer auf diese andere Form des Sehens ein, bei der die schwebend-fließende Bewegungsqualität hervortritt. Auch die Dauer bildet dabei, wie Bayer schreibt, eine wichtige Größe: Sie installiert ein Sehen, das vor allem die Übergänge und den Wandel von Körper und Formen in den Blick nimmt. In dieses Oszillieren zwischen Bewegungsstudium und ästhetischem Blick mischt sich schließlich noch eine dritte Logik: Über die Strategien der Hervorhebung, mit denen Sujets wie Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast die Zeitlupe präsentieren, stellen sie nicht nur die gefilmten Bewegungssequenzen aus, sondern auch den Modus ihrer technischen Aufbereitung. Gerade die vergleichende Perspektive von Zeitlupe und ‹normaler› Geschwindigkeit macht die Zeitlupe als Leistung der technischen Apparatur sichtbar. Mit diesem offensichtlichen Gestus der Demonstration erinnern sie an Adressierungsweisen des frühen Kinos, wie sie André Gaudreault (1987) und Tom Gunning (1991) beschrieben haben (vgl. dazu auch Kapitel 3). Ganz in diesem Sinne beschreibt die englische Schriftstellerin Dorothy Richardson (1928: 56) die Zwischentitel, die auf die Zeitlupen hinweisen, auch als «an invitation to watch a conjuring trick, a preparation for something that was to impress by its cleverness».

So sind es insgesamt drei Aspekte, die in diesen Zeitlupenaufnahmen in unterschiedlichen Mischverhältnissen zusammenspielen: erstens eine wissenschaftliche Perspektive, die sich an den Praktiken und Methoden der

Bewegungswissenschaften orientiert und den Blick darauf ausrichtet, die Bewegung in ihren Gesetzmäßigkeiten und Details zu studieren; zweitens ein ästhetischer Wahrnehmungsmodus, der die Bewegung als ‹schön› rahmt und in ihrer ästhetischen Beschaffenheit in den Vordergrund treten lässt; drittens die demonstrative Ausstellung der Filmtechnik als Spektakel oder Zaubertrick.

***Einübung eines ästhetischen Blicks auf die Bewegung*** Diese dreifache Kodierung der Zeitlupe überlagert sich in vielen Zeitlupenaufnahmen der 1920er Jahre. Sie stehen nicht notwendigerweise im Konflikt zueinander; häufig werden die Übergänge zwischen ästhetischem, wissenschaftlichem und technischem Blick fließend. An dem British-Pathé-Film Lifting the Veil of Motion (GB 1924), der in der Wochenschau Pathé Pictorial zu sehen war, wird dieses Zusammenspiel besonders sinnfällig.

Sämtliche Mittel des Films (Zeitlupe, Montage, Zwischentitel und vermutlich auch die Musikbegleitung im Kino) sind hier eingesetzt, um die Zuschauerin, die als solche («dear lady») in den Zwischentiteln explizit adressiert wird, von Beginn an in eine ästhetische Erfahrung zu verwickeln.[13] Der Film evoziert eine idyllische Szenerie am Meeresstrand – «during that delightful holiday of yours» –, die räumlich wie zeitlich vom Alltag deutlich abgesetzt ist. Möwen landen auf dem Sand, heben wieder zum Flug ab (Abb. 85). In diesem stimmungsvollen Setting wird die Zeitlupe als Sehhilfe und Mittel der Intensivierung eingeführt. Ein Zwischentitel kündigt an: Wenn Sie so sehen könnten wie unsere Zeitlupenkamera, wie viel anmutiger würden Ihnen die Bewegungen der Möwen erscheinen? (Abb. 86) Es folgen Zeitlupenaufnahmen, in denen Möwen zum Flug ansetzen, sich mit eleganten, kräftigen Flügelschlägen in die Luft erheben. Über die lange Einstellungsdauer eröffnet sich ein geradezu kontemplativer Blick auf die Flugbewegungen der Vögel. Mehr als auf einen didaktischen Vergleich zielt der Film mit seiner assoziativen Montage darauf ab, eine atmosphärische Stimmung zu schaffen, die an den Erfahrungshorizont der Zuschauerin, an das Erleben des Bewegungsschönen in der Natur anknüpft. «You would have lifted the veil of motion», beschwört ein Zwischentitel und weist die

13 Dass sich der Film explizit an eine Zuschauerin richtet, hat, wie oben bereits beschrieben, mit dem Format und der Zielgruppe der Eve and Everybody's Film Review zu tun, einem Kinomagazin, das sich dezidiert an ein weibliches Publikum richtete. Zugleich waren damit aber auch die Geschlechterrollen ‹ver-rückt›, die dem Konzept der Anmut üblicherweise eingeschrieben sind. Während die anmutige Bewegung traditionell an den weiblichen Körper gebunden ist (Knab 1996, Möhring 2004), wird die Frau hier als Erfahrungssubjekt (und nicht Schauobjekt) der anmutigen Bewegung angesprochen.

**85a–b** Lifting the Veil of Motion (British Pathé, GB 1924)

**86** Lifting the Veil of Motion (GB 1924): Aufforderung zur Kontemplation

Zeitlupenaufnahmen als fast schon metaphysische Bewegungsschau aus, die Einblicke in die Bewegungsgesetze der Natur ermöglicht.

Neben der *ästhetischen* Adressierung heben die Zwischentitel den Effekt der *Filmtechnik* hervor: In einem Tonfall, der zwischen lyrischer, augenzwinkernder und werbender Kommentierung changiert, preisen sie die Zeitlupe als Intensivierung des Sehens an. Mit suggestiven Sätzen wie «if only you had the all seeing Ultra-Rapid eye» wird die Überlegenheit des Kamera-Auges über die menschliche Wahrnehmung betont (Abb. 86). Der wiederkehrende Abgleich zwischen Kamera und Auge unterstreicht die Analogie von Zeitlupe als Wahrnehmungsmodus eines intensivierten oder perfektionierten Sehens, das die Bewegung sowohl in ihrer Gesetzmäßigkeit wie auch in ihrer poetischen Dimension erfahrbar macht. Die Grenzen zwischen Technik, menschlicher Wahrnehmung und Naturgesetz werden fließend – ebenso wie die Zeitlupe ein besseres, technisiertes Sehen ermöglicht, so hebt der letzte Zwischentitel hervor, stehen die ‹anmutigen› Bewegungen der Möwe umgekehrt der Luftfahrt Modell: «Perhaps, when we learn more of aviation, we may yet have aeroplanes modelled in the graceful seagull.»

**87** Whirling Grace (British Pathé, GB 1929)

**88** Latest Dance Creation is «Sugar Foot Strut» (Fox, USA 1928)

Doch die Zeitlupenaufnahmen bezogen sich nicht nur auf kulturelle Vorstellungen der fließend-schwebenden Bewegung, sondern erweiterten diese. So dehnen zahlreiche Aufnahmen das Prinzip der anmutigen Bewegung über den tanzenden Körper auf den ganzen Bildraum aus. In Whirling Grace (British Pathé, GB 1929) weisen die Zwischentitel explizit darauf hin, die schwingenden Bewegungen der Stoff- und Rockbahnen in den Blick zu nehmen («slowed, the flowing skirt and cloak form graceful waves»). Dieser Hinweis lenkt den Blick gezielt von der Tänzerin auf ihren ebenfalls bewegten Umraum, auf ihren Partner, der im Bildhintergrund und um sie herum ein Tuch schwenkt (Abb. 87). Mitunter treten die Anweisungen der Zwischentitel in Spannung zu den Effekten der Zeitlupenbilder. In der US-amerikanischen Wochenschau Fox News von 1928 sind Aufnahmen eines *sugar foot strut*-Tanzes zu sehen (Abb. 88). Während die Zwischentitel die «komplexe Fußarbeit» der Tänzerinnen hervorheben, entfalten die mehrlagigen Röcke ein eigenes Bewegungsspektakel.

Unabhängig davon, ob es Tänzerinnen, Tiere oder Stoffe waren, deren Bewegungen als ‹anmutig› ausgestellt wurden – die Zeitlupe war in diesen Wochenschauen als Wahrnehmungsmodus etabliert, der sowohl zur wissenschaftlichen Analyse als auch zur ästhetischen Kontemplation einlud. Das verband diese Aufnahmen strukturell mit Filmen, die für wissenschaftlich-empirische Zwecke hergestellt wurden, aber einen «ästhetischen Überschuss» (Curtis 2011: 106) produzierten und ästhetische Lese- und Erfahrungsweisen stimulierten. Avantgardistische Filmclubs wie die niederländische Filmliga oder das Théâtre du Vieux-Colombier in Paris programmierten mikroskopische Filme von Jan Cornelis Mol oder die wissenschaftlichen Filme von Jean Painlevé und präsentierten sie als *cinéma pur* (Wahlberg 2006, Hagener 2007: 57). Die Wochenschau-Sujets mit ihrer Rhetorik der Gegenüberstellung legten es hingegen regelrecht darauf an, wissenschaftlichen Blick und ästhetische Erfahrung zusammenzubringen. Filme wie Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast oder Lifting the Veil of Motion – so könnte man pointieren – brachten den Zuschauern erst bei, die Bewegungen in der Zeitlupe als ‹schön› und ‹anmutig› zu sehen.

***Groteske Schwebezustände. Ironisierungen der Zeitlupe*** Inmitten dieser Wochenschauen und Filmjournale lassen sich auch Inszenierungsformen der Zeitlupe finden, die dieses Muster ironisch kommentierten – und die Modellierung von der Zeitlupe als ‹Erzeugerin von Anmut› mit einem Fragezeichen versahen. Watch Your Step (British Pathé, GB 1922) – unter diesem Titel präsentiert die Eve and Everybody's Film Review eine Ballerina in weißem Tutu, die eine kurze Tanzsequenz darbietet. In der Wiederholung setzt die Ballerina, nun in Zeitlupe, zum Sprung an; ihre Bewegung wird zunehmend verlangsamt, bis sie auf dem höchsten Punkt der Sprungfigur ‹einfriert›, als bleibe sie in der Luft hängen (Abb. 89a–c). «‹Help!› our Camera-man shouted. ‹I can't get her down again›», kommentiert der Zwischentitel. Was zunächst wie eine Bewegungsstudie zum klassischen Tanz anmutet, wird durch das Innehalten in der Bewegung und den Zwischentitel parodistisch gewendet. Bespöttelt wird einerseits das Ballett, dessen Ideal der Elevation durch die Zeitlupe ad absurdum geführt wird.[14] Selbstreflexiv entlarvt wird andererseits die Rhetorik der ‹anmutigen Zeitlupe› – spielerisch wird offengelegt, dass die Schwerelosig-

14 Es handelt sich um eine «absurde Momentphase», so schreibt Rudolf Arnheim (2002: 120) in anderem Kontext. Der technische Eingriff wird hier auffällig, weil die Schauspielerin oder Tänzerin die Bewegung an dieser Stelle nicht anhalten könnte.

**89a–c** ‹Help!› our Camera-man shouted. ‹I can't get her down again.› Watch Your Step (British Pathé, GB 1922)

keit nicht Effekt der Körperkontrolle der Tänzerin ist, sondern durch den Kameramann hergestellt wird.[15]

Eine solche ironisierende Rahmung zieht sich durch viele Zeitlupen-Sujets in Wochenschauen. Besonders weit geht der kurze Sketch Der Sprung aus dem Flugzeuge (Deulig, D 1925), der 1925 in der Deulig-Wochenschau Nr. IV zu sehen war. Hier werden die Aufnahmen eines Fallschirmsprungs umgeschrieben zur Geschichte eines ‹zögerlichen› Springers. Während der

15 Technisch gesehen, und darin liegt vielleicht eine weitere Pointe des Films, wurden Standbilder freilich nicht, wie der Zwischentitel suggeriert, bei der Aufnahme vom Kameramann produziert, sondern erst nachträglich im Kopierwerk durch die Vervielfachung einzelner Phasenbilder hergestellt.

**90** Entr'acte (René Clair, F 1924)

Bewegungsablauf des Sprungs aus dem Flugzeug verlangsamt, angehalten und rückwärts gespielt wird, kommentieren die Zwischentitel: «Nur Mut, die Sache wird …» oder «Schlecht gelandet – nochmal zurück!».

Wie dieser ironische Umgang mit den Effekten der Zeitlupe deutlich macht, waren sich das damalige Publikum sowie die Filmemacher durchaus bewusst, dass sich die Frage nach der anmutigen Bewegung im Kino keinesfalls auf den Einsatz filmischer Techniken verkürzen ließ. Die Annahme, dass im Kino nahezu jede beliebige Bewegung als anmutige dargestellt werden könnte, wurde entsprechend selbstbewusst und -reflexiv ausgespielt, zugleich aber auch ironisiert und relativiert. So lassen sich die vorgestellten Zeitlupen-Sujets nicht nur als Angebote verstehen, eine ästhetische Wahrnehmung der Bewegung einzuüben – sie führten einen durchaus ambivalenten meta-kinematographischen Diskurs über die Frage, unter welchen Bedingungen Bewegung im Kino als schön erfahrbar wird. Dass sich diese Konstruktion der anmutigen Bewegung durch häufige Wiederholung schnell abnutzt, monierte auch Victor Freeburg (1923: 180, Übers. KK). Ein «Pferd, das in Zeitlupe durch die Luft schwebt», mag beim ersten Anblick noch «schön» und «anmutig» erscheinen, schreibt der Filmtheoretiker; doch schon beim zweiten oder dritten Mal wirke es weniger ergreifend und werde als rhetorischer Kniff – als «Reiz des Mechanismus, Trick des Films» (ebd.) – durchschaubar.

Solche Ironisierungen verweisen auf ein weiteres Element, das sich in die Wahrnehmung der Aufnahmen einmischte, nämlich ihre (mitunter unfreiwillig) komische Wirkung. Zahlreiche Aufführungsberichte aus den 1920er Jahren berichten davon, dass Zuschauer beim Anblick von Zeitlupenaufnahmen in Lachen ausbrachen, da ihnen diese zunächst grotesk und

**91a–b** Sur un air de Charleston (Jean Renoir, F 1927)

absurd vorkamen (Tedesco 1926: 11, Kracauer 2005: 153). «Die ungeheuren Schönheiten der Zeitlupe», so schreibt Élie Faure 1929,

> reizen manche Leute noch zum Lachen wie zwanzig Jahre alte Filme. Offenbar entsteht bei ihnen plötzliches Abreißen in ihrem geistigen Gleichgewicht oder vielmehr der Gewohnheiten ihres geistigen Gleichgewichts. *(Faure 1929: 376)*

Auch die englische Schriftstellerin Dorothy Richardson berichtet 1928 in der Filmzeitschrift *Close Up* ausführlich von diesen Publikumsreaktionen: «[T]he hysterical laughter that greeted the first slow-motion pictures» (Richardson 1928: 54) bilde eine unwillkürliche Reaktion auf die groteske Verfremdung der Bewegung in der Zeitlupe; das Publikum müsse deren ästhetische Qualitäten im «second seeing» erst sehen lernen. Bemerkenswert an Richardsons Kommentar ist, dass sie die ‹schöne Zeitlupe› als Ergebnis eines Lernprozesses beschreibt, auf den das Kino – wie ich argumentiert habe – hinarbeitet. Zugleich heben Faure und Richardson die Diskrepanzen und Unwägbarkeiten hervor, die zwischen den anmutigen und komischen Effekten der Zeitlupe entstehen können.

An diesen Spannungen arbeiten sich auch einige (avantgardistische) Filme der Zeit ab, die – gleichsam als Erwiderung auf die Diskurse zur anmutig-tänzerischen Zeitlupe – das komische Potenzial dieses Gestaltungsmittels für Tanzszenen einsetzen. Auf einen solchen Effekt setzt bekanntermaßen René Clairs Entr'acte, wo die Teilnehmer eines Trauerzugs zu rennen und hüpfen beginnen. Durch den Einsatz der Zeitlupe werden ihre exaltierten Sprünge in der Zeit gedehnt und in ihrer Absurdität ausgestellt (Abb. 90). Und auch Sur un air de Charleston (Jean Renoir, F 1927) zeigt einen Tanz, der durch die Zeitlupe definitiv *nicht* in das Diskursfeld der Anmut eingereiht, sondern verfremdet wird. Als weiße ‹Wilde› tanzt Catherine Hessling für den ‹zivilisierten› Afrikaner einen Charleston; durch Zeitraffer erscheinen die Tanzbewegungen parodistisch überdreht,

durch die Zeitlupe wirken sie seltsam schwerfällig, absurd, ja fast schon mechanisch (Abb. 91). Es passt zu den spielerischen Verdrehungen, auf denen Renoirs Film aufbaut, dass er mit dem Charleston eine Tanzform einbindet, die von vielen Zeitgenossen nicht als «anmutig», sondern als «epileptisch» oder «mechanisch» beschrieben wurde (Kracauer 1977b: 42).[16] Gegenüberstellungen vom Film als mechanischer und Tanz als anmutiger Bewegung, wie sie noch Isadora Duncan beschrieben hatte, wurden durch diese Inszenierung in Sur un air de Charleston spielerisch umgewälzt.

## 6.4 Subtile Verschiebungen der Wahrnehmung. Zeitlupen zwischen Film- und Körpertechnik

Wie diese Beispiele andeuten, bildet der ‹anmutige Effekt› der Zeitlupe eine ambivalente Denkfigur. Diese zirkuliert auf vielfältige Weise durch Filme und Kinopraktiken in den 1920er Jahren. Tatsächlich spannt sich ein noch umfassenderes Wirkungsfeld um den Topos der ‹anmutigen Zeitlupe›, das sich über zwei Fluchtlinien skizzieren lässt. Diese mögen exemplarisch veranschaulichen, wie zentral die Assoziation von Zeitlupe und Tanz in der Kultur der 1920er Jahre verankert war.

Eine *erste* Fluchtlinie setzt bei den französischen und deutschen Filmtheorien der 1920er Jahre an, die das Kino im Allgemeinen und die Zeitlupe im Besonderen als schöne Bewegung auffassten. «Was gibt es Schöneres als den Sprung eines Pferdes in Zeitlupe!», schwärmt Dimitri Kirsanoff (1926: 10, Übers. KK). Mit ähnlichen Worten beschwört Fernand Divoire die Zeitlupe als Mittel, das den «Tanz der Welt» im Kino sichtbar mache:

> Die Zeitlupe: das Pferd, der Vogel, der Tänzer. […] Der Film kann diese Tänze miteinander verbinden. Er kann verständlich machen, dass es – Tänzer, Pferd, Vogel – nur einen Tanz gibt. Und diesen Tanz kann er offenlegen. *Oder ihn hervorbringen*. *(Divoire 1927: 42, Übers. KK, Herv. i. O.)*

Die Überlegungen von Faure und Divoire zur Zeitlupe gründen auf ähnlichen Annahmen, wie sie Raymond Bayer in seiner Ästhetik der Anmut formuliert.[17] Zwei Aspekte sind dabei entscheidend: Erstens entwerfen

16 Mit den schnellen, impulsiven Bewegungen und dem Kontrast zwischen stillgehaltenem Rumpf und aktiven Gliedmaßen evoziert der Charleston Bewegungs- und Körperkonzepte, die eher an Vorstellungen der mechanischen Bewegung anknüpften (Jeschke 1999: 161).

17 Mit Tänzer, Pferd und Vogel führen Kirsanoff und Divoire bezeichnenderweise drei Motive an, die in den Bewegungsstudien von Marey und Muybridge eine zentrale Rolle spielen; das deutet an, wie eng ihre Auffassungen vom Kino als Bewegungskunst über das wissenschaftlich-kontemplative Setting eines Bewegungsstudiums modelliert sind.

sie die Zeitlupe als neuartige Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise, die sich von der alltäglichen Wahrnehmung unterscheidet (Kirsanoff 1926: 10). Die Filmtechnik wird für sie zum Versprechen eines prothetischen Kamera-Auges, das die menschlichen Sinne erweitert, um ungeahnte Mikrodimensionen der Bewegung offenzulegen. Zweitens sind sie von der fließend-schwebenden Qualität der Zeitlupe fasziniert. Diese, so formuliert es der Filmregisseur und -theoretiker Jean Epstein, stattet die Bewegungen auf der Leinwand nicht nur mit einem ästhetischen Mehrwert («un surcroît admirable de grâce», Epstein 1955: 126) aus, sondern macht die Welt als «fluides Universum» sichtbar (Epstein 1950). In einem ähnlichen Sinn interessiert auch den Filmtheoretiker Rudolf Arnheim (2002: 118), wie die Zeitlupe «neue Bewegungen schaffen kann, die nicht als Verlangsamung schneller Bewegungen, sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken». Diesen Effekt, so formuliert Arnheim gleichsam als Entgegnung auf den demonstrativen Gestus, mit dem die Wochenschauen die Zeitlupe als anmutig in Szene setzten, erreiche man da, «wo der Zuschauer gar nicht das Gefühl hätte, daß es sich um Verlangsamungen von Bewegungen objektiv ganz anderen Charakters handelte, sondern sie als ‹Originalbewegungen› ansähe» (ebd.: 119). Auch Epstein vertritt eine Ästhetik der Zeitlupe, die sich von deren Gestaltung in den Wochenschauen deutlich absetzt. In seinem Film La chute de la maison Usher (F 1928) verwendete er die Zeitlupe so, dass sie als *technischer* Eingriff kaum sichtbar ist, sondern eher latent Rhythmus und Dramaturgie gestaltet.[18] Was Epstein und Arnheim vorschwebt, ist ein subtiler Gebrauch der Zeitlupe, der sich an kaum spürbaren Verschiebungen der Wahrnehmung abarbeitet und auf träumerisch-surreale Effekte setzt.

«Das Publikum darf nicht merken, dass Zeitlupe eingesetzt wird», schreibt ein Kritiker auch über den Film Le lys de la vie (F 1920), den die Tänzerin Loïe Fuller mit Gabrielle Sorère (eigentlich Gabrielle Bloch) realisierte (Unbekannt 1921c: 26, Übers. KK). Von dem Film, der neben Zeitlupe auch mit Zeitraffer, Positiv- und Negativbildern und Kolorierungen arbeitet, sind nur Fragmente erhalten (Abb. 92). Doch an den zeitgenössischen Filmkritiken lässt sich ablesen, dass das Zusammenspiel von Tanzbewegungen und Zeitlupe vor allem auf die Herstellung ungewohnter Bewegungseffekte und -qualitäten hin ‹choreographiert› war. Rezensenten hoben die «märchenhaften», «traumartigen» und «anmutigen» Bewegungen hervor

18 «An keinem Zeitpunkt des Films», schreibt Epstein, «kann der Zuschauer mit Gewissheit erkennen: das ist Zeitlupe. Aber ich glaube, dass er – wie ich bei der ersten Vorführung – über die sorgfältige Dramaturgie staunen wird.» (Epstein 1974: 191, Übers. KK)

**92a–b** Le lys de la vie (Loïe Fuller/Gabrielle Sorère, F 1920)

(zit. n. Cooper Albright 2007: 198–200). «Nichts ist anmutiger», schreibt ein Kritiker über die Kombination von Zeitlupe und Tanz,

> als die geschmeidigen Tänzer, die mit schwebenden Tüchern langsam gen Himmel aufstreben und dabei die erstaunlichsten Arabesken ausführen, oder die Hexen, die langsam in der Luft zu schwimmen scheinen. *(zit. n. ebd.: 199, Übers. KK)*

Vom Zeitlupen-Einsatz der Tänzerin Loïe Fuller lässt sich eine *zweite* Fluchtlinie ziehen, die (zurück) zu den Tänzerinnen und Tänzern führt. Eine solche tänzerische Perspektive auf die Zeitlupe eröffnete der Choreograph und Tänzer Rudolf Laban, von dem im nächsten Kapitel noch ausführlicher die Rede sein wird. Er hebt die Zeitlupe als filmisches Gestaltungsmittel hervor, das dem Tänzer besonders nahesteht: Die «sorgfältige Regulierung der Bewegungsgeschwindigkeit», die die Zeitlupe im Film leiste, falle auch dem «geschulten Tänzer» leicht, so schreibt Laban (1920b: 3). Über diesen optimistischen und fast schon heuristischen Vergleich bindet er die Zeitlupe an den Körper des Tänzers zurück.[19]

Tatsächlich erfährt die tänzerische Zeitlupe in den 1920er Jahren eine Rückübersetzung auf die Tanzbühnen. Wie in Zeitlupe bewegten sich die Tänzerinnen und Tänzer in *Les mariés de la tour Eiffel* über die Bühne, einem Stück, das Jean Cocteau 1921 für die Ballets Suédois schrieb

19 Vor diesem Hintergrund ließe sich auch bedenken, inwiefern gewisse Formen eines verlangsamten Filmschauspiels, wie es viele expressionistische Filme der Zeit prägte, von den Diskursen um die tänzerische Zeitlupe inspiriert waren. Wenn beispielsweise Conrad Veidt in Orlacs Hände (Robert Wiene, A 1924) seine Rolle mit fast schon schlafwandlerischen Gesten verkörpert, sich ‹wie in Zeitlupe› durch die überdimensionierten Innenräume bewegt, wird eine ähnliche Zuschauerhaltung adressiert wie bei den filmischen Zeitlupen – auch hier geht es einerseits darum, die Bewegungen in ihren Details regelrecht zu studieren und gleichzeitig einen (psychologischen) Horror und *suspense*-Effekte zu produzieren.

und inszenierte (Garafola 1998: 16). In Varietés und Music-Halls kamen Zeitlupen-Nummern mit ihren spektakulären oder humoristischen Effekten zum Einsatz. Dabei waren die medialen Grenzen zwischen der Zeitlupe als Film- und Körpertechnik häufig fließend gestaltet: So ließ der Tänzer und Choreograph Robert Quinault nach seinem Tanzauftritt Zeitlupen-Filmaufnahmen desselben Tanzes projizieren; der direkte Vergleich sollte die Virtuosität seines Auftritts unterstreichen und den Zuschauern Gelegenheit geben, seinen Tanz genauestens zu studieren (Fréjaville 1925: 111–112). Demgegenüber standen Tanz- und Akrobatiknummern, bei denen Zeitlupeneffekte körperlich imitiert wurden. Über die Tanztruppe Les Titos wird beispielsweise berichtet, dass sie einen Stepptanz vorführten, bei dem sie den Effekt der Zeitlupe «ohne Leinwand und Projektionslampe» nachahmten (ebd.: Übers. KK).

Groteske Effekte setzte auch die Berliner Tänzerin Valeska Gert in ihren Tanzsoli ein. «Sie tanzt wie eine Zeitlupe», notiert Fred Hildenbrandt 1928 in seiner Monographie über Gert,

> sie vergrößert und vergröbert, sie zieht es in die Länge, sie setzt dazwischen, was nicht ohne weiteres sichtbar wird, und es wird dadurch nicht langweilig, sondern es wird unerhört interessant. *(Hildenbrandt 1928: 60)*

Wenn Gert dabei vor allem die Verfremdungseffekte der Zeitlupe nutzt, stellen ihre getanzten ‹Vergrößerungen› die inneren Spannungen, die mitunter absurden Nuancen oder Ticks der Körperbewegung aus.[20] Das Kino bildet für Gert eine explizite Bezugsgröße – zum Beispiel, wenn sie in ihrem Stück *Kino* (1921) alle Bewegungen «flackernd» tanzt, «sodaß sie wie verwackelt aussahen» (Gert 1931: 40).[21] Interessanterweise stellten diese tänzerischen Praktiken die Zeitlupe unter ganz neue Vorzeichen. Für Ausdruckstänzer wie Valeska Gert und Rudolf Laban verband sie sich nicht mit dem (bereits bestehenden) Ideal einer fließend-anmutigen Bewegung, sondern bildete vielmehr den Ausgangspunkt für die Erschließung eines neuen Bewegungsvokabulars, mithin als Inspiration für neuartige, ‹moderne› Tänze.

20 Damit, so lässt sich in Anschluss an Fred Hildenbrandt sagen, stehen Gerts getanzte ‹Zeitlupen› in gewissem Sinne in der Tradition der Bewegungswissenschaften. Ihr Tanz, so schreibt er, «kommt der Zeitlupe voran und entgegen» (Hildenbrandt 1928: 124), denn er ‹seziert› die Tanzbewegung, wie es sonst nur die Zeitlupe mache: «Die Zeitlupe nimmt jede Faser unter genaue Beobachtung, es gibt kein Entrinnen hier, der Fuß wird gebucht und aufgeschrieben, das Schienbein, die Knie, der Leib, die Arme und die Schultern und der Hals und das Gesicht und noch die letzten Spitzen der wehenden Haare werden begutachtet. Es kann nichts entgehen, und es kann weder geblufft, noch verwischt, noch verwaschen werden. Wer hier nicht besteht, ist keine gute Tänzerin.» (ebd.: 60).

21 Zu Gerts Kinobezügen vgl. Foellmer (2006: 63–66) sowie Brandstetter (1995: 449–453).

Bis heute wird die Zeitlupe häufig mit Begriffen wie «Anmut», «Grazie», «Schönheit» oder «Tanz» beschrieben (Brockmann 2008: 10). In diesem Kapitel habe ich diese enge Verknüpfung von Tanz und Zeitlupe medienarchäologisch gewendet und nachgezeichnet, wie sich die Denkfigur einer ‹anmutigen Zeitlupe› im frühen 20. Jahrhundert durch verschiedene Kontexte – ästhetische Philosophie, Bewegungswissenschaften und Kino – hinweg herausbildet und verdichtet. Diese Aufladung der Filmtechnik über ein Konzept der klassischen Ästhetik war durch tanzästhetische Konzeptionen der fließend-schwebenden Bewegung im Ballett und modernen Tanz sowie durch philosophische Theorien der Anmut vorbereitet. Mit seinen Überlegungen nimmt Raymond Bayer an der Schnittstelle von Ästhetik und Bewegungswissenschaften eine besonders pointierte Perspektive ein. Sein Befund, nämlich dass die Zeitlupe Effekte des Bewegungsschönen regelrecht ‹erzeuge›, lässt sich auch auf Praktiken des Kinos beziehen. In den Wochenschauen wird dieser anmutige Effekt der Zeitlupe einerseits ostentativ ausgestellt – sodass sich das Kino als Ort der Einübung einer ästhetischen Bewegungserfahrung anbietet, andererseits wird diese Erfahrung mittels Zeitlupe aber auch spielerisch unterlaufen und infrage gestellt. Auf ähnliche Weise formulieren auch Filmtheoretiker wie Epstein und Arnheim ein Gegenprogramm zu den Wochenschau-Aufnahmen: Anmutig-tänzerisch wird die Zeitlupe gerade dann, wenn sie den allzu demonstrativen Effekt zugunsten subtiler Wahrnehmungsirritationen zurücknimmt.

Über die in diesem Kapitel untersuchten Beispiele haben sich vor allem zwei Wirkmechanismen als zentral für die Verbindung von Zeitlupe und Tanz herausgestellt: Zum einen war es die spezifische Bewegungsqualität der Zeitlupenbilder, die – entgegen gängiger Zuschreibungen des Mechanischen – als fließend-anmutige Bewegung modelliert wurde und so in die Nähe tanzästhetischer Bewegungskonzepte rückte. Zum anderen bot sich die Zeitlupe als neuartiger Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus an, in dem sich ästhetische Kontemplation, quasi-wissenschaftliches Bewegungsstudium und humoristisch-groteske Lesarten – mit unterschiedlichen Akzentuierungen – überlagern.

Die Frage nach dem Bewegungsschönen war also nicht mehr über den Bezug auf ein kanonisiertes Repertoire ‹schöner› Gesten festgelegt, sondern wurde als Effekt eines Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus beschreibbar, den das Kino (neben anderen kulturellen Praktiken) installierte. Damit – und das ist entscheidend für die Frage nach dem tänzerischen Film – verlagert die Zeitlupe den Begriff der Anmut vom ästhetischen Gegenstand hin zu den Bedingungen seiner Wahrnehmung. Eine ähnliche Verschiebung, so zeigt das nächste Kapitel, grundiert auch das Selbstverständnis des modernen Tanzes.

# Teil III

# Filmästhetik und tänzerischer Sinn

# 7 ‹Tänzerischer Sinn› im Kino. Rudolf Labans Vision für den Kulturfilm

## 7.1 Laban und das Kino. Aneignungen und Abgrenzungen

«Film und Tanz gehören zusammen» – unter dieser Überschrift veröffentlichte der *Film-Kurier* im Juni 1928 ein Gespräch zwischen der Filmkritikerin Lotte Eisner und dem Choreographen und Tanztheoretiker Rudolf Laban. Wenn die wichtigste deutsche Filmzeitschrift dem Tanz ein ganzes Beiblatt widmete, demonstriert das, welch großen Stellenwert der moderne Ausdruckstanz im kulturellen Leben der Weimarer Republik einnahm. Das Gespräch mit Laban erschien anlässlich des zweiten Deutschen Tänzerkongresses, der im Sommer 1928 als kulturpolitisches Großereignis in Essen stattfand und eine breite öffentliche Diskussion über Tanz in Gang setzte.[1]

Tatsächlich meldete sich mit Rudolf Laban einer der wichtigsten Vertreter des Ausdruckstanzes zu Wort. Laban (eigentlich Rezső Laban de Váraljas, auch Rudolf von Laban) hatte zwischen 1913 und 1919 in der lebens- und körperreformerischen Künstlerkolonie auf dem Monte Verità bei Ascona «die natürliche Bewegtheit des Menschen» (Laban 1920c: 249) erforscht. In seinen Schriften entwirft er ein umfassendes Theoriewerk zum Tanz; das von ihm entwickelte System zur Bewegungsnotation, die Kinetographie oder Labanotation, wird bis heute zur Aufzeichnung von Choreographien eingesetzt. Nach 1920 war er als Choreograph und künstlerischer Leiter an verschiedenen deutschen Theater- und Opernhäusern tätig, leitete ein Netz an Tanzschulen und bekleidete wichtige kulturpolitische Ämter. Hierzu gehörte auch der Vorsitz des «Kunstausschusses für Tanz», der den Tänzerkongress organisierte.[2] Entsprechend selbstbewusst

1 Bereits ein Jahr zuvor hatten sich Tänzer, Choreographen und Tanzkritiker zum ersten Tänzerkongress in Magdeburg getroffen. Ziel der Veranstaltung war es, den Tanz in Deutschland sozial, politisch und künstlerisch zu organisieren und eine breite Öffentlichkeit auf die Belange der Tanzschaffenden aufmerksam zu machen.

2 Umstritten ist Labans Rolle zwischen 1933 und 1936 (Dörr 2008: 155-178, Karina/Kant 1996). Ab 1934 übernahm er Schlüsselpositionen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik, die den Ausdruckstanz zunehmend mit Attributen des ‹Deutsch-Nationalen› verschaltete und für propagandistische Zwecke einspannte: Von 1930 bis 1934 war Laban Ballettmeister an der Staatsoper Berlin; 1934 leitete er die Deutschen Tanzfestspiele und wurde 1936 von Propagandaminister Joseph Goebbels zum Leiter der Meisterwerkstätten für den Tanz ernannt. Für die Olympischen Spiele von 1936 choreographierte Laban Bewegungschöre, die kurzfristig abgesetzt wurden. 1937 emigrierte er nach Paris, dann nach England.

präsentiert sich Laban im Gespräch mit Lotte Eisner als Wortführer der modernen Tanzbewegung und fordert in deren Namen: «In einer Zeit, in der Tanz endlich als Kunst proklamiert wird […], darf sich der Film uns nicht mehr verschließen.» (Eisner 1928: o. S.)

Betrachtet man Labans Auseinandersetzung mit dem Film als Teil einer übergreifenden Geschichte des tänzerischen Films, so lassen sich daran zwei Aspekte herausarbeiten: *Erstens* gilt es nachzuzeichnen, wie das Filmmedium in den 1920er Jahren in Theorien und Praktiken des modernen Tanzes eingebunden wurde und dort eigene ästhetische Formen herausbildete. *Zweitens* waren Labans Überlegungen zum Film von einer tanztheoretischen Denkfigur angeleitet, die die Tanzdiskurse im Deutschland dieser Zeit generell umtrieb: die Idee, dass Tanz als spezifischer Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus oder – wie es bei Laban heißt – als «tänzerischer Sinn» wirksam sei. Methodisch ermöglicht die Beschäftigung mit Labans Filmtheorie und -ästhetik also auch, den wahrnehmungstheoretischen Ansatz dieser Studie mit Rückgriff auf die tanztheoretischen Konzepte der Zeit zu fundieren. Interessanterweise übertrug Laban seine Theorie selbst auf den Film – und dies nicht nur in kulturpolitischen Beteuerungen oder in tanztheoretischen Schriften, sondern auch ganz konkret in einer Reihe von Filmprojekten.[3] In zahlreichen Drehbüchern und Manuskripten entwickelte er eine Filmästhetik, die regelrecht darauf abzielte, den ‹tänzerischen Sinn› mit den Mitteln des Films auszubilden.

Damit eröffnet dieses Kapitel Einblicke in Bereiche von Labans Schaffens, die bislang wenig bekannt sind. Dass seine Filmarbeiten kaum erforscht sind, hat einerseits mit der problematischen Quellenlage zu tun: Ein Großteil der Filmprojekte wurde nie umgesetzt; und von den wenigen Filmen, die er realisieren konnte, sind bis auf Ausnahmen keine Kopien überliefert. Andererseits mag Labans Filmarbeit auch deshalb in Vergessenheit geraten sein, weil sie nicht in die gängige Tanzgeschichtsschreibung passt, die das Verhältnis von Ausdruckstanz und Film häufig als Antagonismus beschrieben hat. Medien wie die Photographie oder der Film, so vermerkt etwa Gabriele Klein, waren vielen modernen Tänzern suspekt; als mechanische Apparate standen sie für eine technische Moderne, die mit dem lebens- und körperreformerisch inspirierten Programm des Ausdruckstanzes nur schwer vereinbar schien. Während der Tanz Zuflucht zu einer Körperlichkeit versprach, die als ‹natürlich› und ‹authentisch› proklamiert wurde, stellten sie «als künstliche Medien das Naturhafte, Authentische des Tanzes und als Reproduktionsmedium die Einzigartigkeit des tänzerischen

3 Einen Überblick über Labans Filmprojekte vermitteln Evelyn Dörr (1999b) und Susanne Franco (2012).

**93** Wege zu Kraft und Schönheit (Wilhelm Prager/Nicholas Kaufmann, D 1925)

Originals in Frage» (Klein 2000a: 7). Klein schlussfolgert daraus (zu allgemein), dass Film und Photographie «ausschließlich Repräsentations- und archivarische Funktionen für Tanz» (ebd.: 9) übernahmen. Zwar prägten Gegensatzpaare von ‹unberührter Natur› und ‹technischer Zivilisation› die *diskursiven* Konstellationen des modernen Tanzes; doch diese folgten häufig strategischen Interessen und bildeten nicht zwangsläufig die tatsächlichen Medienpraktiken der Tänzerinnen und Tänzer ab. Geht man stattdessen von diesen Praktiken aus – wie ich am Beispiel von Rudolf Laban, Mary Wigman und Gret Palucca zeigen möchte –, lässt sich ein nuancierteres Bild der Beziehungen von Filmkultur und modernem Ausdruckstanz zeichnen.

***Der Film als «Konserve»*** Freilich bediente Rudolf Laban selbst gelegentlich das Narrativ vom technik- und medienkritischen Tänzer. Auf den ersten Seiten seiner Autobiographie *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen* (1935) berichtet er von einem Gespräch, das er 1926 bei seinem Besuch in Hollywood mit einem Filmstudio-Mitarbeiter geführt habe.[4]

> In Hollywood, im amerikanischen Filmparadies, erklärte mir […] einmal ein Flimmermensch, daß es lächerlich sei, seine Kräfte mit persönlichem Auf-

4 Von den Eindrücken und Erlebnissen seiner Reise berichtete Laban nach seiner Rückkehr in Deutschland auch in einer Reihe von Vorträgen, die so unterschiedliche Themen wie «Negertänze am Mississippi», «Indianertänze», «amerikanische Tänze» und auch das «Filmparadies Hollywood» (Maletic 1987a, Dörr 2007) umfasste.

> treten zu vergeuden. ‹Was Sie in einem Jahr schaffen, leisten wir an einem Tag. Wenn Sie mit Mühe und Not dreihundert Aufführungen Ihres Stückes zusammenbringen, so haben Sie sich rund dreihunderttausend Menschen gezeigt. Was ist das schon? Nicht einmal die Einwohnerzahl einer mittelgroßen Stadt. Und dazu brauchen Sie mindestens ein Jahr, wenn nicht mehr. Wir aber spielen an einem einzigen Abend vor vielen hunderttausenden in vielen Städten gleichzeitig. […] Lassen Sie die alberne Mimerei bleiben, machen Sie Film!› *(Laban 1989: 11–12)*

Empört, so berichtet Laban, habe er darauf erwidert, die Tanzkunst lasse sich

> unmöglich mit einer Maschine einfangen und zu Konserven verarbeiten […]. Kaum hat man einen ordentlichen Sprung gemacht, ist man der Maschine schon entwischt, und wenn man sich flink herumdreht, so sieht die blöde Maschine nichts als eine formlose Wolke. *(ebd.: 11–12)*

Wenn Laban den Film als «blöde Maschine» und «Konserve» bezeichnet, zu langsam, um den Bewegungen des Tänzers nachzukommen, knüpft er an Gegenüberstellungen zwischen lebendig-körperlicher Tanzbewegung und mechanisch-reproduzierender Apparatur an, die die Position vieler moderner Tänzerinnen und Tänzer grundierten. Schlagwörter von Mechanisierung und Großstadt greifen auch in Labans Texten nahtlos ineinander und verbinden sich mit dem zivilisations- und technikkritischen Gestus, der sich um die Jahrhundertwende im Kontext von Körper- und Lebensreform herausgebildet hatte.[5] Labans Kritik am Film als ‹Konserve› richtete sich insbesondere gegen den Film als *Aufzeichnung*. Was ihn am Film interessierte, waren eben nicht die ‹Repräsentations- und archivarischen Funktionen›, sondern die Möglichkeit, den Menschen für *Körper* und *Bewegung* zu sensibilisieren.

***Tanz und Kulturfilm*** Die Entwürfe eines tänzerischen Films, um die es in diesem Kapitel gehen soll, sind eng verbunden mit dem Kulturfilm, einem populären Format in der Weimarer Republik. Als Mischform zwischen Unterhaltung und Information waren Kulturfilme in vielen Kinos als Vorfilme vor dem Hauptfilm zu sehen. An kaum einem anderen Filmgenre lässt sich der Zuwachs des gesellschaftlich-kulturellen Interesses an der Körperkultur im Allgemeinen und am modernen Ausdruckstanz im Besonderen so

5 Die Kritik an den Maschinen zieht sich durch Labans Schriften. So führt er in seiner Biographie aus, dass ihm «[i]mmer klarer […wurde], wie der Mensch unter die Herrschaft der Maschine kommt. […] Das Schnurren und Sausen der tausend Räder und Ketten ist ansteckend. Bald werden auch im Menschen nur mehr Räder und Ketten sausen, bald wird er im Leben, in der ganzen Natur und in sich selbst nur mehr die Maschine sehen und die Seele – vergessen.» (Laban 1989: 65)

**94** Wege zu Kraft und Schönheit (D 1925)

deutlich ablesen. Ab Mitte der 1920er Jahre waren zunehmend Kulturfilme wie Tänze aus aller Welt (D 1927) und Nordische Volkstänze (D 1927) von Nicholas Kaufmann oder Rhythmus und Tanz (Wilhelm Prager, D 1932) zu sehen, die sich dem Tanz aus kulturgeschichtlicher, körperreformerischer oder wissenschaftlicher Perspektive widmeten. Bekannte Tänzerinnen und Tänzer waren zunehmend in Kulturfilmen zu sehen, selbst dann, wenn sich diese vordergründig anderen Themen widmeten. So trat die Tänzerin Niddy Impekoven mit ihren Puppentänzen in Die Pritzelpuppe (Ulrich Kayser, D 1923) auf, einer Dokumentation über die Puppenmacherin Lotte Pritzel. Das Blumenwunder (Max Reichmann, D 1926), bereits in Kapitel 6 erwähnt, stellt Zeitrafferaufnahmen von wachsenden Blumen einer Reihe von Tänzen gegenüber, die Max Terpis für das Ballett der Staatsoper Berlin choreographierte (Blankenship 2010).

Einen vorläufigen Höhepunkt bildete der abendfüllende Kulturfilm Wege zu Kraft und Schönheit (Wilhelm Prager/Nicholas Kaufmann, D 1925), der als umfassendes Porträt der damaligen Körperkultur angelegt

war. Den Entwicklungen des modernen Tanzes ist darin ein eigener Teil gewidmet, der berühmte Tänzer und renommierte Tanzschulen vorstellt; auch Choreographien Labans sind zu sehen.[6] Wege zu Kraft und Schönheit ist wie ein Bilderbogen gestaltet: Vor den Augen der Zuschauer entfaltet sich ein Resümee der damaligen Tanz- und Körperkultur, mithin eine Zusammenschau sämtlicher Möglichkeiten, Tanz für den Film zu inszenieren. Einige Tanzszenen sind in der Natur – am Meeresstrand, vor Wasseroberflächen, im Wald (Abb. 94) – aufgenommen; andere im Studio mit einer festmontierten Kamera gefilmt, die wie im Theater frontal zum Geschehen platziert ist. Dann wiederum gibt es Szenen, in denen der Tanz durch eine bewegliche Kamera und rhythmische Schnitte kongenial inszeniert und in narrative Zusammenhänge eingebettet ist.

An den Reaktionen der Tanzwelt lässt sich ablesen, dass der Film wichtige Vermittlungsarbeit zwischen Tanzschaffenden und Filmproduktion leistete.[7] Vieles deutet darauf hin, dass die Mitwirkung an diesem Kulturfilm auch für Laban einen entscheidenden Wendepunkt markierte und ihm wichtige Kontakte in die Filmbranche verschaffte.

***Labans Filmarbeit – eine Verdichtung um das Jahr 1928*** Wenn sich Laban im Sommer 1928 durch den *Film-Kurier* für eine enge Verbindung von Tanz und Film aussprach, war das mehr als eine Absichtserklärung. In diesem Jahr widmete er sich intensiv seinen eigenen Filmprojekten und verfasste eine Reihe von Drehbüchern, darunter das Exposé für einen «Tanzfilm», auf den ich noch genauer eingehen werde. Dieser Film sollte, wie Eisner (1928: o. S.) im *Film-Kurier* ankündigte, «das große Filmtanzwerk» erschaffen.[8]

Ebenfalls zu dieser Zeit wirkte Laban an dem Tonfilm Der Drachentöter (D 1928) mit, aufgenommen mit dem Nadelton-Verfahren des Lignose-Hörfilm-Systems. Gemeinsam mit Wilhelm Prager, den er vermutlich bei den Dreharbeiten zu Wege zu Kraft und Schönheit kennengelernt hatte, führte Laban Regie und übernahm zugleich die Titelrolle. Der märchenhafte Film basierte auf der 1923 uraufgeführten Choreographie *Drachentöterei* von

6 Neben Mary Wigman, Niddy Impekoven und Jenny Hasselquist waren in dem Film auch Szenen aus Labans Tanzdrama *Das Idol* (1923) sowie das Solo von Dussia Bereska aus *Orchidée* (1922) zu sehen.

7 Neben Zuspruch und Begeisterung gab es freilich auch kritische Stimmen: Wege zu Kraft und Schönheit habe «niemand recht befriedigt», schreibt etwa der Tanztheoretiker Rudolf Lämmel (1928: 214). Einigkeit schien hingegen darüber zu bestehen, dass mit Wege zu Kraft und Schönheit ein «erster Schritt» und «Anfänge» für einen Kulturfilm zum Tanz gemacht waren (Eisner 1928: o. S. bzw. Klingenbeck 1933: 52).

8 Was die Datierung von Labans Filmprojekten angeht, folge ich, soweit nicht anders angegeben, Dörr (1999b) und Franco (2012).

**95a–b** Abbildungen zu Der Drachentöter (D 1928) aus *Die Schönheit* (1928)

Labans Mitarbeiterin Dussia Bereska. Der Film gilt heute als verschollen. In einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Schönheit* sind jedoch Photographien abgedruckt, die einen Eindruck von den Dekors, den Kostümen und der pantomimischen Tanzdarstellung geben (Abb. 95a–b). In dem dort ebenfalls abgedruckten kurzen Artikel wird der Film als «Hörfilm» und «Film-Tanz-Pantomime» beschrieben (Unbekannt 1928: 194–195). Offensichtlich war Der Drachentöter als doppeltes Experiment angelegt, über das sowohl die technischen als auch die künstlerischen Möglichkeiten des Tonfilms ausgelotet werden sollten. Entsprechend fand die Uraufführung im September 1928 auf der Dresdner Jahresschau «Die technische Stadt» statt, wo der Film als technisches Experiment und raffinierte «Verbindung von Technik mit Kunst» gewürdigt wurde (Unbekannt 1928: 194). Auch Laban (1928c: 195) selbst hob die experimentelle Dimension des Films hervor, sah er damit

**96a–b** Tanz und Bewegungsübungen der Schule Rudolf v. Laban (D 1929)

doch «den Beweis erbracht», dass Tänze im Tonfilm wirkungsvoll inszeniert werden könnten.[9]

Die Vielseitigkeit von Labans Filmarbeit lässt sich schließlich anhand eines weiteren Films von 1928/29 verdichten, für den Laban Schüler und Schülerinnen seiner Berliner Tanzschule filmen ließ.[10] Der etwa 15 Minuten lange Film zeigt Labans Schüler im Garten der Tanzschule im Berliner Grunewald. Sie präsentieren Übungen seiner Schwunglehre und treten mit einem lebensgroßen Modell des Ikosaeders auf, jenes geometrischen Modells, das den Umraum des Tänzers, seine Kinesphäre, visualisiert (Abb. 96). Eine weitere Sequenz zeigt die Tänzer in einem rhythmischen Bewegungschor (Dörr 1999b: II.2, 3). Besonders an der Gruppentanz-Szene wird deutlich, wie gezielt der Tanz für die Kamera – und die Filmzuschauer – inszeniert war: Mit eindringlichen Blicken schauen die Tänzerinnen und Tänzer in die Kamera, während sie gleichzeitig in die Tiefe des Raums zurückweichen (Abb. 97).

Laban setzte diese Filmaufnahmen in unterschiedlichen Kontexten ein. In dem Bestreben, seine Arbeit öffentlichkeitswirksam zu vermarkten, verkaufte er die Aufnahmen an die Deulig Lichtbild-Gesellschaft, die sie in ihrer Wochenschau zeigte. Zudem ließ Laban den Film als Anschauungsmaterial im Tanzunterricht und bei Vorträgen vorführen (Eisner 1928). Vermutlich war es dieser Film, der im März 1929 im Rahmen eines Vortrags zum Einsatz kam, den Laban an der Palucca-Schule in Dresden hielt. Das Plakat (Abb. 99) kündigt an, dass der Vortrag von «Lichtbildern, Filmvor-

9 Den experimentellen Charakter des Films hebt auch Labans Mitarbeiterin Lisa Ullmann hervor. Der Tonfilm-Fassung, erinnert sie sich, sei eine erste Fassung ohne Tonaufnahmen vorangegangen (vgl. dazu Dörr 1999b: II.2 –90).

10 Wie Susanne Franco (2012: 65) schreibt, hatte Laban selbst den Film in Auftrag gegeben. Das legt zumindest die Zensurkarte des Films nahe, auf der Laban als Antragsteller vermerkt ist (Filmprüfstelle Berlin, Nr. 21343).

**97a–d** Tanz und Bewegungsübungen der Schule Rudolf v. Laban (D 1929)

führungen und praktischen Beispielen» begleitet sei (Laban ca. 1929a), und auch der Rezensent der *Dresdner Nachrichten* hob den Film hervor:

> Zur Veranschaulichung dessen, was tänzerische Komposition ist, erschien im zweiten Teil eine hochinteressante Filmreihe, die Rudolf Laban im Laufe der Jahre mühsam zusammengebracht hat, denn die große Filmkunst steht dem Tanz merkwürdig gleichgültig gegenüber. *(Unbekannt 1929: o. S.)*

An diesem Querschnitt aus dem Jahr 1928 zeigt sich, dass Laban das Medium Film aus unterschiedlichen Perspektiven und mit vielfältigen Interessen in seine Tanz- und Lehrtätigkeiten einzubinden wusste: Da war zum einen der Choreograph und Tänzer, der sich über den Umgang mit dem Film in einem erweiterten Sinne als moderner Tänzer präsentierte – nämlich als Künstler, der sich moderner Technologien wie der des Films bediente. Der engagierte Tanzpädagoge wollte durch den Film wiederum eine breite Öffentlichkeit für seine Bewegungslehren und Anschauungsmaterial für seine Schüler gewinnen; der von finanziellen Sorgen geplagte Geschäftsmann erhoffte sich vom Kino neue Einnahmequellen. Treffend bringt der Tanztheoretiker Hans Brandenburg, ein enger Vertrauter Labans, diese breit gefächerte Interessenslage auf den Punkt, wenn er schreibt, Laban habe

> immer gegen die Zeit rebellierend und doch ihre Mittel und Möglichkeiten begierig nutzend, sogar das Kino nicht verschmäht, um selbst Technik, Lichtbild, Schwarzweiß und bewegte Fläche zu seinem gestaltenden Bewegungsdrang dienstbar zu machen. *(Brandenburg 1921: 194)*

***Laban als Filmtheoretiker*** Ein ähnlich heterogenes Bild kennzeichnet auch Labans theoretische Bezüge auf den Film. Wenn er seit Ende der 1910er Jahre über den Film nachdachte, in Zeitungsartikeln, Vorträgen und tanztheoretischen Büchern die Möglichkeiten des Films für den Tanz kommentierte und reflektierte, lassen sich seine Überlegungen auch als

**98** Plakat zu Labans Vortrag mit Filmvorführung an der Palucca-Schule Dresden, März 1929

‹Filmtheorie› lesen. Dabei fällt auf, wie ‹wendig› sich Laban zum Kino äußert, wie er sich ihm stets von wieder anderen Seiten nähert und es in neue Zusammenhänge oder bestehende Diskurs- und Argumentationsmuster einordnet. Besonders zwei Themen standen – korrespondierend mit den Film- und Schauspieltheorien der Zeit – im Fokus: Bewegung und Körper.

«Bewegungskunst und Kinematographie. Flucht vor dem ungesunden Intellektualismus» lautet der Titel eines Vortrags, den Laban im Januar 1920 beim Nürnberger Vortrupp-Bund hielt, einer Gruppierung der Jugendkultur- und Lebensreformbewegung (Abb. 99). Dass Tanz und Film in der modernen Kultur als Verbündete auftreten, führt Laban im selben Jahr auch in seinem Buch *Die Welt des Tänzers* aus:

> Jeder Mensch trägt den Tänzer in sich. Auch wenn er nichts von diesem Tänzer in sich weiß, hat er den Trieb, ihn in sich zu erwecken. In diesem Sinn ist die aufkeimende Bewegungsfreude unserer Zeit zu verstehen; auch der

Deutscher Vortrupp-Bund
Ortsgruppe Nürnberg
Vortragsreihe 1919/20. Siebenter Abend.
Grosser Saal der Bayer. Landesgewerbeanstalt (Eingang gegenüber dem Marienlorschulhaus)
Freitag, den 30. Januar 1920, abends 7½ Uhr
Bewegungskunst u. Kinematographie
(Flucht vor dem ungesunden Intellektualismus)
Lichtbilder-Vortrag von Rudolf v. Laban.
Nummerierter Sitzplatz Mk. 1.60, Stehplatz Mk. —.80 bei Fehrle & Sippel (Soldan), Königstr. 1, im Laden des Vereins für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur, Hauptmarkt 25, im Eichendorffhaus, Theresienplatz 5 und an der Abendkasse.

**99** Plakat zu Labans Vortrag «Bewegungskunst und Kinematographie», 1920

> vielgeschmähte Film hat seinen Erfolg dem Wiedererwachen des Gebärdenverständnisses zu verdanken. *(Laban 1920c: 42)*

Mit der Annahme, dass der Film ebenso wie der Tanz den Menschen wieder für den Körper sensibilisieren könne, vertritt Laban eine Position, die an filmtheoretische Denkfiguren der Zeit erinnert und – wie in Kapitel 5 ausgeführt – in Béla Balázs einen besonders prominenten Fürsprecher fand. Ähnlich wie Balázs geht auch Laban davon aus, dass dem Menschen, «inmitten der alles nivellierenden Verstandeskultur, ein wichtiger Bestandteil seiner Beziehungen zur Umwelt, der Körpersinn, verkümmert war» (ebd.: 135). Diesen Körpersinn gelte es, durch Tanz, Gymnastik und eben das Kino neu zu erwecken.

Als Laban nach seinem Aufenthalt in der lebensreformerischen Kommune auf dem Monte Verità 1915 an den Zürichsee zog und dort seine Schule für Bewegungskunst gründete, bot er als Teil der umfänglichen Ausbildung, die neben Tanz, Schauspiel und Musik auch Zeichnen und Malen umfasste, zudem das Fach «Filmdarstellung» an.[11] Aus Briefen von Labans Schülerin und späterer Mitarbeiterin Katja Wulff geht hervor, dass er die Kurse zunächst selbst unterrichtete (Dörr 2013: 250). Trainiert wurden

11 Vgl. zum Beispiel den Anmeldeschein der Labanschule, Zürich um 1915 (Nachlass Suzanne Perrottet, Kunsthaus Zürich, SP II 91:58).

«Übungsgesten; Zorn, Angst, Stolz, Gleichgültigkeit, Haß, Zuneigung, Freude», wobei Laban darauf bestanden haben soll, dass der Ausdruck nicht nur durch Mienenspiel, sondern durch «den ganzen Körper zu geben» war (Wulff zit. n. Dörr 2013: 213). Übungen zur Positionierung der Spieler im Raum ergänzten die Schauspielausbildung. Diese Betonung des *körperlichen* gegenüber dem mimischen Spiel sowie der Einbezug der Raumdimension ähnelt Entwürfen eines tänzerischen Schauspiels, wie sie in Kapitel 5 diskutiert wurden. Dennoch bleibt fraglich, ob Laban in diesen Unterrichtsstunden ein eigenes Programm zum tänzerischen Filmschauspiel entfaltete.[12] Fast schon zynisch kommentiert Katja Wulff, dass die Filmklassen vor allem unter Beweis stellten, «wie wenig selbst die Menschen, die sich doch dafür befähigt halten, fähig sind, ihren Körper zu beherrschen u. als Ausdruck zu benutzen» (zit. n. ebd.: 214). Damit brachte sie wiederum eine Grunderkenntnis Labans (und vieler seiner Zeitgenossen) auf den Punkt: Der moderne Mensch müsse wieder lernen, seinen Körper zu gebrauchen.

Die Wiedererweckung des Körpersinns bezog Laban nicht nur auf den Filmdarsteller, sondern auch auf den Zuschauer. 1920 formulierte Laban (1920c: 193) die These, dass der visuelle Sinn andere Formen des Wissens erfassen könne als der «engumgrenzte Wortbegriff». Nur das Auge, so schreibt er, «könne rasch und sicher den Vollinhalt eines Bildes oder eines Geschehens vermitteln» (ebd.). Anschauung statt Theorie, sinnliches Erleben statt begrifflicher Abstraktion – das waren einige der Schlagworte, über die Laban den Film als Mittel der Bewegungsanalyse entwarf. Ganz in diesem Sinne plante er, Filme zur Vermittlung seiner Bewegungsübungen einzusetzen und dachte dabei auch an Vertriebswege jenseits des Kinosaals, die auf den Heimmarkt abzielten. Seine «Methode» sollte «in kleinen Bildfolgen als eine Art ‹Unterrichtsbriefe›» verkauft werden: «Die Bewegungen rollen auf einem besonderen Apparat ab (der unentgeltlich beigestellt wird).» (Laban 1928b) Die Bildstreifen sollten «je fünfzig typische Bewegungen» enthalten, «die ein Vorbild für den Lernenden sein können und durch die er, ergänzt durch kurze Beschreibungen, eine Art tänzerische Gymnastik *praktisch* selbst erlernen könnte» (ebd.). Mit den Lehrbriefen knüpft Laban an Selbsttechniken für den Heimmarkt an, wie sie der Tanzlehrer und -unternehmer Arthur Murray in den USA seit Beginn der 1920er

12 Dass der Filmschauspieler «abgesehen vom rein Tänzerischen, […] viel von den Tanzbewegungen lernen» könne, formulierte Laban mehrfach – u. a. 1928 im *Film-Kurier* (Eisner 1928: o. S.). Offen bleibt jedoch, was Laban Mitte der 1910er Jahre von den Anforderungen der Filmproduktion und des Filmschauspiels wissen konnte und inwiefern die Teilnahme an seinen Kursen einer Filmkarriere effektiv förderlich war. Mit Emmy Morf war eine Schülerin der «Labanschule Zürich» in Frühlingsmanöver (Charles Decroix, CH 1917) zu sehen (vgl. Reklame für den Film, in: *Kinema*, Nr. 19, 1917, S. 5).

**100a–b** Rudolf Labans Kinetographie orientiert sich am Fünfliniensystem der Musiknotation

Jahre erfolgreich kommerzialisiert hatte.[13] Auf diese Weise plante er, seine Bewegungslehren im großen Maßstab und – wie man heute sagen würde – multimedial zu verbreiten.

Die Idee vom Film als ‹Bewegungslehrer› war wiederum eng verbunden mit dem Tanz-Notationssystem, an dem Laban seit Ende der 1910er Jahre gearbeitet hatte. Schon der Name ‹Kinetographie› und die Tatsache, dass er in den Beschreibungen filmische Begriffe wie ‹Rolle› und ‹laufendes Band› verwendete, machen deutlich, wie sehr seine Konzeption – ob bewusst oder unbewusst – vom Modell des Films geprägt war. Anders als bisherige Notationssysteme, die jeweils auf ein spezifisches Vokabular von Tanz beschränkt blieben, sollte diese Bewegungsschrift – ganz so wie der Film – in der Lage sein, *jede* Form von Bewegung aufzuschreiben. Formal orientiert sich die von Laban entwickelte Tanzschrift am Fünfliniensystem der Musiknotation (Abb. 100a–b). In diese Linien werden nicht nur Rhythmus und Dauer der Bewegungen eingetragen, sie markieren zugleich auch die räumlichen Koordinaten und stehen für die einzelnen Körperteile des Tänzers. Darüber hinaus werden Qualitäten der Bewegung wie Richtung und Kraft notiert. Diese ‹Kinetographie› sollte nicht nur als Hilfsmittel für eine nachträgliche Aufzeichnung von Choreographien genutzt werden,

13 Murray hatte ein Versandsystem eingeführt, über das er Tanzkurse (zunächst in Form von Kinetoskop-Filmen, dann per Schrittdiagramme) an Tausende von US-amerikanischen Haushalten verschickte (McMains 2006). Ende der 1920er Jahre waren solche Selbstlernprogramme auch in Deutschland sehr erfolgreich – so vertrieb Walter Carlos Anleitungen (in Broschüren, Funk und Film) für verschiedene Gesellschaftstänze. Um 1930 entwickelte August Glucker mit seinen «Kino-Sport-Büchern» ein Buchformat, das Gymnastik- und Sportübungen über Bewegtbilder vermittelte. Nach dem Daumenkino-Prinzip waren in dem Buch Photoserien von Übungsabfolgen abgebildet; beim schnellen Durchblättern war «die Übung in lebendiger Bewegung wie an der Film-Leinwand zu sehen» (Glucker 1931: 3).

**101** Abbildung aus Schuftans «Bewegungsschrift. Neue Wege zum Filmmanuskript», 1929

sondern auch als choreographisches Instrument, das erlaubte, neue Tänze im Medium der Schrift zu entwickeln.[14] So heißt es 1928 in der Zeitschrift *Schrifttanz*:

> Das Ziel ist der Schrifttanz, und durch den schriftlich aufgezeichneten und durchkomponierten Tanz Vergeistigung des Leiblichen und damit Befreiung des Leiblichen – der Wunsch und Wille unserer Zeit. *(Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz 1928: 16)*

Die Kinetographie erlaube auch dem Filmregisseur, so Laban, die Bewegungsabläufe einer Szene schon vor den Dreharbeiten «aufzuschreiben» und den Darstellern «zum Vorstudium» zu überreichen (Eisner 1928: o. S.). Ganz ähnlich argumentiert der Journalist und Tanzkritiker Werner Schuftan 1929, mit Labans Bewegungsschrift könne der Filmautor «Dinge, die nur durch Bewegung, aber nie durch Worte ausdrückbar sind, eindeutig und klar schriftlich […] fixieren» (Schuftan 1929: o. S.). Schuftans Kritik am sprachlich verfassten Drehbuch lässt sich zu solchen Stimmen in Bezug setzen, die ab 1910 gegen die «Literarisierung» des Films Stellung bezogen und dabei vehement gegen Literaturvorlage und Drehbuch angingen.[15] Interessant an Labans und Schuftans Position ist, dass sie das Drehbuch nicht

14 Laban selbst nutzte das Notationssystem vor allem für die Planung und Durchführung seiner Massenchoreographien, bei denen häufig mehrere Hundert Tänzer als ‹Bewegungschor› zusammenwirkten. In den 1940er Jahren kam es auch in arbeitswissenschaftlichen Kontexten zum Einsatz (Herrmann 2002).

15 Während der in den 1910er Jahren im deutschsprachigen Raum kontrovers geführten Debatte um die «Autorenfilme» forderten Autoren wie Hanns Heinz Ewers, Hermann Häfker und etwas später Béla Balázs, das Kino solle sich auf die ihm eigenen Gestaltungsmittel (Kamera, Bewegung usw.) besinnen (Diederichs 1996: 50–56). Vehement wurden diese Fragen in den 1920er Jahren auch in Frankreich von Vertretern des *cinéma pur* verhandelt. «L'erreur du Cinéma, c'est le scénario», wettert Fernand Léger (1925: 107).

verwerfen, sondern an der Schrift (Bewegungsnotation) als choreographischem Medium festhalten, dieses jedoch als Gegenmodell zur Wortkultur anführen (Abb. 101).

Dieser exemplarische Aufriss zeigt, dass Laban einen vielseitigen Diskurs über das Kino führt, der den Film je nach Kontext in unterschiedliche Rahmungen setzt: Als *Maschine* steht der Film einerseits für die modernen und mechanisierten Lebenswelten, die Laban für die Entfremdung und den Sinnesverlust des Menschen verantwortlich macht; andererseits modelliert er das Kino als *Medium einer neuen Körperkultur*, das aufgrund seiner Anschaulichkeit und Dynamik – wie der Tanz – zur Stärkung einer neuen Sinnes- und Bewegungskultur beitragen könne. Wie lassen sich diese unterschiedlichen Positionen zusammenbringen?

## 7.2 ‹Tänzerischer Sinn› bei Rudolf Laban und Mary Wigman

***Labans Wahrnehmungstheorie für den Tanz*** In seinem Buch *Die Welt des Tänzers* entfaltet Laban eine Tanztheorie, an der sich auch der Grundgedanken seiner späteren Filmarbeit verdichten lässt. Das Buch wurde mit seinem Erscheinen 1920 zu einem großen Erfolg, galt schon bald als ‹Bibel der neuen Tanzbewegung› und machte seinen Autor zum Sprecher derselben. In fünf Kapiteln, als «Gedankenreigen» angelegt, etabliert Laban die Grundlagen seiner Bewegungs- und Raumlehre. Er entwirft Tanz als Grundprinzip von Kosmos und Kultur, als Form einer umfassenden Weltanschauung:

> Tanz ist alle Kultur, alle Gesellschaftlichkeit. Tanz ist die Schwungkraft, die unantastbare Vorstellungen zur Religion reiht. Tanz ist alles Wissen, Schauen und Bauen, das den Forscher und Tatenmenschen erfüllt. *(Laban 1920c: 8)*

Mit der Idee einer kosmologischen Choreographie knüpft Laban an antike Vorstellungen an (Böhme/Huschka 2009), verwebt diese jedoch mit modernen Konzepten vom ‹Tanz des Lebens› – allen voran mit der lebensphilosophischen Vorstellung eines *élan vital*.[16] Die Welt sei fortlaufend in Bewegung – damit wird der Tanz für Laban zu ihrer privilegierten Erkenntnis-

16 Evelyn Dörr (1999a) und Klaus Thora (1992) haben die vielfältigen ästhetischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Einflüsse und Denkmodelle herausgearbeitet, die Laban in seiner Tanztheorie miteinander verbindet: Diese reichen von der lebensphilosophischen Idee eines *élan vital*, wie sie Henri Bergson formuliert, über die Naturästhetik eines Ernst Haeckel bis hin zu anthropologischen und historischen Referenzen auf Pythagoras, Platon, die Mythologie der Völker oder die Tanzbünde aus dem Mittelalter. Zu Labans Vorstellung vom ‹Tanz des Lebens› vgl. Köhler (2016).

und Erfahrungsform. Voraussetzung dafür ist eine Wahrnehmungs- und Sinneskonstellation, die Laban als ‹tänzerischen Sinn› beschreibt:

> Tänzerisch begabt ist, wer Eindrücke der Umwelt in körperlich-seelisch-geistiges Spannungsgefühl umsetzt. Nimmt der Körper eine Form durch das Auge oder durch das Tastgefühl wahr, hört er eine Klangwelle, denkt er einen ihm zugesandten Gedanken, so entsteht in ihm eine Spannung oder Spannungsfolge, aus der heraus er bestimmte Schlüsse auf Wesen und Eigenart der ihm gegenüberstehenden Erscheinungen zieht. Ich möchte dies den tänzerischen Sinn nennen. *(Laban 1920c: 21)*

Erst dieser ‹tänzerische Sinn›, so fasst Laban es zusammen, gestattet «dem Menschen den klaren Einblick in die rhythmische Beschaffenheit des Naturgeschehens und ist das Mittel, um den natürlichen Rhythmus in künstlerisch-kulturelle Wohlgeordnetheit zu verwandeln» (ebd.: 216).

Drei Aspekte sind an Labans Theorie des tänzerischen Sinns hervorzuheben: *Erstens* entwirft Laban diesen als übergeordneten Sinn, der alle anderen Sinne umfasst. Neben der Einteilung der Sinne in «Gesicht, Geruch, Geschmack, Gehör und Tastsinn» plädiert er für die Idee eines «einheitlichen» Sinns (ebd.: 44). Dieser verbinde die visuelle, akustische und körperliche Wahrnehmung, er verwebt «alle Anschauungsmöglichkeiten in einem einzelnen Bewegungserleben (einer Stellung, Form, Geste, einem Laut, Begriff, Gedankengang etc.)» (ebd.: 5). Mit dieser Ganzheitlichkeit ist der tänzerische Sinn auch als Gegenentwurf zur Sprache in Stellung gebracht; gegenüber der Abstraktion der Begriffe und Worte bildet der tänzerische Sinn für Laban eine unmittelbare Wahrnehmungs- und Erfahrungsform, die die «ganze sinnliche, gefühlsmäßige und intellektuelle Wahrnehmung in eine Einheit» (ebd.: 21) zusammenfasst.

*Zweitens* denkt Laban den tänzerischen Sinn als einen Wahrnehmungsmodus, der alles, was über ihn wahrgenommen wird, in Bewegung, Dynamik und Spannungen auflöst. Die Umwelt wird damit erfahrbar als «ein zusammenklingendes Sichwahrnehmen, Sichfühlen, Sichbetasten, Sicherleben aller unendlichen Wandelformen und Wandelmöglichkeiten der Welt untereinander» (ebd.: 6). Laban begreift den tänzerischen Sinn als ‹Bewegungssinn›, auch wenn er ihn darauf nicht reduziert.

*Drittens*, und das ist entscheidend, ist mit dem tänzerischen Sinn die Differenz zwischen Tänzer und Zuschauer, zwischen Tanz und dessen Wahrnehmung aufgehoben. Für Laban erleben sowohl der Tänzer wie auch der Zuschauer ‹tänzerisch›, weil sie die Bewegung – sei es die eigene oder die geschaute – in körperliche und gefühlte Spannungen übersetzen. Tänzer und Zuschauer sind so eng aufeinander bezogen: Während der Tänzer seine Wahrnehmung in körperliche Spannungen übersetzt, schwingt sich der Zuschauer in die gesehenen Spannungen ein, um diese wiederum mit allen

**102** Wigmans Truppe in Wege zu Kraft und Schönheit (D 1925), Standphotographie

Sinnen zu dekodieren. Es ist das ‹geteilte Bewegungserleben›, das sich im Moment des Tanzens zwischen Tänzer und Zuschauer ereignet. Diese in den 1920er Jahren weit verbreitete Haltung resümierend, schreibt Sabine Huschka:

> Die Tanzkunst zeigt sich nicht allein dem Blick des Zuschauers, sondern rückt aus seinem Gesichtsfeld heraus, ihm quasi auf den Leib, aktiviert sein synästhetisches Wahrnehmungsfeld aus Blick, Körpergefühl und Imagination, um eine symbolische Bedeutung mitschwingend zu übermitteln. *(Huschka 2002: 70)*

***Der tänzerische Blick bei Mary Wigman*** Überlegungen zu einer tänzerischen Form der Wahrnehmung formuliert auch die Tänzerin und Choreographin Mary Wigman. An ihnen zeigt sich, wie zentral der Erlebensbegriff und die damit verbundene phänomenologische Modellierung von Tanz für das Selbstverständnis der modernen Tänzer waren. Außerdem lässt sich über den Vergleich auch akzentuieren, wie sich Labans ‹tänzerischer Sinn› für Übertragungen auf andere Künste und vor allem zum Kino hin öffnet.[17]

Im Jahr 1932, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, geht die deutsche Pionierin des Ausdruckstanzes auf Tournee durch Nordamerika. Von Kanada

17 Ich beschränke mich an dieser Stelle auf einige zentrale Aspekte. Für eine ausführlichere Darstellung des Erlebnisbegriffs bei Wigman und den Bezug zu ihrer choreographischen Praxis vgl. Huschka (2000: 178–197).

durch den Mittleren Westen und an die Pazifikküste reist Wigman, um über 70 Auftritte zu absolvieren (Sorell 1986: 137). Auf den langen Bahnreisen von einem Ort zum nächsten ‹er-fährt› sie das weite Land. Der Blick aus dem Zugfenster wird dabei zur Schlüsselerfahrung, die Wigman zu einer grundlegenden Reflexion über das Verhältnis von Wahrnehmung und Tanz inspiriert:

> Eine Küstenfahrt, der Zug rast, die Landschaft fliegt. Weite Buchten, die den Blick auf den Ozean freigeben. Vergebens sucht das Auge die vorbeiziehenden Formen festzuhalten. Die Landschaft fixiert sich nicht, wird nicht Bild. Ich bin wie mit Blindheit geschlagen. Doch plötzlich reißt der Vorhang, und ich sehe: […] Die Landschaft lebt, und ihr grandioser Rhythmus dringt auf mich ein. […] Das Auge hat sich umgestellt. Der Blick wandert. Es ist derselbe Blick, mit dem ich gewohnt bin, Bewegungen zu sehen, der tanzende Blick, der sich niemals auf einen Punkt fixiert; der das bildhafte Detail nicht wahrnimmt, sondern dem Bewegungsvorgang als Ganzem folgt, ihn in sich einströmen und sich von seinem Rhythmus erfassen läßt. *(Wigman 1986: 140–141)*

Wigman entwirft das, was sie hier den «tanzenden Blick» nennt, als spezifische Perspektive auf die Welt: Tanz wie Zugfahrt stimulieren eine Wahrnehmungsform, bei der sich der Blick vom gegenständlichen Sehen ablöst – «ein Sehen ohne wahrzunehmen», so schreibt Wigman (1929: 2). Das Erkennen von Formen und Gegenständen tritt hinter der Intensität der Bewegungserfahrung, dem «Bewegungsvorgang als Ganzem» zurück.[18]

Die Vorstellung von einem tänzerischen Blick am Beispiel einer Eisenbahnfahrt zu veranschaulichen, erinnert an Debatten zum Verhältnis von moderner Technologie, Wahrnehmung und den Sinnen, die vor allem im 19. Jahrhundert geführt wurden. Damals galt die Zugfahrt vielen Zeitgenossen als irritierend und desorientierend, als «Anschlag» auf den menschlichen Sinnesapparat. Durch die Glasscheibe des Zugfensters schien die Welt seltsam entrückt; die sinnlichen Qualitäten der Außenwelt wie Gerüche und Geräusche entzogen sich den Reisenden, die die Landschaft durchquerten, ohne ‹in› ihr zu sein. Besonders das gesteigerte Tempo des neuen Transportmittels, das die Geschwindigkeiten von Pferdekutschen oder Schiffen um ein Vielfaches potenzierte, galt als spürbare Heraus-, wenn nicht gar Überforderung für die menschlichen Sinne und den Sehsinn im Besonderen (Schivelbusch 1977).

18 Ab Ende der 1920er Jahre äußert sich Wigman in unterschiedlichen Texten zum Konzept des «tänzerischen Blicks» – insbesondere in den Schriften und Interviews, die ihre Amerika-Tournee begleiten (Sorell 1986: 148), aber auch im Aufsatz *Der Tänzer und sein Instrument* (Wigman 1932).

**103a–b** Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt (Walter Ruttmann, D 1927)

Fasziniert beschreibt Victor Hugo in einem Brief vom August 1837 diesen Wahrnehmungseffekt, der ihn auf einer Zugreise von Antwerpen nach Brüssel überraschte:

> Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote oder weiße Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen; die Kleefelder erschienen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont […]. *(zit. n. Schivelbusch 2001: 54)*

Dieser Effekt einer Landschaft, die vor den Augen des Betrachters verschwimmt, von Gegenständen, deren Konturen sich auflösen, spiegelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in den Gemälden eines Paul Cézanne oder Wassily Kandinsky sowie in den photodynamischen Experimenten der Brüder Anton und Carlo Bragaglia wider. Was im 19. Jahrhundert als Zeichen einer tiefgreifenden Desorientierung und Irritation der Sinne gewertet wurde, verwies nun auf ein neues, dynamisiertes Sehen an der Schwelle zur abstrakten Kunst. Und auch das Kino der Zeit – vor allem die filmischen Avantgarden – arbeitet sich an diesen Effekten einer dynamisierten Wahrnehmung (und Lebenswelt) ab. So mag man sich bei Wigmans Beschreibung des tänzerischen Blicks an die Eingangssequenz von Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt (Walter Ruttmann, D 1927) erinnert fühlen. In der Eingangssequenz ist es ebenfalls der Blick aus einem Zugfenster, der die vorbeifliegenden Landschaften, Eisenbahngleise und Telegraphenmasten in Streifen und Strukturen auflöst (Abb. 103).

***Tanz als Wahrnehmungsmodus*** Mit dem tänzerischen Blick oder tänzerischen Sinn wenden Mary Wigman und Rudolf Laban die Frage ‹Was ist Tanz?› also grundlegend zu einer Reflexion über das Verhältnis von Wahrnehmung und Bewegung. Wichtig ist für beide, dass diese Wahrnehmungs-

und Erfahrungsweisen nicht etwa einen sekundären Effekt von Tanz bilden, sie werden vielmehr zum zentralen Bestimmungsmerkmal, das für den Tänzer, aber auch Zuschauer gilt: «Wer den tänzerischen Blick nicht hat», spitzt Wigman (1929: 3) zu, «der ist kein Tänzer.» Aus dieser Perspektive ist Tanz nicht mehr über spezifische Körpertechniken oder ein Bewegungsvokabular mit semantischen Codes bestimmt, sondern als Modus der Wahrnehmung und Erfahrung von Bewegung.[19]

Gerade bei Laban wird der tänzerische Sinn zum Ausgangspunkt einer maximalen Ausweitung des Tanzbegriffs. Zwar bildet der Tänzer im bewegten Kosmos «das reinste Abbild des Tanzes der Tänze, des Weltgeschehens» (Laban 1920c: 8); Tanz war in dieser Perspektive jedoch nicht mehr in erster Linie an den *tanzenden*, sondern an den *wahrnehmenden* Körper gebunden und sollte als «tänzerisches Welterleben» (ebd.: 7) in Erscheinung treten. Damit war ein Tanzverständnis vorbereitet, dass Tanz zu einem übergreifenden poetologischen Prinzip erklärte, das in unterschiedlichen Künsten, «auch im Wort, im Gefühlsklang oder in sonstiger Form» (ebd.: 4) zum Ausdruck kommen konnte.[20] Wenn damit einerseits jede beliebige Bewegung potenziell als Tanz erfahren wurde, konnte umgekehrt jeder Mensch zum Tänzer werden. Für Laban verkörperte der Tänzer nichts Geringeres als den Idealtypus eines ‹neuen› Menschen:

> Tänzer ist mir jener neue Mensch, der seine Bewußtheit nicht einseitig aus den Brutalitäten des Denkens, des Gefühls oder des Wollens schöpft. Es ist jener Mensch, der klaren Verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonisch ausgeglichenen und in den Wechselbeziehungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewusst zu verweben trachtet. *(ebd.: 3)*

Durch Tanz- und Körperübungen galt es, diesen ‹neuen› Menschen auszubilden. Labans Konzept vom tänzerischen Sinn lief also im Grunde auf ein didaktisch-reformerisches Programm hinaus. Wie die rhythmische Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze zielten die Tanz- und Bewegungsübungen bei Laban nicht allein auf den Körper, sondern waren als umfassende Einstimmung der Wahrnehmung auf die moderne Kultur angelegt (Baxmann 2000: 140–144, Cowan 2008).

Hinter dem gemeinsamen Programm einer tänzerischen Sinnesschulung zeichnen sich Unterschiede in Labans und Wigmans Konzeptionen ab.

19 Parallel zu diesen Diskursen lassen sich freilich eine Reihe spezifischer Konzepte ausmachen, die die modernen Tänze als Bewegungs- und Körperkunst charakterisieren (Huschka 2000 und 2002).

20 Tatsächlich wird Labans ‹tänzerischer Sinn› zum Ausgangspunkt für eine Reihe weiterer Kunsttheorien: Fritz Böhme (1924) und Heinrich Landes (1929), zwei ihm nahestehende Tanztheoretiker, übertrugen Labans Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Bewegung, von Künstler und Rezipient auf die Malerei und den Film.

Während Laban den tänzerischen Sinn als eine ganzheitliche Form des Erlebens entwarf, die alle Sinne umfasste, war die tänzerische Wahrnehmung bei Wigman stärker an den Sehsinn gekoppelt. Zudem war das tänzerische Erleben für Wigman notwendigerweise an die *Aufführung* gebunden; im Film sei das *nicht* zu vermitteln, so vermerkte sie um 1930 in einer Notiz (Wigman ca. 1930). Diese skeptische Grundeinstellung hielt auch Wigman freilich nicht davon ab, alleine sowie zusammen mit ihrer Tanztruppe in verschiedenen Filmen mitzuwirken.[21] Für Laban lag der Bezug zum Kino jedoch auch konzeptuell auf der Hand: Ausgehend von der Grundannahme, dass jede Bewegung als Tanz wahrnehmbar ist, kann er das Kino als Medium entwerfen, das eine tänzerische Weltsicht herstellt, das seinerseits den ‹tänzerischen Sinn› sensibilisiert und ausbildet. Eine solche Lesart legt Laban (1920c: 191) selbst nahe, wenn er in *Die Welt des Tänzers* nach knapp 200 Seiten seiner tanztheoretischen Ausführungen zum Schluss kommt: «Alles über die Tanzkunst und die Pantomime Gesagte ist im Prinzip auch für die kinematographische Darstellung gültig […].»

## 7.3 Filmästhetik des ‹tänzerischen Sinns›. Labans Drehbücher

Das Konzept vom ‹tänzerischen Sinn› zeigt sich besonders deutlich in einer Reihe von Filmprojekten, die Rudolf Laban Ende der 1920er Jahre als «künstlerische Tanzfilme» (Laban ca. 1928d) konzipierte. Diese sollten seine Tanzlehre vermitteln und über den Einsatz bewegter Formen, Flächen und Linien so gestaltet sein, dass sie den Körper- und Bewegungssinn der Zuschauer stimulierten.

Vor allem das Projekt «Tanz ist Leben», das Laban um 1928 entwickelte, war sichtlich geprägt vom Erfolg des UFA-Kulturfilms Wege zu Kraft und Schönheit.[22] Wilhelm Prager, der Regisseur des Kulturfilms, verfasste gemeinsam mit Laban das Drehbuch und sollte mit ihm die Regie des Films übernehmen (Laban/Prager ca. 1928c: 1). Wie sich dem kaufmännischen Exposé entnehmen lässt, stand Wege zu Kraft und Schönheit dem

21 Bekannt sind die Szenen in Wege zu Kraft und Schönheit und Mary Wigman tanzt (Atlantic Film, D 1932), in dem sie u. a. in ihrem Solo *Hexentanz* zu sehen ist. Weniger bekannt ist, dass Wigman auch in dem für den Verkehrsverein Arosa gedrehten Spielfilm Der Tanz um die Tänzerin (La danse et la danseuse, Felix Moeschlin, CH 1919) mitspielte und vor Berg- und Naturkulissen tanzte (Dumont 1988: 53–54).

22 Die im Tanzarchiv Leipzig aufbewahrten Dokumente – Drehbuchfassungen, Inhaltsangaben und ein kaufmännisches Exposé – sind nicht datiert. Da Laban den Filmtitel «Tanz ist Leben» in seinen Korrespondenzen vom August 1928 erwähnt, ist davon auszugehen, dass das Filmprojekt um diesen Zeitpunkt entstand (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 II a. 2. Nr. 95).

Tanzfilm auch hinsichtlich der Produktions- und Vermarktungsstrategien Modell. So argumentieren Prager und Laban, der Film habe «dem Kino eine neue Gemeinde» eingebracht, «die heute nach Kulturfilmen ähnlichen Charakters fragt» (Laban/Prager ca. 1928c: 6). Neben der Auswertung als abendfüllender Kulturfilm sahen Prager und Laban vor, Einzelszenen aus ihrem Film als «interessantes Wochenschau-Material» anzubieten und zu verkaufen – und somit die Rentabilität ihres Projekts abzusichern (ebd.: 2).

Zwar betrieben Laban und Prager erheblichen Aufwand, um Gelder für die Produktion einzuwerben;[23] dennoch ist auch bei diesem Projekt davon auszugehen, dass es nie filmisch umgesetzt wurde (Dörr 1999b, Franco 2012: 70). Die überlieferten Dokumente – Ideenskizzen, Drehbücher und Korrespondenzen – geben jedoch einen recht detaillierten Einblick in das Konzept, die Dramaturgie, die Bild- und Bewegungssprache, die Laban und Prager für den Film vorsahen.

***Filmische Sinnesschulung für ein Denken in Bewegung*** «Tanz ist Leben», so heißt es im Exposé, liefert «eine Art Überblick über die Geschichte und das Wesen des Tanzes in künstlerischer wie kultureller Beziehung» (Laban/Prager ca. 1928c: 1). Es ging um eine umfassende Vision von Tanz als universellem, historischem und sozialem Phänomen. So sollten etwa Naturszenen – «flatternde Blüten, Wellen, Wolken und Schneegestöber» (Laban ca. 1928e: 1) – die in der Natur vorfindbaren rhythmischen Bewegungsmuster sichtbar machen; ein kulturgeschichtlicher Teil hätte verschiedene tänzerische Bewegungsformen von den antiken Tanzkulturen bis hin zur Arbeit der Handwerker und der modernen Maschinen vorgestellt. «Tanz ist Leben» steht auch dem körper- und lebensreformerischen Gedankengut von Wege zu Kraft und Schönheit nahe; so sollte ein weiterer Teil vor Augen führen, wie die körperliche Mühsal des Menschen durch den Tanz «behoben oder zumindest erleichtert» werden könnte – so zum Beispiel, wenn «die Fabrikarbeiterinnen in der Arbeitspause am Dach der Fabrik das Tanzen nach Gramophonklängen [sic!] als Erlösung empfinden» (Laban ca. 1928e: 2). Viele dieser Sujets und Themen riefen Denkfiguren auf, die aus Labans Tanztheorie bekannt waren (Franco 2012: 70–71, Dörr 2011 und 2008).

23 Zur Finanzierung des Projekts gründeten sie eine eigene *Tanzfilm-GmbH*, schrieben Zeitungen und Verlagshäuser an, denen sie als Gegenleistung Gratis-Filmvorführungen für ihre Abonnenten anboten (vgl. Labans Briefe an Zeitungsverleger zur Gründung einer Tanzfilm GmbH vom September 1928, Tanzarchiv Leipzig, TAL Laban Rep. 028 II a. 2. Nr. 95).

Tanz ist Leben.

Ein Film von

Wilhelm Prager
und
Rudolf von Laban.

Vorspiel.

I. Bild: Ein Starenhäuschen unter einem Blütenzweig. Auf der Stange vor dem Loch des Häuschens hüpft ein Starenpaar lustig hin und her. Maikäfer in Zeitlupenaufnahme umfliegen das Pärchen im natürlichen Rhythmus ihrer Flugbewegungen. Vereinzelt tanzen vom Winde gelöst weisse Blütenblätter durch das Bild.

(Ueberblenden)

II. Bild: Ueber den lustig tanzenden Wellen eines Wiesenbächleins wiegen sich blühende Schilfrohre im Wind. Ein rhythmisches Senken und Heben. Weisse Schmetterlinge und schillernde Libellen führen einen Sommerreigen auf.
(Ueberblenden).

III. Bild: Zwischen vereinzelten Buchen an einem Waldsaum fegt der Herbstwind auf der Erde das welke Laub bunt durcheinander. Ueber dieses Bild copiert wird die Zeitlupenaufnahme von Blättern, die von oben nach unten durch das Bild taumeln.
(Ueberblenden).

IV. Bild: Durch Ueberblendung verwandeln sich die fallende Blätter in erst langsam dann schneller fallende Schneeflocken. Sie wirbeln schliesslich so dicht zur Erde nieder, dass die Landschaft vom Wirbeltanz dieser Flocken ganz gedeckt wird. Man sieht nur noch das lustige Schneegestöber. (Uberbl.)

V. Bild: Ueberblendung. Das Fallen der Flocken verlangsamt sich. Der dunkle Hintergrund hellt sich langsam auf. Die Flocken fallen nur noch vereinzelt. Die letzten davon blenden in Kristalle über. Fünf oder sechs der so verwandelten Flocken zeigen di manigfachen symetrischen Gebilde von Eiskristallen.
(Ueberblenden).

**104** Vorspiel aus dem Drehbuch zu «Tanz ist Leben», um 1928

Über die thematische Nähe zu Lebensreform und Zivilisationskritik hinaus fällt auf, wie detailliert Laban und Prager in den Skizzen und Drehbüchern zu «Tanz ist Leben» spezifische filmische Gestaltungsmittel vorgaben, die sich mit einem sinnlich-perzeptiven Angebot an die Zuschauer verbanden. Sämtliche filmische Stilmittel scheinen darauf ausgelegt, die Bewegung in ihrem Gestaltungspotenzial, rhythmischen Korrespondenzen und Gesetzmäßigkeiten in den Vordergrund treten zu lassen.

War die Grundstruktur als ‹Reigen› angelegt, so sollten die einzelnen Szenen des Films über eine eher assoziative als narrative Montage miteinander verbunden werden. Systematisch planten Laban und Prager, Einstellungswechsel nicht über harte Schnitte, sondern durch Überblendungen und Mehrfachbelichtung zu verbinden, die fließende Übergänge zwischen den einzelnen Szenen herstellen würden. Dies zeigt sich besonders eindrücklich in den Skizzen zum Vorspiel von «Tanz ist Leben» (Abb. 104): Als ‹Tanz der Jahreszeiten› sollten verschiedene Bewegungssujets der Natur fließend ineinander übergehen. Sinnbild für das Erwachen des Frühlings sind ein Starenpaar, ein «Maikäfer in Zeitlupenaufnahme» und Blütenblätter, die sich im Wind gelöst haben und durch das Bild ‹tanzen›. Diese Bewegungen sollten überleiten zum «Sommer» mit «tanzenden Wellen eines Wiesenbächleins» und Schilfrohren, die sich im Wind wiegen. Darauf folgen Aufnahmen und Zeitlupenbilder von Herbstblättern, die sich schließlich in «fallende» und «wirbelnde» Schneeflocken verwandeln (Laban/Prager ca. 1928b: 2). Eine solche Montage, das ist unschwer zu erkennen, würde nicht nur Labans holistisches Weltbild in Szene setzen, sondern auch den Blick der Zuschauer – über den ‹tänzerischen Sinn› – von festen Formen und Dingen zu Bewegungsmustern verschieben. Anders als etwa die russischen Montagetheorien von Sergej M. Eisenstein (2006), die zur gleichen Zeit vor allem das Vermögen des Schnitts betonten, Kollision und Konflikt zwischen den Bildassoziationen herzustellen, konzipierte Laban Montage als Mittel, *Verbindungen* herzustellen sowie Gemeinsamkeiten und Analogien sichtbar zu machen. Fast schon in Vorwegnahme einer solchen Montage der Übergänge hatte er in *Die Welt des Tänzers* formuliert: «Der Tänzer kann nirgends einen Schnitt, eine Grenze sehen. Jede Spannung des Teilerlebens ist mit allen irgendwie vorstellbaren Spannungen des Gesamtseins ohne Zweiung oder Riß verbunden.» (Laban 1920c: 58)

Aus den Beschreibungen einzelner Szenen im Drehbuch geht weiters hervor, wie sorgsam spezifische Bewegungsqualitäten im Bild miteinander ‹choreographiert› werden sollten. Der Frühling tritt als ein lebhaft-quirliges Zusammenspiel (Hüpfen, Fliegen und Kreisen) in Erscheinung; der Sommer wird über das langsam-gleichmäßige Wogen der Natur evoziert; das Herbstbild verdichtet wehende Bewegungen, die einerseits horizontal über

segnen/dienen :
Priester ( abstrakter
Hintergrund ) -
Armbewegungen

gebieten/gehorchen :
aus Wochenschau : Mussolini,
den Arm erhebend ( Profil ! )
eine Menschenmenge,zurück-
weichend,Armbewegung

ein Tänzer :
reine Demonstration :
Flächen
Kreise (legato,als Form)
Atmung ! schöpfen-streuen !

T e x t !

T e x t ! ( Anwendung im Tanz , oder ,
in diesem Film vorherrschender Grundsatz:
die choreographische Form im Tanz sehen !)

**105** Skizzen aus dem Drehbuch zu «Das lebende Bild», um 1928

den Waldboden fegen und zugleich vertikal (in Zeitlupenaufnahmen und Doppelbelichtung) «von oben nach unten durch das Bild taumeln». Während jede Jahreszeit damit in ihrer Dynamik charakterisiert gewesen wäre, hätte die Überblendung zumindest für einen kurzen Moment zwei Einstellungen übereinander geschoben, sodass die Filmzuschauer die Analogien oder Unterschiede zwischen den Bewegungsmustern hätten studieren können. Damit bildeten die Überblendungen ein wichtiges Stilmittel, das den Film als Medium zum *Bewegungsstudium* empfahl. Über den Einsatz von Zeitlupe, Zeitraffer, abstrakten Bewegungssequenzen sollten die gezeigten Bewegungen auf die sie konfigurierenden choreographischen Muster und Raumfiguren zurückgeführt werden; es gehe darum, so notierte Laban (ca. 1928a: 2) auch im Drehbuch zu «Das lebende Bild», «die choreographische Form im Tanz [zu] sehen» (Abb. 105).

Für das bewegungsanalytische Studium ihrer Filme sahen Laban und Prager in einer Frühform des Found-Footage-Prinzips vor, bestehende Materialien aus Wochenschauen zu verwenden und durch die Montage auf die inhärenten Bewegungs- und Raumstrukturen zu fokussieren.[24] Zeichentricksequenzen sollten die grundlegenden Muster der Bewegungen sichtbar machen. So sah das Drehbuch für das Vorspiel von «Tanz ist Leben» vor, dass die Aufnahmen von Schneeflocken mittels Animation zuerst zum Bild eines Kristalls, dann zur Zeichnung eines Ikosaeders – jenes Modell, das

24 An Bildern des italienischen Ministerpräsidenten Benito Mussolini, der seit 1925 als Diktator an der Spitze des faschistischen Regimes stand, galt es in «Das lebende Bild», die Dynamik «gebieten/gehorchen» zu veranschaulichen (Abb. 105) (Laban ca. 1928a: 2). Perfiderweise wird Mussolini in Labans formalistischer Bewegungsstudie zu einem Sujet wie jedes andere auch – darin zeichnen sich die politischen Implikationen von Labans Filmsprache ab, die es gleich noch ausführlicher zu diskutieren gilt.

**106a–b** Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt (Walter Ruttmann, D 1927) : ‹Fließende› Übergänge zwischen Realfilm und abstraktem Film

Laban für seine Raum- und Schwunglehre verwendet hatte – übergehen. Der Einsatz von Zeichentrick-Aufnahmen, etwa als Schema, Diagramm oder geometrische Form, war im Kultur-und Lehrfilm der 1920er Jahre ein gängiges Mittel, das die Wahrnehmung strukturieren und auf einzelne Elemente des Bildes aufmerksam machen sollte (Reichert 2007: 144-253, Laukötter 2013). In «Tanz ist Leben» ging es jedoch nicht in erster Linie darum, bestehendes Wissen zu visualisieren, sondern den Bewegungssinn der Zuschauer zu sensibilisieren: Der Übergang vom photographischen zum gezeichneten Filmbild, von den Aufnahmen der Natur zur geometrischen Abstraktion macht die jeweils dahinter liegenden Bewegungsstrukturen sichtbar. Damit würden die Zuschauer auf eine (in Labans Sinne) ‹tänzerische› Wahrnehmungsweise eingestimmt: Statt auf feste Gestalten sollte der Film dazu anregen, auf die Übergänge, Eigenheiten und das Zusammenspiel unterschiedlicher Bewegungsformen zu achten.

Die Betonung dieser Bewegungsmuster sowie der damit verbundene Diskurs einer Sinneserweiterung durch den Film rücken Labans und Pragers Projekt in die Nähe jener Wahrnehmungsexperimente, die die Filmavantgarden in den 1920er Jahren unternahmen. Einmal mehr erinnern die Ausführungen zu «Tanz ist Leben» an Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt. Ruttmanns Film eröffnet mit einer langen Einstellung auf eine Wasseroberfläche, auf der sich rhythmische Wellenbewegungen von oben nach unten abzeichnen. Sie stellen die Texturen der kräuselnd-bewegten Oberfläche mit ihren Lichtreflexen aus und leiten dann mit einer Überblendung zu einem abstrahierten Bild über – die Wellenbewegungen verdichten sich sowohl formal (horizontale Linien) als auch in ihrer Bewegungsqualität (Wogen und Kräuseln) zu geometrischen Mustern, die pulsieren und in den ratternden Takt der Eisenbahn übergehen (Abb. 106). Mit dem kurzen Vorspiel stimmt auch Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt seine Zuschauer

auf einen Wahrnehmungsmodus ein, der die Aufnahmen des großstädtischen Treibens auf den Straßen Berlins nicht bloß als dokumentarische Milieustudie rahmt, sondern die darin angelegten Bewegungslinien in ihrer sinnlich-choreographischen Dimension hervorhebt. Jede Einstellung ist somit von Beginn an als Vexierbild markiert, das einerseits als Bewegung *von* etwas, andererseits als zugrunde liegendes dynamisches Muster betrachtet werden kann.

Labans Programm vom ‹tänzerischen Sinn› ähnelt dieser avantgardistischen Methode, die das Filmmedium als ‹neues Sehen› und Bewegungskunst verstand. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass Laban und Ruttmann diesen Moderne-Diskurs von entgegengesetzten Polen bearbeiteten. Da, wo Ruttmanns Berlin-Film oder Vertovs Chelovek s kino-apparatom (Der Mann mit der Kamera, Dziga Vertov, UdSSR 1929) die intensive, mitunter verstörende und (nicht nur den Blick) destabilisierende Erfahrung einer beschleunigten Moderne ins Bild setzen, entwerfen Laban und Prager den Film als Mittler eines reformerischen Bewegungsbegriffs, der Orientierung inmitten der Herausforderungen der mechanisierten Moderne verspricht. Die zeitlich-rhythmische Dramaturgie von «Tanz ist Leben» wäre im umgesetzen Film wohl deutlicher zutage getreten, als sich aus dem Drehbuch ablesen lässt. Während Ruttmann den Rhythmus der Montage gerade in der Eröffnungssequenz über kurze Einstellungen, rasante Schnitte und die pulsierende Musik als Accelerando vorantreibt, beschreiben Laban und Prager ihren Film (und die geplante Musikbegleitung) über den musikalischen Begriff des «maestoso» (Franco 2012: 70). Feierlich und würdevoll, nicht hektisch und nervös sollte ihr ‹Tanz des Lebens› daherkommen.

***(De-)Montagen und ideologische Spannungen*** Es lassen sich im Drehbuch eine Reihe Szenen ausmachen, an denen die ideologischen Spannungen und politischen Subtexte von Labans Filmprojekten hervortreten. Ein solcher Moment ist etwa im zweiten Teil des Filmprojekts zu finden, wo unterschiedliche Bewegungsmuster und -qualitäten präsentieren werden. Ein «Schlag- oder Stampfrhythmus», heißt es im Drehbuch, wird über eine Szene mit sechs Straßenarbeitern veranschaulicht, die «in einem bestimmten Rhythmus auf Steinpflaster stampfen». Die nächste Einstellung, die sich mittels Überblende über dieses Bild legt, zeigt «eine Gruppe von ebenfalls 6 bis 8 Negern, die in derselben Anordnung wie die Pflasterer in stampfendem Rhythmus nach den Schlägen eines Tam-Tams einen primitiven Tanz aufführen» (Laban/Prager ca. 1928b: 7). Die formalen Analogien der Bewegungen sowie der Bildkomposition (Anordnung im Raum als Linie, Kameraeinstellung auf die Beine) sollten ganz offensichtlich die Ähnlich-

Titel: Der sichtbare Rhythmus
hat verschiedene Formen.

Titel: Schlag- oder Stampfrhythmus.
(Battu)

37. Bild: Man sieht eine Reihe von 4 oder 6 Pflasterern, die mit ihren schweren Holzstampfern eng hinter einander stehen, in einem bestimmten Rhythmus auf Steinpflaster stampfen. Grosseinstellung auf die Beine der Pflasterer bis knapp über Kniehöhe.
(Ueberblenden).

38. Bild: In eine Gruppe von ebenfalls 6 bis 8 Negern, die in derselben Anordnung wie die Pflasterer in stampfendem Rhythmus nach den Schlägen eines Tam-Tams einen primitiven Tanz aufführen. Auch dieses Bild ist analog dem obigen nur auf Kniehöhe der Beine eingestellt.
(Ueberblenden)

39. Bild: Vollkommene Aufblendung des vorhergehenden Bildes. Die Neger grinsen, lachend ins Publikum.
(Ueberblenden).

40. Bild: In derselben Einstellung Gesamtbild der Pflasterer, die ob dieses Vergleiches sehr bös und finster ins Objektiv sehen.

**107** Detail aus dem Drehbuch zu «Tanz ist Leben», um 1928

keiten zwischen Arbeit und Tanz visualisieren, verschalten sich jedoch zugleich mit einer Reihe rassischer Stereotype.

Fast scheint es, als sollten die Figuren im Film diesen Vergleich quasi selbst kommentieren. Eine Großaufnahme zeigt «[d]ie Neger grinsen, lachend ins Publikum»; dann eine Großaufnahme der Arbeiter, «die ob dieses Vergleiches sehr bös und finster ins Objektiv sehen» (Laban/Prager ca. 1928b: 7). Wenn sich die Figuren aus dem Film in einer Art Metakommentar gegen die Suggestivkraft der Montage ‹wehren›, ist eine humoristische Pointe gesetzt, die mit ihren rassistischen Untertönen heute befremdlich wirkt. Mit dem «primitiven Tanz» und dem Grinsen der «Neger» schließt die Beschreibung an kolonial-rassistische Bildtraditionen und Diskurse an, die in der Weimarer Republik weit verbreitet waren. So erinnert das ‹Grinsen der Neger› an das Blackface, wie es aus dem Varieté bekannt war. Darüber hinaus war die Verbindung des schwarzen Körpers mit dem Tanz – nicht zuletzt durch die spektakulären Auftritte von Josephine Baker – fest im kollektiven Gedächtnis der Zeit verankert (Nagl 2009). Die rhythmische Montage suggeriert Analogien zwischen weißen und schwarzen Körpern, die mehrdeutig kodiert sind. Seltsam uneindeutig bleibt entsprechend die Botschaft an die Zuschauer.

Auch für die Modellierung des tänzerischen Sinns ist dieses Irritationsmoment nicht unwichtig. Denn der ironische Metakommentar würde den tänzerischen Wahrnehmungsmodus – und das von Laban und Prager installierte Prinzip einer Montage der Analogien, in der sich alles mit allem verwebt – temporär *unterbrechen* und problematisch werden lassen. Lässt sich tatsächlich jede Bewegung anhand ihrer formalen Ähnlichkeiten beliebig mit anderen Bewegungen ‹überblenden›? Werden damit nicht auch eine Reihe von sozialen, ethnischen und politischen Differenzen ‹ausgeblendet›, wie es Siegfried Kracauer (2012) später Ruttmann und seinem Berlin-Film vorwerfen sollte?[25] Gerade die formalen Analogien lassen bei «Tanz ist Leben» aber die Differenzen in dieser Szene hervortreten, die als *körperliche*, als Unterschied zwischen schwarzen und weißen Körpern markiert sind. Hatte Laban den Körper als Ort einer Ganzheitlichkeit entworfen, als quasiursprüngliche Einheit der Sinne, so artikuliert sich hier – gleichsam aus dem Subtext des Films heraus – ein Diskurs über die ‹anderen› Körper.

Es ist nicht zu entscheiden, ob diese humoristischen Momente zu Unterhaltungszwecken eingebaut oder von den Drehbuchautoren als selbstironischer Bruch einkalkuliert waren.[26] Was hier – wie auch im Vergleich mit Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt – deutlich wird, ist, dass Labans Entwurf eines tänzerischen Kulturfilms von Spannungen durchzogen ist, die sich nicht auflösen lassen. Der Versuch, mit dem Medium des Films neue Formen eines sinnlich-körperlichen Erlebens zu adressieren, ähnelt strukturell den Wahrnehmungsexperimenten der Avantgarden; zugleich ist «Tanz ist Leben» wie ein Kompilationsfilm angelegt, der typische Bildformen, Versatzstücke und Denkfiguren aus der visuellen Kultur der Zeit und dem Kino der 1920er Jahre – mitunter auch in ihren ideologischen Ambivalenzen – recycelt. Recht eklektisch bedienen sich die Drehbuchautoren an Bildtraditionen und greifen – teils mit aufwertendem, teils mit ironischem Gestus – auf die Kunst- und Kulturgeschichte zurück. Sie setzen einen informierten Zuschauer voraus, der diese Anspielungen lustvoll dekodiert, während sein Blick für neue Zusammenhänge und die Dimension einer tänzerischen Sinneswahrnehmung geschärft werden sollte.

25 Da Ruttmanns Montage «eher auf den formalen Eigenschaften der Objekte als auf deren Bedeutungen beruht», «reine Bewegungsabläufe» betone und «zu einer dynamischen Schau von beinahe abstraktem Charakter» animiere, verschleiere sie den Blick auf die gesellschaftlichen Differenzen, meint Kracauer (2012: 223).

26 So heißt es in einer Skizze zu «Tanz ist Leben»: «Der große Stil dieses Kulturfilmes erfordert ein rhythmisches Verweben von Ernst und Heiterkeit.» (Laban ca. 1928e: 3)

**108a–b** Serenata (D 1934): «Alles ist Bewegung»

## 7.4 Der Kulturfilm als ‹Erlebnisfilm›. Paluccas Serenata (1934)

Zwar bekamen Laban und Prager keine Gelegenheit, ihr Filmprojekt umzusetzen, doch einige Jahre später entstand ein Kulturfilm, der ein ähnliches filmästhetisches Programm bearbeitete: Serenata (D 1934). Der Film entstand 1933 als Tonfilm in Zusammenarbeit zwischen der Tänzerin Gret Palucca, dem Filmhistoriker Johannes Eckardt und dem Komponisten Herbert Trantow.[27] Wie Ralf Stabel (2001: 70) in seiner Palucca-Biographie vermerkt, ist die «Idee, einen Tanz von Palucca zu filmen, […] erheblich älter». Wie Laban hatte sich auch Gret Palucca bereits seit Mitte der 1920er Jahre darum bemüht, ihre Tänze für das Kino aufbereiten zu lassen. 1926 hatte sich ihr Ehemann Friedrich Bienert mit dem entsprechenden Vorschlag erfolglos an die UFA gewandt.[28] Zu Beginn der 1930er Jahre hatte sich die Ausgangssituation offenbar verändert, sodass die Aufnahme von Paluccas Darbietungen für einen «Kultur-Beifilm» gefördert wurde.[29]

27 Über die Produktionsgeschichte ist wenig bekannt. Unklar ist, auf wessen Initiative er entstand – mal wird Palucca, mal Eckardt als Autor des Drehbuchs geführt. Ebenso wenig zu klären war, wie die Produktionsfirma Nerthus-Film dazu kam, das Projekt umzusetzen.

28 Vgl. die Korrespondenz von Bienert mit der UFA vom März 1926 (Palucca-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Ldf. Nr. 5828). Diese Versuche blieben erfolglos – nicht zuletzt, weil die UFA fand, dass «dieses Thema in letzter Zeit schon oft im Film behandelt worden ist».

29 Ob das daran lag, dass Palucca mit ihrem gleichnamigen Tanzsolo seit 1932 erfolgreich durch deutsche Städte getourt war? Nicht auszuschließen ist auch, dass Paluccas Projekt von dem kulturpolitischen Richtungswechsel profitierte, der sich seit der Machtübernahme der NSDAP im Januar 1933 abzeichnete. Der deutsche Ausdruckstanz, nun mit der dezidierten Betonung auf ‹deutsch›, bildete ein nationales Anliegen mit einem Schwerpunkt bei der Filmförderung und -produktion (Karina/Kant 1996: 200). Denkbar ist aber auch, dass der Kontakt zu Johannes Eckardt, ab 1934 Referent der «Reichsvereinigung Deutscher Lichtbildstellen, Kultur- und Werbefilmhersteller», Türen öffnete.

**109a–b** Vom Volks- zum Ausdruckstanz: Überblendungen in Serenata (D 1934)

Es lohnt sich, etwas genauer auf Serenata einzugehen, denn der Film übernimmt viele der Prämissen (und Problematiken) von Labans Konzept eines tänzerischen Kulturfilms. Dies wird schon an der Eröffnungssequenz deutlich, die – wie die Pressemitteilung zur Filmpremiere im Mai 1934 ankündigt – eine Einführung in «das Wesen und die Ausdrucksmittel der Tanzkunst überhaupt» biete.[30] Zum Schwarzbild ertönt die Stimme eines Sprechers aus dem Off: «Alles ist Bewegung – in von Ewigkeit her gebotener Ordnung.» Kleine bewegte Funken setzen sich vom schwarzen Hintergrund ab und formieren sich zu größer werdenden Kreisbewegungen, hypnotischen Spiralen, Kreisen und Punkten, die die gesamte Bildfläche einnehmen und an die ‹absoluten› Filme der 1920er Jahre erinnern (Abb. 108). Dazu wieder die Stimme des Sprechers:

> Was lag dem Menschen näher, als in dem kleinen Kosmos seiner schöpferischen Kräfte ein Abbild der göttlichen Bewegung des Weltalls zu formen […]. Der Tanz ward geboren.

Mit diesem Kommentar blenden die abstrakten Zeichentrickbilder über zu Realaufnahmen von Volkstänzen (einer Dorfgemeinschaft auf einer Wiese). Aus den Aufnahmen der Volkstänze zeichnet sich nach und nach – wiederum per langsamer Überblendung – die Gestalt Paluccas ab, die sich um ihre eigene Achse dreht (Abb. 109).

Mit dieser thematischen Rahmung wie auch mit der Wahl der filmischen Gestaltungsmittel greift Serenata auf fast dieselben filmischen Verfahren zurück, wie Laban und Prager sie im Drehbuch zu «Tanz ist

30 Palucca-Schule (1934): Pressemeldung zur Uraufführung des Films «Serenata – eine Tanzschöpfung von Palucca» (Palucca-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Nr. 6059).

Leben» beschrieben hatten.[31] Montage, Überblendungen, der Einsatz von Zeichentricksequenzen sollten auch hier die Gesetzmäßigkeiten, Korrespondenzen und Analogien der Bewegungen sichtbar machen und auf ihre choreographischen Prinzipien hin akzentuieren. Verbunden und strukturiert war die Eingangssequenz über ein durchgehendes Bewegungsprinzip: das Kreisen. So heißt es in der Rezension aus dem *Berliner Tagblatt*:

> Aus einer drehenden Bewegung eines gleichsam graphischen Feuerwerkes wird das Umeinanderkreisen tanzender Bauernpaare, die – mögen sie nun in Nord oder Süd beheimatet sein – diese Urform tänzerischer Bewegung in der gleichen Primitivität wiederholen, bis sich aus ihrem vielfältigen und trachtenreichen Paartanz die kreisende Tänzerin herausschält, die das Verwirrende vereinfacht und zu gültiger Form verdichtet: Palucca. *(L. 1934)*

Paluccas Tanz wird – ganz ähnlich, wie es Laban in seinem Buch *Die Welt des Tänzers* beschrieben hatte – zur Verkörperung eines übergreifenden Bewegungsmusters. Ihr Tanz ist durch die Zeichentricksequenz an die Idee eines kosmischen Bewegungsgefüges gebunden, doch ihr Tanz findet hier auch noch eine weitere Bezugsordnung. Palucca wird, so kommentiert ein Rezensent, zur «Tänzerin des Volkes» (WL 1934: o. S.). Dies macht deutlich, wie anfällig das Konzept vom tänzerischen Erleben, das die Ausdruckstänzer in den 1920er Jahren formuliert hatten, für ideologische Besetzungen war und wie es durch den kulturpolitischen Richtungswechsel ab 1933 zunehmend in das Programm eines ‹völkischen› Tanzes eingebunden wurde.

Was Serenata noch mit Labans und Pragers Filmprojekten verbindet, ist der spürbare pädagogische Gestus. Gerade das Medium Film bildete auch für Gret Palucca eine geeignete Vermittlungsform für den Tanz, da es die sinnliche Wahrnehmung anspreche. «[D]er gute Lehrfilm», so schreibt sie in einem kurzen Text von 1934, «ist nicht nur Lehrfilm, sondern Erlebnisfilm. Er vermittelt uns, was wir gerne wüssten, in einer Form, die uns erregt.» (Palucca 2008: 44) Auf eine Sensibilisierung des Bewegungssinns zielte vor allem der Mittelteil von Serenata. Er bietet eine Einführung in die Grundprinzipien des modernen Ausdruckstanzes (Raum, Ausdruck, Bewegungsqualitäten) und macht diese über den Einsatz der filmischen Mittel anschaulich – so etwa, wenn der Sprecher aus dem Off das Verhältnis von Raum und Körper mit Anklängen an Labans Raumtheorie erläutert und Paluccas Tanz gleichzeitig in unterschiedlichen Einstellungsgrößen zu sehen

31 Die Ähnlichkeit zu Labans Filmprojekt war in dem Drehbuch zu Serenata noch deutlicher angelegt als in der Filmfassung. Die Einstellung «bewegter Sternenhimmel» sollte ursprünglich überleiten in Bilder von Meereswellen, die sich wiederum zu Bewegtbildern von Paluccas Tanz verdichtet hätten; «Hände eines Bildhauers, […] die eine Statue modellieren», wären parallel zu sehen mit den Bewegungen eines Walzers (Palucca ca. 1934).

ist, sodass die Relation von Körper und Umraum für die Filmzuschauer sinnlich erfahrbar wird. An anderer Stelle fokussieren Groß- und Zeitlupenaufnahmen die Hände der Tänzerin; diese müssen, wie der Sprecher kommentiert, erst «sprechen lernen», um expressiv zu werden. Schließlich werden verschiedene Bewegungsqualitäten – «das feierliche Schreiten», das «langsame sakrale Niedergleiten» und die Kraft und Freude von Paluccas Sprüngen – demonstriert. Wie eine ‹Leseanleitung› bereiten diese Einstellungen die Filmzuschauer auf Paluccas Tanzsolo vor, das anschließend in voller Länge zu sehen ist. «[D]urch die vorherige Kenntlichmachung gewisser tänzerischer Elemente», meint auch ein Kritiker im *Berliner Tagblatt*, sei «das Auge geschult.» (L. 1934: o. S.)

Es passt zu diesem Konzept vom Film als Wahrnehmungstraining, dass Serenata mit dem letzten Teil in eine gänzlich andere Haltung wechselt. Paluccas *Serenata* – nun aufgenommen aus frontaler Perspektive mit wenigen Schnitten – wird in etwa so gezeigt, wie sie bei der Tanzaufführung im Theater zu sehen wäre. Auch dieser Wechsel der Präsentationsweise unterstreicht das erzieherische Anliegen des Films: Galt es, die Zuschauer mit dem ersten Teil für eine tänzerische Wahrnehmungsweise zu sensibilisieren, so bietet der letzte Teil Gelegenheit, Paluccas Tanz über diesen (nun internalisierten) Wahrnehmungsmodus zu betrachten.

Man darf zweifeln, ob das von Laban und anderen Tänzern imaginierte Programm einer tänzerischen Sinnesschulung mit diesen Filmen aufging, was nicht zuletzt am Gestus des erhobenen pädagogischen Zeigefingers gelegen haben dürfte. Wie an den insgesamt wenig begeisterten Kritiken abzulesen ist, stieß Serenata «auf keine Gegenliebe beim Publikum» (e.– 1934: o. S.). Rezensenten kritisierten den allzu demonstrativen Tonfall der mitgelieferten Erläuterungen, der kaum noch Raum für ein eigenes tänzerisches Erleben ließ. So moniert ein Kritiker im *Film-Kurier*:

> Man soll eine solche Künstlerin lieber ohne Dolmetscher vor das Volk treten lassen, ehe man ihr einen unerträglich geschraubten ‹Begleitvortrag› wie Fesseln an die schwebenden Füße hängt. […] Wenn der Zuschauer nicht fühlt, daß etwas feierlich, leidenschaftlich oder demütig gefühlt ist – ihr werdet's ihm auf diese Weise nie ‹erklären› können. *(Unbekannt 1934: o. S.)*

## 7.5 Tänzerischer Sinn und Tanzerleben im Spielfilm

Der Kulturfilm war nicht das einzige Format, in dem der Ausdruckstanz der Weimarer Republik im Kino sichtbar wurde. Wie Karl Toepfer (1997), Lucia Ruprecht (2010) und Allison Whitney (2010) gezeigt haben, lassen sich auch in den Spielfilmen der Zeit Resonanzen ausmachen – nicht nur dort, wo Tänzerinnen und Tänzer wie Valeska Gert oder Harald Kreutzberg als Schauspieler auftreten, sondern auch dann, wenn Filme wie Metropolis (Fritz Lang, D 1927) oder Von morgens bis mitternachts (Karlheinz Martin, D 1920) ähnliche Körperkonzepte, Ikonographien und gestisches Material aufriefen, wie sie aus den Choreographien der modernen Ausdruckstänzer bekannt waren. Hier lassen sich ebenso Vorstellungen eines tänzerischen Sinns oder Blicks wiederfinden.

Etwa zur gleichen Zeit, als Wigman, Laban und Palucca über den Tanz als spezifischen Wahrnehmungsmodus von Bewegung nachdachten, beschäftigten Vorstellungen einer intensivierten, dynamisierten Wahrnehmung auch das Unterhaltungskino. Und es waren häufig Tanzszenen, über die sich der Film als Medium eines umfassenden Körper- und Bewegungssinns inszenierte. Besonders augenfällig wird dieses Thema in Fritz Langs Metropolis (D 1927), wenn die falsche Maria im Nachtclub Yoshiwara tanzt. Das Erleben der Zuschauer-im-Film bildet einen zentralen Bestandteil der Szene: Angeheizt durch den lasziven Tanz der Maschinenfrau steigert sich die Schaulust der Zuschauer, bis diese ‹ganz Auge› sind, und läuft in kondensierter Form in einer Bildcollage aus Augen zusammen. Die Intensität und Spannung, über die die Zuschauer das Tanzen sinnlich mitvollziehen, ließen sich strukturell über Labans Konzept vom «tänzerischen Sinn» beschreiben – auch wenn der Tanz der bösen Maria, mit den abrupt-ekstatischen, fast schon mechanisch wirkenden Bewegungen und in seiner fast schon parodistisch ausgestellten Sexualisierung, Labans Tänzen und seinem lebensreformerisch-zivilisationskritischen Programm geradezu diametral entgegenstand.

Neben den deutschen waren es vor allem die französischen Filme der 1920er Jahre, die die Tanzszene zu einem paradigmatischen Moment eines intensivierten Bewegungserlebens ausarbeiteten. Zwischen 1920 und 1925 bildeten Tanzszenen (wie schon in Kapitel 1 skizziert) ein zentrales Anliegen auch der französischen Filmkritik. In ihnen, so beschwört eine Reihe von Filmkritikern und -theoretikern, verdichte sich das gesamte Bewegungspotenzial des Kinos (Landry 1925: 358). Was die Filmkritiker besonders fasziniert, sind die Möglichkeiten, die Tanzbewegung mit filmischen Mitteln so zu steigern, dass die Zuschauer den Eindruck haben, mitzutanzen. Aufwendig inszenierte Tanzszenen wie in Abel Gance' Napoléon (F 1927), wo

**110a–b** Maldone (Jean Grémillon, F 1928)

die Kamera über den Köpfen der Tanzenden mitschwingt, oder Alexandre Volkoffs Kean ou Désordre et génie (F 1924), wo der Rhythmus des Tanzes zu einer rasanten Montagesequenz anschwillt, waren darauf angelegt, den Tanz über den dynamisierten Blick als Bewegungs- und Körpererleben in die Kinosäle zu übertragen.

An kaum einem Film lässt sich dieses Bewegungsprogramm so gut beobachten wie an Jean Grémillons Maldone (F 1928). In Bildfolgen, die dahinfließen wie das Wasser auf dem Kanal, der einen der zentralen Handlungsorte bildet, erzählt der Film die Geschichte von Maldone, der sich trotz seines reichen Elternhauses lieber als Kanalarbeiter verdingt und dort der Zigeunerin Zita begegnet. Beim *bal populaire* treffen sich die beiden wieder, und der Film nimmt sich viel Zeit – über acht Minuten – um die Szene zu entfalten: Maldone spielt mit seinem Akkordeon zum Tanz auf, Zita kommt dazu und tanzt mit. Als sie beim nächsten Musikstück mit einem anderen Mann tanzt, steigern sich Rhythmus, Geschwindigkeit und Intensität auf der Tanzfläche zu einem überdrehten Bewegungstaumel. Der dramatische Gehalt der Szene – die Choreographien der Blicke, die Annäherungsversuche und die Eifersucht – wird in bewegte, körperliche und räumliche Konstellationen übertragen.

Die gesamte Kamera- und Montagearbeit der Szene ist so gestaltet, dass die Dynamik des Tanzes als Wahrnehmungseffekt erfahrbar wird. So ‹springt› die Kamera zwischen verschiedenen Ansichten des Tanzsaales hin und her, steigt zu den Füßen der Tanzenden herab, schwebt über ihren Köpfen, ist mal mitten auf der Tanzfläche ganz nah an den Gesichtern, schaut dann von außen durch ein Fenster oder von der Balustrade auf die Tanzfläche (Abb. 110). Als gelte es, das Tanzen in seinen rhythmischen und räumlichen Mustern sinnlich zu vermitteln, folgt sie bei der Farandole dem Reigen der Tanzenden und schlängelt sich mit ihnen – treppauf, treppab – durch den Raum. Als Maldone zum Walzer aufspielt, bewegen sich Ka-

**111a–b** Maldone (F 1928)

mera und Tanzende in Drehbewegungen. Aus den rasanten Reißschwenks wird ein immer schnelleres Kreiseln, das die Konturen der Tanzenden zunehmend unscharf verwischt – wie Wigman es für den Blick aus dem Zugfenster beschrieben hatte.

Auffällig an dieser Szene ist, dass sie das tänzerische Erleben nicht an die Wahrnehmungs- und Erzählperspektive einer Figur bindet, sondern sich als generalisierte Bewegungserfahrung entlädt, die Raum, Körper und Wahrnehmung dynamisiert. Ist die Szene zu Beginn noch über die Blickachsen (zwischen Maldone und Zita) räumlich organisiert, lösen sich auch die Zuordnungen der Bilder zu einzelnen Blickperspektiven auf. So gilt für den entfesselten Tanz in Maldone Ähnliches wie das, was Jean Epstein über Marcel L'Herbiers El Dorado (F 1921) schreibt:

> Durch eine immer stärker werdende Unschärfe verlieren die Tänzer ihre individuellen Züge, werden allmählich unkenntlich und verschwimmen am Ende visuell ineinander: unmöglich, den Tänzer, inzwischen anonymes Element, von zwanzig oder fünfzig gleichartigen Elementen zu unterscheiden, deren Gesamtheit eine neue Allgemeinheit, eine neue Abstraktion zu bilden beginnt: nicht diesen oder jenen Fandango, sondern den Fandango, das heißt sichtbar gemachte Struktur des musikalischen Rhythmus aller Fandangos. *(zit. n. Deleuze 1997: 295)*

Durch die Auflösung von subjektiven und objektiven, inneren und äußeren Ansichten wird der Filmzuschauer auch in Maldone als Miterlebender adressiert und involviert. Im Verlauf der Szene – und parallel zur Beschleunigung des Schnittrhythmus – werden die Bildausschnitte immer enger; die Kamera rückt näher an die Tanzenden heran. Was für einige kurze Sekunden aufblitzt sind erhitzte Gesichter, tanzende Füße, Finger auf den Tasten des Akkordeons, der Stoff der wehenden Röcke, das glitzernde Fransentuch – flüchtige Impressionen, die an der ebenfalls bewegten Kamera vorbei wischen und zunehmend zu abstrakten Bewegungsspuren verschwimmen

**112** Maldone (F 1928)

(Abb. 111). Damit tritt die Position eines distanzierten (Über-)Blicks auf die Tanzenden zurück zugunsten der Nahperspektive und Immersion in die Bewegung. Wie Inge Baxmann (2000: 129) für den modernen Tanz pointiert hat, ist auch diese Tanzszene darauf ausgerichtet, die «kinästhetischen und taktilen Dimensionen des Sehens» zu aktivieren und die «Position des distanzierten Betrachters» aufzulösen. Dieses schwebende, orientierungslose Tanzerleben treibt Grémillon in Maldone mit einer späteren Tanzszene noch einen Schritt weiter: Wenn sich Maldone und Zita Jahre später in einem feinen Tanzlokal wieder treffen, ist an Tanzen gar nicht mehr zu denken. Die Kamera taucht ein in das exaltierte Getümmel auf der Tanzfläche; das Gewirr der Luftschlangen und des Konfettiregens bringen das gesamte Bild zum Flirren und verweben den Raum zu einer einzigen atmosphärisch-verdichteten und tänzerischen Fläche (Abb. 112).

Betrachtet man diese Spielfilme der 1920er Jahre über Labans Konzept eines tänzerischen Sinns, wird augenfällig, dass sich das Projekt eines tänzerisch-rhythmischen Erlebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit unterschiedlichen weltanschaulichen Visionen verbindet. Die Zusammenschau zeigt aber auch, dass sich aus Labans Konzept – löst man es aus dem esoterischen Gerüst seiner Tanztheorie heraus – eine Analyseperspektive gewinnen lässt, die erlaubt, Vorstellungen eines tänzerischen Wahrnehmungsmodus als wiederkehrende Denk- und Bildfigur in Filmen, Film- und Tanztheorien der Zeit herauszupräparieren und in ihren Verschiebungen und Verkehrungen in den Blick zu nehmen.

Wie bei Labans tänzerischem Sinn oder Wigmans tänzerischem Blick ging es auch in den Tanz- und Bewegungsszenen dieser Spielfilme darum, den Zuschauern sinnliche Angebote zu unterbreiten, die eine gesteigerte

Bewegungserfahrung in den Vordergrund stellen. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass Labans ‹tänzerischer Sinn› hier unter völlig neue ideologische und ästhetische Vorzeichen gestellt wird. Zwar adressieren auch Filme wie Maldone den Sinn der Zuschauer für Rhythmus, Bewegung und Körperlichkeit, doch geht es dabei nicht mehr um Labans «künstlerisch-kulturelle Wohlgeordnetheit» oder darum, einen ‹tänzerischen Menschen› zu erziehen, der in ein holistisches lebens- und tanzreformerisches Programm eingebunden ist. Tanzen wird hier mit den Erfahrungsmodi einer Moderne überlagert, die eher in den Vergnügungslokalen der Großstädte als in der freien Natur des Monte Verità zu finden ist. Dieser Unterschied wird auch mit Blick auf den Einsatz der filmischen Mittel deutlich. Labans präferiertes Stilmittel sind Montage und Überblendung, die Analogien herstellen und die kosmischen Bewegungszusammenhänge sichtbar machen sollen. In Spielfilmen wie Maldone sind Montage, Kamerabewegung, Prismen und Mehrfachbelichtungen ähnlich und zugleich anders eingesetzt: Sie produzieren keinen übergeordneten Standpunkt mehr, von dem aus die Bewegung analytisch erfasst werden kann, keinen harmonisierenden Rhythmus; vielmehr ziehen sie die Zuschauer in den Bewegungstaumel mit hinein.

Diese Filme lassen auch die düsteren und ambivalenten Aspekte des Tanzerlebens hervortreten, die in Labans und Wigmans Konzepten zwar angelegt sind, von den reformerisch-erzieherischen Bestrebungen jedoch überdeckt bleiben. In Metropolis, Kean oder Maldone steht das Tanzen nicht mehr wie bei Laban für eine kosmische Einheit, sondern verbindet sich mit Zuständen des Rauschs und der Ekstase und wird auch narrativ an Themen wie Alkohol und Sucht geknüpft. Als sinnliche Konstellation von Wahrnehmung und Bewegung werden solche Tanzszenen im Kino der 1920er Jahre zum Sinnbild für eine andere Moderne – und zur nachdenklich-emphatischen Frage: «Ja, warum tanzt man eigentlich?» Treffend, nicht nur für die Bewegungslust einer ganzen Epoche, sondern auch für ihre Filme, antwortet ein Autor 1928 in *Der Tanz*:

> [W]ir tanzen, weil sich die Atemlosigkeit einer in der Erneuerung gärenden Welt auf unseren Geist und unsere Nerven übertragen hat und uns abends nicht mehr still-artig auf Salonsesseln duldet. Wo alles Bewegung ist, drängt es auch uns zur Bewegung. Leben ist *überhaupt* Bewegung, auch in rein körperlichem Sinne. *(Gax 1928: 10, Herv. i. O.)*

# 8 «Nur Bewegung sehen». Absolute Filme zwischen ‹reiner› Bewegung und Körperlichkeit

Springrot beginnt den Tanz:
Durchsichtig,
schimmernd
schießt er zur Helle
nimmt sich das Licht
und leuchtet es wieder
im gläsernen Leib.

*Mary Wigman, 1915*

***Auf der Couch und im Kino*** In den 1890er Jahren entwickelte Sigmund Freud, unter anderem bei der Behandlung seiner Patientin Elisabeth von R., die Methode des freien Assoziierens. Die Patientin sollte sich vom bewussten Nachdenken lösen und ihr Augenmerk auf die Verkettungen und Assoziationen, die Hinter- und Zwischengedanken richten, die in ihr aufkamen. Auf diese Art, so Freuds Annahme, sei psychischen Hemmungen, Widerständen und dem Verdrängten auf die Spur zu kommen.

Spätestens in den 1920er Jahren war es längst nicht mehr nur der Analytiker, der die Menschen zum freien Assoziieren aufforderte, sondern auch eine Reihe neuartiger Filme – allen voran die abstrakten Animationsfilme Lichtspiel Opus I (Walter Ruttmann, D 1921), Symphonie diagonale (Viking Eggeling/Erna Niemeyer, D 1924) und die ab 1921 entstandenen Rhythmus-Filme von Hans Richter, die den Zuschauern im Dunkel des Kinosaals ein wahres Feuerwerk an Assoziationsbildern boten.[1] Gerade weil diese Filme nicht mehr in einem herkömmlichen Sinne ‹erzählen› oder ‹darstellen›, schienen sie die Zuschauer zum freien Fabulieren anzustiften und ihnen

1 Die genaue Datierung der absoluten Filme variiert in der Forschungsliteratur – nicht zuletzt deshalb, weil sie häufig über viele Jahre entstanden. Hans Richter etwa betitelte seine Filme (nachträglich) nach dem Jahr ihrer Entstehung; allerdings überarbeitete er die jeweiligen Versionen und fügte neue Teile hinzu. So wird Film ist Rhythmus (D 1921–24) oft als paralleler Titel von Rhythmus 21 (D 1921) geführt; vor allem aber ist es der programmatische Titel der 1925 bei der Berliner Matinee «Der absolute Film» aufgeführten, überarbeiteten und kompilierten Version seiner absoluten Filme. Zur Überlieferungsgeschichte von Richters Filmen vgl. Goergen/Hoch/Gregor (2003).

**113a–b** Spiralen (Oskar Fischinger, D 1926)

(wie der Analytiker) fortlaufend die Frage zuzuraunen: Was fällt dir dabei ein?[2] So inspirierten Ruttmanns Animationsfilme, die farbige Formen in Bewegung und vor reduziertem schwarzem Hintergrund zeigen, die Kommentatoren zu blumigen Vergleichen. Alfred Kerr (1921: o. S.) meinte, einen «Sonnenstreif, zitronig», «ein gelbliches Dreieck», «etwas Grünglitzerndes», «irgendeine violette Raupe» oder gar ein «Apfelsinchen» zu erkennen. Weniger um eine therapeutische Mobilisierung des Verdrängten ging es bei diesem kollektiven Assoziationsschwall der Filmkritiker und Feuilletonisten, als darum, die eigentümlichen und neuartigen Effekte dieser Filme an vertraute Erfahrungen zurückzubinden. Nicht nur die Frage danach, *was* auf der Leinwand zu sehen war, wurde assoziativ beantwortet; die Frage danach, *wie* diese Filme gestaltet waren, setzte ebenfalls Assoziationsketten in Gang: Sie wurden als «bewegte Malerei», «visuelle Sinfonie» oder «gemalte Musik» beschrieben, mitunter aber auch als «Tanz der Linien» oder «graphisches Ballett» (Schamoni 1936).

## *Allerhand Tänzerisches auf der Leinwand*

> Wir sitzen im verdunkelten Raum. Vor uns rollt ein Film ab […]. Auf schwarzem Hintergrund erscheinen merkwürdige Gebilde. Alle geometrischen Figuren leuchten auf, mengen und drehen sich in wildem Tanz, verschwinden. Aber schon ist Neues da. Helle Schlangenlinien krümmen sich, rasen durcheinander, verschlingen und lösen sich, werden kürzer und wieder länger. *(Neuburger 2012: 309)*

2 Diesen Bezug der absoluten Filme zur psychoanalytischen Methode führte der Filmkritiker Hans Pander (2012: 111) 1924 erstmals aus. Auch Rudolf Schneider (1926: 1) sprach im Hinblick auf Oskar Fischingers Arbeiten von «Assoziations-Filmen». Dass die Wahrnehmung der Filme «Begleitgefühle [auslöse, KK], die sich im Zuschauer infolge von Erinnerungen, Assoziationen an erlebte Ähnlichkeit aus dem gegenständlichen Leben einstellen», hebt wiederum Rudolf Kurtz (2007: 94) 1926 hervor.

Für Albert Neuburger, den Rezensenten der *Berliner Allgemeinen Zeitung*, waren die Bewegungen der Zickzacklinien, Kreise, Sterne, Fischformen, Wellen, Bogen, Winkel in Studie Nr. 12 (D 1932) von Oskar und Hans Fischinger gar nicht mehr anders denn als «wilder Tanz» zu beschreiben. Wie «Ornamente, die vor uns tanzen» und «getanzte Musik» kamen sie ihm vor (Neuburger 2012: 310). Und der junge Rudolf Arnheim (2012: 146) sah in den reflektorischen Farblichtspielen von Ludwig Hirschfeld-Mack «eine Kompagnie kunstreich reflektierter Rechtecke und Kreise, die eine Weile Exerzierübungen und rythmische [sic!] Gymnastik nach Musik vorführte». Der Bezug zum Tanz wurde auch durch Untertitel wie Tanzende Linien oder Lichtertanz nahegelegt, mit denen Fischingers Studie Nr. 2 (D 1930) bzw. Studie Nr. 12 bezeichnet wurden. Doch was genau war es, das die Zeitgenossen an diesen Animationsfilmen als Tanz empfanden und beschrieben?

Lange Zeit wurde die Geschichte der absoluten Filme als Beitrag zu einer (medienübergreifenden) Kunstgeschichte der Abstraktion erzählt, womit vor allem auf den nicht-gegenständlichen, abstrakten *Bildtypus* fokussiert wurde, der diesen Filmen gemeinsam ist.[3] Meine Annäherungen stehen im Kontext jüngerer Arbeiten, die das Phänomen der absoluten Filme nicht allein auf ihre kunsthistorische Verortung hin befragen, sondern in ihrer Verbindung zum weiteren kultur- und mediengeschichtlichen Horizont der Zeit – etwa den anderen Filmkulturen der Avantgarde (Hagener 2007), dem Zeichentrickfilm (Leslie 2002), dem Werbefilm (Cowan 2014) sowie dem Lehr- und Gebrauchsfilm (Zimmermann 2014). Zu diesem erweiterten Horizont gehört unbedingt auch der bewegungs- und tanzhistorische Hintergrund der 1920er Jahre. Gerade über die Nähe zum Tanz lässt sich eine Qualität der absoluten Filme freilegen, der sich die zeitgenössischen Kritiker offensichtlich bewusst waren, die in späteren Betrachtungen jedoch oft in den Hintergrund trat – nämlich, dass und *wie* diese Filme die *Bewegung* gestalteten und zum zentralen Schauwert der Filmerfahrung erklärten.

Innerhalb der Historiographien des tänzerischen Films bilden die absoluten Filme einen wichtigen Aushandlungsort. Bis in aktuelle Entwürfe von Screen- und Videodance werden sie notorisch herbeizitiert – besonders

3 Dieses Narrativ wurde häufig dadurch unterstrichen, dass es mit Walter Ruttmann, Viking Eggeling und Hans Richter vor allem bildende Künstler – Maler und Graphiker – waren, die die abstrakten Animationsfilme gleichsam als Verlängerung ihrer künstlerischen Praxis ‹erfanden›. Über ein ähnliches Narrativ entwarf Bernhard Diebold (1916) seine Vision vom absoluten Film, wenn er diesen als Konsequenz der expressionistischen Malerei denkt. Diese strebe danach, Bewegung ins Bild zu bringen – daher sei es nur folgerichtig, fand Diebold, wenn die Maler die Bilder auch apparativ-technisch in Bewegung setzten.

dann, wenn es zu unterstreichen gilt, dass das Tänzerische des Films nicht notwendigerweise an die Abbildung von Tanz gebunden ist.[4] Schon zu Beginn der 1930er Jahre schreibt Peter Schelley in *Der Tanz* über die absoluten Filme von Oskar Fischinger:

> Um einen tänzerischen Film zu schaffen, bedarf es jedoch gar nicht des menschlichen Körpers. Denn es handelt sich ja nicht um die Wiedergabe der photographierten Wirklichkeit, sondern um die Komposition flächig-rhythmischer Elemente. Ja, es scheint möglich, als sei es leichter, neue tänzerische Filmmöglichkeiten zu finden, als den bewegten Körper in den Dienst des Films zu stellen. *(Schelley 1932: 9)*

Dass der Tanz im Film auf die Darstellung des Körpers verzichten könne, finden auch Konrad Karkosch (1956) und René Drommert (1962), die in den 1950er und 1960er Jahren Typologien des tänzerischen Films entwerfen (vgl. Kapitel 1.1). Für Karkosch bilden die abstrakten Filme Eggelings und Richters den «Höhepunkt» und «Sonderfall» dessen, was er «Filmtanz» nannte. In seiner konsequentesten – und das bedeutet für Karkosch zugleich ‹filmischsten› – Form könne dieser ‹Filmtanz›

> auf tanzende Personen verzichten und durch beliebige Gegenstände, ja, durch geometrische Figuren, Kurven, Striche, Punkte und dergleichen ersetzen und damit zum ‹abstrakten Filmtanz› werden. *(Karkosch 1982: 66)*

Der historiographische Rückgriff auf die absoluten Animationsfilme der 1920er Jahre war auch hier keineswegs beliebig: Gerade an ihnen ließ sich die Verlagerung – vom Tanz als Sujet und Motiv des Films zur Beschreibungskategorie filmischer Stilmittel und Wahrnehmungseffekte – besonders deutlich herausstellen.

Mit dieser Perspektivverlagerung war eine ähnliche Annahme formuliert, wie ich sie im letzten Kapitel am Beispiel von Rudolf Labans ‹Filmtheorie› und seinen Kulturfilm-Projekten entwickelt habe: Als ‹Tanz› oder ‹tänzerisch› war auch hier definiert, was als tanzähnliche Bewegung im Medium des Films *wahrnehm-* und *erfahrbar* wurde. Allerdings wurde Labans Konzept vom tänzerischen Sinn mit den absoluten Filmen weiter zugespitzt. War es ihm darum gegangen, die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch die filmischen Mittel auf jene tänzerischen Bewegungsmuster zu lenken, die *in* den Dingen und Texturen der Welt wirksam waren, wurde die Bewegung in den absoluten Filmen vom Bild des menschlichen Körpers sowie von den Texturen der äußeren Wirklichkeit *abgelöst*. Damit rückten diese Filme die Frage nach dem Tanz in eine neue Perspektive. Während viele der

4 Vgl. Carroll (2001: 118), Kappenberg (2009: 90–91), Lund (2010) und Heighway (2014: 45).

**114a–b** Studie Nr. 6 (Oskar Fischinger, D 1930)

modernen Tanztechniken den individuellen oder kollektiven Körper in den Mittelpunkt stellten, während Tanztheorien die Tanzbewegung über physiologische Kategorien wie «Atem» und «Puls» (Blass 1922, Rochowanski 1923) fassten und einen «Körpersinn» (Graeser 1927) beschworen, schien der Reiz dieser Filme gerade darin zu bestehen, dass sie vollkommen ohne das Bild des menschlichen Körpers auskamen – um zu tanzen.

Vielleicht war es genau diese Herausforderung an bestehende Konzepte von Tanz, die Tanzschaffende dazu veranlasste, sich zu den absoluten Filmen zu äußern – allen voran Fritz Böhme, der zu den führenden Tanzkritikern und -theoretikern seiner Zeit gehörte und sich als wichtiger Mentor des Ausdruckstanzes hervortat. Ab Mitte der 1920er Jahre begann Böhme, sich ausgiebig mit den absoluten Filmen zu beschäftigen. An seinen Überlegungen soll exemplarisch veranschaulicht werden, über welche Aspekte und Denkmodelle die absoluten Filme als Tanz modelliert wurden. Die tänzerische Dimension betraf dabei nicht nur die Weise, wie die Filme gestaltet waren und wie über sie nachgedacht wurde, sondern auch, wie sie aufgeführt und präsentiert wurden. Spannend an Böhmes Schriften ist, dass er die absoluten Filme nicht nur *metaphorisch* als Tanz beschreibt, sondern eine Art Tanztheorie des (Experimental-)Films entwickelt. Tatsächlich analysiert er die Filme über dieselben Bewegungskonzepte und Gestaltungsmittel, mit denen er sich dem Tanz widmete. Am Beispiel Böhmes lässt sich außerdem eine bislang kaum wahrgenommene Geschichte der Kooperationen sichtbar machen, die zeigt, wie eng das Projekt der absoluten Filme – auf personeller, institutioneller und ästhetischer Ebene – mit dem modernen Tanz verschränkt war.

## 8.1 Von der «bewegten Malerei» zum «absoluten Tanz». Die absoluten Filme im Spannungsfeld der Künste

Es gehört zur eigentümlichen Geschichte des absoluten Films, dass er ein recht überschaubares Korpus von Filmen, dafür jedoch ein umfangreiches Diskurs- und Resonanzfeld hervorgebracht hat. Zu den realisierten Filmen zählen kaum mehr als rund ein Dutzend Arbeiten: die Animationsfilme von Viking Eggeling, Walter Ruttmann und Hans Richter sowie die einige Jahre später entstandenen Filme von Oskar Fischinger.[5] Zugleich entfaltete sich in einer Fülle von Texten, Kritiken und Kommentaren eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte, die weit über die realisierten Filme hinausreicht (Kiening/Adolf 2012).

In diesem Diskursfeld bildete der Tanz eine der vielen Bezugsgrößen, über die die absoluten Filme bereits zu Beginn der 1920er Jahre umschrieben wurden: als «bewegte Malerei», «gemalte Musik», «Augenmusik» oder «Musographik». Mit diesen Begriffen fasste der aus der Schweiz stammende Theaterkritiker und Journalist Bernhard Diebold (1921a: o. S.), ein wichtiger Wegbereiter der abstrakten Filmkunst in Deutschland, seinen Seheindruck nach einer Aufführung von Ruttmanns Lichtspiel Opus I in Frankfurt zusammen. Noch bevor sich Ruttmann, Richter und Eggeling an ihren Tricktischen an die Umsetzung der Filme machten, hatte Diebold das ästhetische Programm des absoluten Films entworfen und bereits mit Tanz in Verbindung gesetzt. Schon 1920 hatte er gefordert, der Maler müsse «Tänzer» werden; «er erfindet nicht allein mehr starre Posen, sondern den Bewegungstanz der Ornamente, der Geschöpfe, der Orkane. Ungeheures Phantasieland tut sich auf.» (Diebold 1920: 1) Nachdem er Ruttmanns Lichtspiel Opus I gesehen

5 Freilich lässt sich diese eher enge Bestimmung der absoluten Filme in viele Richtungen ausweiten. So haben zahlreiche Studien auf die Vorgeschichte der absoluten Filme verwiesen. Diese reicht nicht nur bis in die frühen 1910er Jahre zurück, als die Maler Hans Stoltenberg und Léopold Survage und die italienischen Futuristen Bruno Corra und Arnaldo Ginna Experimente mit abstrakten Zeichentrickfilmen unternahmen (Hein/Herzogenrath 1977, Filser 2008), sondern bis hin zu sehr viel älteren Traditionen der Lichtkunst (Selwood 1985, Glöde 2014). Zudem ist anzumerken, dass der Begriff der ‹absoluten› oder ‹abstrakten› Filme später in einem erweiterten Sinne auf Experimentalfilme bezogen wurde, die mit unterschiedlichen Mitteln nicht-repräsentationale Darstellungsweisen erprobten, zum Beispiel im Underground-Film oder *direct film*, bei dem Filmemacher wie Stan Brakhage, Len Lye oder Norman McLaren klebend, kratzend oder malend direkt auf das Filmmaterial einwirkten (Le Grice 1977, Scheugl/Schmidt jr. 1974). Auch in Bezug auf das Kino der 1920er Jahre lässt sich das Phänomen der absoluten Filme durchaus breiter fassen. Dabei mag man an die französischen Avantgardefilme denken, die unter dem Begriff des *cinéma pur* das Kino ebenfalls auf seine Grundformen von Bewegung und visueller Komposition zurückführen wollten – allerdings nicht im Animations- und Zeichentrickfilm, sondern im Medium des photographischen Films.

**115a–b** Opus III (Walter Ruttmann, D 1925)

hatte, fand Diebold (1921a: o. S.), die Bewegungseffekte dieses Films seien «theoretisch vorläufig am ehesten als ‹absoluter Tanz›» anzusprechen.

Nicht nur in Diebolds Ausführungen griffen die Vergleiche mit Malerei, Musik und Tanz eng ineinander und bildeten ein dichtes, bewegliches Feld, über das die Filme gleichsam «abgetastet» wurden (Brinckmann 1993: 419). Mit jedem dieser Bezüge war ein anderer Aspekt in den Vordergrund gestellt: Bezeichnungen wie ‹bewegte Malerei› hoben die abstrakte Bildsprache der Filme hervor, die mit ihren reduzierten, nicht-gegenständlichen Formen, dem Einsatz leuchtender Farben und den dynamischen Bildkompositionen an abstrakte oder kubistische Gemälde erinnerten.[6] So befand der Rezensent der *Kölnischen Zeitung*, Ruttmanns Filme ließen sich am besten «als ins Filmische übersetzte Gemälde Kandinskys» (Schacht 1925: o. S.) beschreiben; und Siegfried Kracauer, der eigentlich kein großer Fan der «abstrakten» Filme war, hatte bei Symphonie diagonale den Eindruck, «als seien Bilder von dem Genre bestimmter Werke Picassos lebendig geworden» (Kracauer 2004a: 47). Über Begriffe wie ‹optische Musik› oder ‹visuelle Sinfonie› waren die Filme wiederum in die Nähe der Musik gestellt, was erlaubte, Termini aus der Musiktheorie und Kompositionslehre wie ‹Rhythmus›, ‹Dynamik›, ‹Dissonanz› und ‹Variation› für ihre Analyse zu entlehnen.[7] Allein diese Wortwahl deutet an, dass die Bewegung hier nicht mehr funktional oder symbolisch an Geschichten und Körper gebunden war.

6 Zum Verhältnis der absoluten Filme zur Malerei vgl. Lawder (1975), Andrew (2012) und Dickerman (2012).

7 Zum Verhältnis der absoluten Filme zur Musik vgl. Westerdale (2010), Elder (2008) und Bordwell (1980).

***Ambivalenzen des Absoluten*** Wie vielfach angemerkt wurde (Kaes 2012, Kiening 2012), waren diese intermedialen Bezüge in sich widersprüchlich: Während sie die absoluten Filme einerseits in das dichte Gewebe der Künste einflochten und in bestehende Denktraditionen von Synästhesie bis Gesamtkunstwerk ordneten, zielte die Rede vom ‹Absoluten› andererseits darauf, sie als eigenständige Gattung von den anderen Künsten abzugrenzen.[8] Diese Unabhängigkeitserklärung pochte auf eine ästhetische Autonomie und war als Provokation gegenüber den bürgerlichen Künsten angelegt. Besonders polemisch proklamiert dies Hans Richter: «Gegenstand, Bedeutung u. Handlung sind bequeme Anpassungen an den Verdauungsschlaf im Parkett. Wacht endlich auf!!!», steht in großen Lettern auf der ersten Seite der von ihm herausgegebenen Film-Sondernummer von *G – Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Und weiter:

> [A]n Stelle von bekanntem Arrangement der Beine, Arme, Köpfe in Prunksalons und Fürstenhöfen … nur Bewegung zu sehen, organisierte Bewegung, weckt auf, weckt Opposition, weckt Reflexe (?), aber – vielleicht – auch Genuß. *(zit. n. Kurtz 2007: 98)*

Dieser Widerspruch trat dezidiert in Bernhard Diebolds Vorschlag zutage, Ruttmanns Film als «absoluten Tanz» zu bezeichnen. Das Kino als Bewegung und Rhythmus zu konzipieren bedeutete, es von dominanten Modellen der Literatur, Malerei und Photographie abzusetzen und ihm als ‹Bewegungskunst› einen besonderen ästhetischen Bereich zuzusprechen (Cowan 2013). Nicht das Bild (der Malerei) oder die Erzählung (der Literatur) sollten im Mittelpunkt stehen, sondern die Bewegung in ihrer ästhetisch-energetischen Dimension. Damit war das Kino aber wieder ausgehend von einer anderer Kunst, dem Tanz, modelliert. Der Tanz, insbesondere der moderne Tanz, bot sich freilich für einen filmästhetischen Neuentwurf insofern an, als er im Vergleich zu Literatur, Theater und Malerei weniger etabliert war und in vielen klassischen Kunsttheorien marginalisiert oder völlig ausgelassen wurde. Doch mit der Rede vom ‹absoluten Tanz› knüpfte Diebold (wohl nicht zufällig) an eine wichtige Debatte in der Tanzkultur der Weimarer Republik an.[9]

8 Diese Spannung prägt die künstlerische Moderne in einem umfassenderen Sinn. Während sie einerseits von dem Narrativ einer Spezifik der Künste angeleitet ist, tendiert sie zugleich dazu, so Jacques Rancière (2013: 16), «die Besonderheiten der Künste zu beseitigen, und die Grenzen, die sie voneinander und von der Alltagserfahrung trennen, zu verwischen».

9 Es ist davon auszugehen, dass Diebold mit dieser Debatte gut vertraut war. Denn als Feuilletonredakteur der *Frankfurter Zeitung* berichtete er regelmäßig vom aktuellen Geschehen auf den Tanzbühnen, etwa von den Tänzen Mary Wigmans (Diebold 1924) und Niddy Impekovens (Diebold 1921b, Impekoven/Diebold 1922).

In der Tanztheorie und -kritik ging es dabei häufig um die Tänze von Mary Wigman, die sie auch selbst als «absolut» beschrieb.[10] Für Wigman, wie für viele andere Tänzer, war der Begriff eng mit dem Anliegen verbunden, Tanz als eigenständige Kunst zu etablieren. Der absolute Tanz, so formuliert sie 1927,

> gestaltet sich unabhängig von jedem begrifflich oder literarisch deutbaren Inhalt aus seinem eigenen Wesen, er spricht durch sich selbst und wirkt in seiner Übertragung auf den miterlebenden Zuschauer seelisch-motorisch, erregend und bewegend. *(zit. n. Sorell 1986: 94–95)*

Es galt, ihn von allem zu befreien oder loszulösen, was vom Tanz an sich ablenken könnte. Das spiegelte sich in den schlichten Inszenierungen: Die Auftritte fanden häufig in leeren oder schwarz verhängten Räumen statt (Berger 1993: 227), wurden ohne Musik gezeigt oder nur durch ein rhythmisches Trommeln begleitet.[11] Über diese reduzierte Anordnung sollten die Tänze eine besondere Rezeptionshaltung adressieren – so schreibt der Tanzkritiker John Schikowski 1924 über Wigman:

> Ihre Tänze sollen nichts bedeuten und nichts erzählen. Sie sollen durch die reine Sprache ihrer Kunstmittel, des rhythmisch-bewegten Körpers, ohne Umweg über den Verstand, direkt zum Herzen dringen. Sie sollen eigenes seelisches Erleben gestalten und es in anderen erzeugen. *(Schikowski 1924: 20)*

Die Auffassung, der Tanz könne Bewegung in Reinform erfahrbar machen, durchzieht Entwürfe und Praktiken von Tanz nicht nur dort, wo explizit (wie bei Mary Wigman) vom ‹Absoluten› die Rede war, sondern bildete eine breiter angelegte Denkfigur in den Tanztheorien der Zeit.

Zwar verliefen die Aushandlungen des ‹Absoluten› in Film und Tanz nicht deckungsgleich, doch es gab einige Schnittpunkte. Der Begriff des ‹Absoluten› ist in beiden Bereichen ein notorisch problematischer, zumal er sich je nach Kontext verschiebt und gerade über seine Unschärfe eine Vielzahl von Denktraditionen – der Philosophie, Wahrnehmungs- und Kunsttheorie – aufruft (Kiening 2012, Müller-Tamm 2007). Um die Gemeinsamkeiten zwischen den Tanz- und Filmkulturen auszuloten, möchte ich die Frage nach

10 Zu Wigmans absoluten Tänzen vgl. Huschka (2002: 71–72), Manning (1993), Schwan (2009).

11 Unter dem Schlagwort ‹musikloser Tanz› wurde die Loslösung von der Musik als Argument für den Tanz als eigenständige Kunst ins Spiel gebracht (vgl. Böhme 1921, Rochowanski 1923: 26–27, Schumacher 1922). Interessanterweise sah der Filmemacher Ewald Mathias Schumacher in diesen Tendenzen eine Verbindung zum ‹stummen› Film: Beide seien Vertreter einer ‹absoluten Bewegungskunst›, die allein über die Ausdruckskraft von Körper und Bewegung kommunizierten. Daher könne der Film gerade *aufgrund* seiner Stummheit die Tänze einer Mary Wigman so gut zur Darstellung bringen (Schumacher 1921: 168).

dem Absoluten hier auf einen Aspekt zuspitzen, der für die Modellierung der absoluten Filme als Tanz entscheidend war. Dies betrifft das Absolute in einem ganz wörtlichen Sinne (vom lateinischen «ab-solvere» für «loslösen», «freimachen»). Es geht also um eine Ablösung, die die absoluten Filme – wie zu zeigen sein wird – sowohl hinsichtlich von Gehalt, Form und Material prägt und sich vor allem auf eine Dimension bezieht: die Bewegung.

## 8.2 ‹Zur Linie werden›. Abstraktion, Wahrnehmung und Phantasien der ‹reinen› Bewegung

«Nur Bewegung sehen», wie Hans Richter formuliert hatte, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur das Projekt der absoluten Filme; es stimulierte die künstlerischen Phantasien und medialen und gesellschaftlichen Diskurse der Zeit (Asendorf 1989). Vor dem Hintergrund neu aufkommender Bewegungskonzepte, die unter anderem in Henri Bergson (2001) einen einflussreichen Fürsprecher fanden, sollte Bewegung nun im wahrsten Sinne des Wortes *ab-solut*, nämlich losgelöst von ihrem materiellen Träger gedacht und abgebildet werden. Dies lässt sich exemplarisch an einem Verfahren zeigen, das die Bewegung ‹an sich› visualisieren sollte: durch die Linie. Sie stand sowohl für die energetischen Qualitäten der Bewegung als auch für ihre Wahrnehmung.

Im Jahr 1902 soll Isadora Duncan im Gespräch mit dem Schriftsteller und Wortführer der Wiener Moderne, Hermann Bahr, über ihre Tänze gesagt haben:

> Also jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann. Nun müßte es mir noch gelingen, mich so beherrschen zu lernen, daß mein Körper auf meinen Impuls hin vollkommen zu dieser Linie werden könnte. Soweit bin ich nur noch nicht. Ich kann es mit den Händen, ich kann es mit den Füßen, aber ich gehe noch immer nicht völlig in der Linie auf. Es bleibt immer noch etwas von meiner Person da. Ich zweifle aber nicht, daß es möglich wäre, vollkommen zur Linie zu werden. Das ist es, was ich suche. *(zit. n. Niehaus 1981: 24)*

Den Körper auflösen, sodass er nur noch als Linie erscheint und alles Persönliche (ja, die Tänzerin selbst) in der Bewegungskomposition zurücktritt – das wird hier zum Leitgedanken für den Tanz. Mit der Linie war zugleich ein Schönheitsideal beschworen, das von der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts beeinflusst war und auf ein (fast immer weiblich konnotiertes) Körperbild verwies, das sich durch fließende Bewegungen, harmonische Proportionen und das geschmeidige Zusammenspiel von Rumpf und Glied-

**116** Kinematische Analysen der Fortbewegung eines Menschen von Étienne-Jules Marey, um 1886

maßen auszeichnete.[12] Das Bestreben, den Körper und seine Bewegungen ‹in eine Linie zu bringen›, bedingte den Einsatz spezifischer Körpertechniken sowie ästhetischer Muster, die die Tanzbewegung als harmonisches Ganzes gestalteten.

Das Bild vom Tanz als «Linie, die man aufzeichnen kann» reiht sich aber auch in die zahlreichen medialen «Aufschreibesysteme» (Kittler 1985), die sich um 1900 formierten und die Bewegungen in Form von Linien versinnbildlichten. Ähnlich wie die Musiknotation schrieben Grammophon und Phonograph Töne als Rillen in wachsbeschichtete oder lackierte Walzen und Scheiben ein. Auch in den Naturwissenschaften und in der Medizin waren Bewegungen im Laufe des 19. Jahrhunderts vielfach als Linien, Graphen und Kurven visualisiert worden – egal, ob es wie beim Seismographen darum ging, Erschütterungen und Bodenbewegungen zu messen, oder wie beim Sphygmographen Pulsschläge. Womöglich war Duncans tanzende Linie von den chronophotographischen Bildserien inspiriert, die Étienne-Jules Marey seit den 1880er Jahren herstellte (Marey 1886). Durch eine Kombina-

12 Dieses Körperkonzept wurde insbesondere in der Gymnastik und Körperkultur der Jahrhundertwende wirksam, an deren Übungen sowie Bewegungs- und Körperbildern sich Duncan für ihre Tänze orientierte – auch wenn sie kaum eine Gelegenheit ausließ, sich öffentlich davon zu distanzieren (Daly 1995: 82–86). Ziel war es sowohl für Duncan als auch für die Gymnastikerinnen, den ganzen Körper – von der Fußspitze bis zum leicht geneigten Kopf, vom Handgelenk bis zum Knöchel – als in sich harmonische Linie zu gestalten. Der Begriff ‹Linie› hatte hier einen doppelten Bezug, meinte nämlich sowohl den Körper wie die Bewegung: Er betonte die Ganzheitlichkeit des Körpers und das Zusammenspiel von Rumpf und Gliedmaßen; statt der Segmentierung von einzelnen Bewegungsphasen sollte die Bewegung organisch und in ihren Übergängen gestaltet sein. Vor allem die *geschwungene* Linie wurde zum Inbegriff des ‹schönen› Körpers. So heißt es 1910 etwa in dem Lehrbuch *Künstlerische Gymnastik* von Hade Kallmeyer: «Die harmonische Stellung löst alle geraden Linien des Körpers, die durch das Stehen auf beiden Beinen zum Ausdruck kommen, in geschwungene Linien auf.» (Kallmeyer 1910: 67)

tion von photographischen und graphischen Verfahren gelang es Marey, einfache Bewegungsabläufe wie das Gehen eines Mannes in Einzelphasen zu zerlegen und in Linien aufzulösen – damit waren Aufnahmen hergestellt, die Bewegung vom Körper losgelöst und in ihren grundlegenden Gesetzen und Mustern abbildeten (Abb. 116). Ganz offenbar zweifelte eine berühmte Tänzerin wie Isadora Duncan nicht daran, dass sie – *mit dem Körper* – ähnliche Wahrnehmungseffekte hervorbringen könnte, wie Marey mit seinen chronophotographischen Platten.[13]

Die Vorstellung, dass der Tanz in Spannungslinien und -kurven übersetzt werden könnte, beschäftigte etwas später auch den Maler Wassily Kandinsky, der am Weimarer Bauhaus tätig war. Für seinen 1926 im *Kunstblatt* veröffentlichten Aufsatz «Tanzkurven» fertigte er vier Zeichnungen an (Abb. 117). Sie waren Photographien der Tänzerin Gret Palucca gegenübergestellt und sollten eine «Übersetzung der vier Momentaufnahmen in grafische Schemas» leisten, wie Kandinsky (1926b: 118) schreibt.[14] Die Momentaufnahmen der Tänzerin wurden auf wenige Bewegungs- und Körperlinien verdichtet; sie sollten, wie es im Artikel heißt, die «Einfachheit der ganzen Form» (ebd.: 117) sichtbar machen. Diese Zeichnungen legten nahe, den tanzenden Körper als Anordnung aufeinander zustrebender oder einander überschneidender Linien und Spannungsbögen zu sehen. Eine solche Wahrnehmung der Bewegung war für Kandinsky eng mit dem modernen Tanz verbunden. So identifiziert er die Linie in seinem ebenfalls 1926 erschienenen Buch *Punkt und Linie zu Fläche* als dessen zentrales Gestaltungsmittel:

> Der ‹moderne› Tänzer bewegt sich auf dem Podium auf exakten Linien, die er in die Komposition seines Tanzes als ein wesentliches Element hereinzieht (Sacharoff). Außerdem ist der ganze Körper des Tänzers bis in die Fingerspitzen in jedem Augenblick ununterbrochen eine Linienkomposition (Palucca). Die Linienverwendung ist wohl eine neue Errungenschaft, aber selbstverständlich keine Erfindung des ‹modernen› Tanzes: abgesehen vom klassischen Ballett, arbeiten alle Völker auf jeder Stufe ihrer ‹Entwicklung› im Tanz mit der Linie. *(Kandinsky 1926a: 94)*

Kandinskys «Tanzkurven» modellieren einen Blick auf Tanz, der nicht die körperliche Gestalt, sondern die Bewegungsgesetze und -formen, die Spannungen und Kompositionselemente betont. Seine Zeichnungen machen zugleich den *Wahrnehmungsakt* sichtbar, der die Verschiebung vom

13 Auch die Serpentinentänze von Loïe Fuller, bei denen sich Körper und Kostüm der Tänzerin in ornamentale Linien aufzulösen scheinen, nehmen diese Formen der Abstraktion phänomenologisch bereits vorweg, vgl. Kapitel 3 und 4.

14 Zu Entstehungskontext und Genderproblematik der *Tanzkurven* vgl. Funkenstein (2007).

**117** Ausschnitt aus Kandinskys «Tanzkurven» in *Das Kunstblatt*, 1926

menschlichen Körper zum graphischen Schema vollzog (Asendorf 1989: 93-95). Bezeichnenderweise war diese Visualisierung wie schon bei Mareys Chronophotographien eng an den Einsatz technischer Medien gebunden.[15] Hatte der Tanzkritiker John Schikowski Wigmans absolute Tänze für ihre ‹unmittelbare› Wirkung gepriesen, so wird spätestens an Kandinskys «Tanzkurven» deutlich, wie sehr Phantasien der ‹reinen› Bewegung durch die Wahrnehmungseffekte moderner Technologie *vermittelt* waren. Auf diese Spannungen verweist der Filmtheoretiker Rudolf Arnheim (1926: 313) noch im gleichen Jahr in einem kritischen Kommentar zu Kandinskys Zeichnungen: «Man darf die Bewegungen, die ein menschlicher Körper ausführt, nicht ohne weiteres als absolute werten.» Kandinskys Zeichnungen funktionierten nur, so wendet Arnheim ein, weil sie noch als Schematisierungen des menschlichen Körpers erkennbar seien. In diesem Sinne handle es sich um uneigentliche Abstraktionen, denn sie setzten das Wissen vom Körper

15 Neben der Momentaufnahme empfahl Kandinsky in seinem Artikel die Zeitlupe. Durch sie seien auch das «organische langsame Entstehen der Form, die Übergangsstadien» (Kandinsky 1926b: 118) in Paluccas Tänzen zu beobachten (vgl. Kapitel 6).

**118a–b** Linien und Formen im diagonalen Bruch: Symphonie diagonale (Viking Eggeling/Erna Niemeyer, D 1924)

und seiner Anatomie voraus.[16] Diese Spannungen zwischen Körper und Abstraktion prägten auch die verschiedenen Bestrebungen dieser Jahre, eine Tanznotation zu entwickeln.

Es sei kein Zufall, so kommentiert Claudia Jeschke (1999: 21), dass sich gerade Tänzer und Choreographen des modernen Tanzes so sehr darum bemühten, neue Notationssysteme zu entwickeln. Während sie in ihren Tänzen die Form- und Strukturgesetze der Bewegung *mit* dem Körper erkundeten, unternahmen sie mittels der Tanzschrift ähnliche Experimente, jedoch *losgelöst* vom Körper (ebd.: 28). Notationssysteme wie die Bewegungsschrift von Gustav Joachim Vischer-Klamt oder Rudolf Labans Kinetographie setzten *abstrakte* Zeichen für die Aufzeichnung der Bewegungen ein: Diese werden in ein komplexes System aus Linien, schraffierten oder geschwärzten Rechtecken, Dreiecken und Punkten übersetzt, das sich zumindest nicht mehr auf den ersten Blick mit der Anatomie des Tänzers in Verbindung bringen lässt.[17] Eingeweihte Leser von Labans Kinetographie wissen indes, dass diese Bewegungszeichen eng an den Körper des Tänzers und an seine Perspektive gekoppelt sind (vgl. Kapitel 7.1). Damit sind sowohl den Notationssystemen als auch Kandinskys «Tanzkurven» ähnliche Spannungen eingeschrieben wie den absoluten Filmen.

16 Die Wahrnehmung von Bewegung, so bekräftigt Arnheim seine Kritik an Kandinskys Beispiel viele Jahre später in *Kunst und Sehen* noch einmal, sei stets relational – von Gestalt und Materie nicht ablösbar (Arnheim 1965: 404).

17 Mit den Notationszeichen ist zugleich ein Repertoire abstrakter Formen aufgerufen, das an kubistische oder konstruktivistische Gemälde erinnert (Cowan 2013: 59).

## 8.3 Mit dem Tanztheoretiker im Kino. Fritz Böhmes Tanz- und Bewegungstheorie des absoluten Films

Mit der Matinee «Der absolute Film» wurden die Filme von Ruttmann, Eggeling und Richter im Mai 1925 einer breiten Öffentlichkeit vorgeführt.[18] Unter den 900 Zuschauern, die der Veranstaltung im U.T. (UFA-Theater) Kurfürstendamm beiwohnten, war auch Fritz Böhme. Als einflussreicher Tanzkritiker und -theoretiker engagierte er sich auf unterschiedlichen Ebenen für den Tanz – insbesondere für den Ausdruckstanz, wie ihn Mary Wigman und Rudolf Laban vertraten.[19] Weniger bekannt ist, dass sich Böhme auch mit dem Film beschäftigte: Von 1920 bis in die 1930er Jahre war er als Filmkritiker für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* tätig.[20] Sein besonderes Interesse galt den absoluten Filmen, die er – noch systematischer als Diebold – mit dem Tanz in Verbindung setzte. Durch verschiedene Aufsätze, Bücher und Vorträge lässt sich verfolgen, wie Böhme eine dezidiert tanztheoretische Perspektive auf die absoluten Filme entwickelt.

***«Ein Tanz ohne menschlichen Körper». Film als Instrumentaltanz*** «Der Tanz der Zukunft wird eng mit dem Film verbrüdert sein. Beide werden sich gegenseitig helfen, die Grundsätze ihrer Harmonie- und Kompositionslehre zu klären und zu erobern», so prophezeit (und fordert) Böhme (alias Soltmann 1921: o. S.) in einem Artikel zum Film als «Bewegungskunstwerk». Nur kurze Zeit später hatte er Gelegenheit, seine Vision eines tänzerischen Films am Beispiel von Ruttmanns Werken auszuformulieren. Walter Ruttmann war es auch, der Böhme zur Matinee «Der absolute Film« eingeladen hatte. In Böhmes Teilnachlass im Tanzarchiv Leipzig ist ein Programmzettel zur Matinee aufbewahrt – an diesem Dokument lässt sich ablesen, dass die Berliner Filmvorführung einen nachhaltigen

18 Den Filmen vorangestellt waren die reflektorischen Farbenspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack; im zweiten Teil der Matinee waren auch die französischen Filme Ballet mécanique und Entr'acte zu sehen. Organisiert wurde die Matinee von der Künstlervereinigung Novembergruppe in Zusammenarbeit mit der UFA (Wilmesmeier 1994).

19 «Ohne Böhme», soll ein Zeitgenosse rückblickend angemerkt haben, «war es in Deutschland damals kaum möglich zu tanzen.» (zit. n. Guilbert 2007: 29) Damit war auf Böhmes einflussreiche Rolle in der Weimarer Republik verwiesen, ebenso auf seine problematische Stellung während des nationalsozialistischen Regimes, als er wichtige Schlüsselpositionen in der Tanz- und Kulturpolitik übernahm und sich für eine Erneuerung der Volkstanz-Bewegung einsetzte (Guilbert 2000 und 2007, Karina/Kant 1996).

20 Die fast 50 Filmkritiken, die in Böhmes Teilnachlass im Deutschen Tanzarchiv Köln aufbewahrt werden, geben einen Eindruck vom breiten Spektrum der Filme, die er in dieser Zeit rezensierte. Es reicht von den Silhouettenfilmen Lotte Reinigers und den Experimentalfilmen Fischingers über amerikanische Großproduktionen und Slapstick-Komödien bis hin zu Kulturfilmen und Tonfilm-Operetten.

3 Mai 1925

DER ABSOLUTE FILM

EINMALIGE FILMMATINEE
veranstaltet von der
NOVEMBERGRUPPE
in Gemeinschaft mit der
KULTURABTEILUNG DER UFA

PROGRAMM

Dreiteilige Farbensonatine — Hirschfeld-Mack
Reflektorische Farbenspiele — Bauhaus Dessau

Film ist Rhythmus — Hans Richter Berlin

Symphonie Diagonale — Viking Eggeling Berlin

Opus 2, 3 und 4 — Walther Ruttmann Berlin

Images mobiles — Fernand Leger
und Dudley Murphy, Paris

Entr' Acte — Scénario de Francis Picabia
adapté et réalisé par René Clair

**119** Programmblatt zur Matinee «Der absolute Film» (1925) mit handschriftlichen Notizen des Tanztheoretikers Fritz Böhme

Eindruck auf den Tanztheoretiker gemacht und ihn ganz offensichtlich zum Nachdenken angeregte hatte (Abb. 119). Mit Bleistift hatte Böhme auf dem Programmblatt notiert: «erste Anfänge zu Gesamtkunstwerk», «alles Spannungen» und «fabelhaftes Bewegungsgefühl».[21]

Diese Gedanken führte Böhme in dem schmalen Band *Der Tanz der Zukunft* aus, der ein Jahr später erschien. Darin entwickelt er das Konzept vom «Instrumentaltanz», einer Form von Tanz, die «durch die Übertragung tänzerischer Eingebungen in ein Material, das *nicht* der Menschenkörper ist», zustande kommen sollte (Böhme 1926a: 51–52, Herv. i. O.). Neben Puppenspielen, optischen Spielzeugen, Farborgeln und Lichtspiel-Apparaten sah Böhme Instrumentaltänze durch die «filmischen Farbenspiele» von Walter

21 Vgl. Einladung und Programm zur Matinée «Der absolute Film», Tanzarchiv Leipzig, Nachlass Böhme, Rep. 19 IVa R Nr. 19.

Ruttmann umgesetzt.[22] Diese Filme böten «die Möglichkeit einer so weitgehenden Ausschaltung der physiologischen Bindung zwischen Werk und Körper, daß man von *absoluter Bewegungsschöpfung* sprechen kann» (ebd.: 52, Herv. i. O.). Noch geeigneter für den tänzerischen Umgang erschienen ihm jedoch die Farblicht-Klaviere und Lichtspiel-Apparate wie sie Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack am Bauhaus realisierten oder wie sie der Komponist und Pianist Alexander László bei seinen Konzerten einsetzte.[23] Denn anders als die absoluten Filme, so Böhmes Überlegung, verfügten diese Apparate über «Improvisationsmöglichkeiten», die vom Tänzer «wie ein Instrument» bedient werden könnten (ebd.: 40).

Wie kam mit Böhme ausgerechnet ein vehementer Verfechter von Tanz- und Körperkultur dazu, für einen «Tanz ohne menschlichen Körper» (ebd.: 34) zu plädieren? Konzeptuell getragen war Böhmes Theorie von einer ähnlichen Annahme, wie sie Laban mit seinem Konzept vom tänzerischen Sinn formuliert hatte. Der «in Bewegung empfindende Mensch», so schreibt Böhme (1930b: 7), könne seine «tänzerische Phantasie» nicht nur im «Körpertanz» ausleben, sondern auch durch die anderen Künste – wie Filme oder Farblichtspiele – zum Ausdruck bringen.[24]

Interessant an Böhmes Instrumentaltanz ist, dass er den Tanz gleich auf zwei Ebenen vom Körper loslöst: Dies betrifft zum einen die Ebene des Materials oder Instruments, mit dem der Tanz aufgeführt wird; die Ablösung wiederholt sich auf der Darstellungsebene, wenn hier nicht mehr Bilder ‹von› tanzenden Körpern, sondern ein abstraktes Spiel von Linien, geometrischen Formen und Farben zu sehen ist. Mit dieser doppelten Entkopplung von Bewegung und Materie knüpfte Böhme an eine emblematische Denkfigur an, die neben den Tanz- und Filmdiskursen auch die bildenden Künste, die Lebens- und Arbeitswissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigte. Ähnlich wie die Linienästhetik von Marey,

22 In einem Artikel von 1930 erweitert er diese Aufzählung realisierter «Instrumentaltänze» um die absoluten Filme von Oskar Fischinger, Viking Eggeling und Hans Richter (Böhme 1930b: o. S.). Allerdings verstand Böhme (1926a: 46) die von ihm genannten Beispiele lediglich als «ersten Anfang» und «Vorahnung». Denn die eigentliche Umsetzung des Instrumentaltanzes sollte für ihn vom Tänzer ausgehen.

23 Mit den «Reflektorischen Farbenspielen» entwickelte Hirschfeld-Mack Schwerdtfegers Lichtspiele weiter: Wechselnde Schablonen von Elementarformen wurden mittels verschiedener Lichtquellen (und bei der Matinee 1925 nach Klavierklängen) auf eine Leinwand projiziert. 1924 entwickelte László das Farblichtklavier (Sonchromatoskop), für das er ein Klavier mit einem Lichtbildprojektor koppelte.

24 Unter ähnlicher Prämisse hatte Böhme 1924 eine ‹Tanztheorie› der Malerei entworfen. Auch das unbewegte Tafelbild könne Ausdruck einer tänzerischen Bewegung sein – wenn der Maler «tänzerisch empfinde» und seinen «tänzerischen Bewegungssinn» in die Gestaltung des Bildes eintrug; der Betrachter sollte sich «mitschwingend» in die Bewegungs- und Spannungslinien des Bildes «einfühlen» (Böhme 1924: 48–50).

**120a–b** Ballet mécanique (Images mobiles, Fernand Léger/Dudley Murphy, F 1924)

Kandinsky und Duncan war Böhmes Theorieentwurf zum absoluten Film grundiert von der Idee, dass Medien wie die Photographie und der Film die ‹reine› Bewegung – in ihren für das bloße Auge nicht erkennbaren Strukturprinzipen – sichtbar machen können. Zwar waren diese Überlegungen in den damaligen Debatten vor allem auf das photographische (Film-)Bild bezogen (Turvey 2008), doch Böhme übertrug sie auf den Animationsfilm: Gerade weil die Filme nicht als Abbild ‹von etwas› gestaltet waren, so sein Argument, konnten sie Bewegung energetisch erfahrbar machen. Während es den Lebens- und Arbeitswissenschaften um die Objektivierung von Bewegungsprozessen zum Zweck ihrer wissenschaftlichen Analyse ging, interessierte sich Böhme vor allem für den *ästhetischen* Mehrwert: Er sah in den Filmen «absolute Bewegungsschöpfungen […], die zwar im Menschen leben, aber durch seinen Körper nicht ausgedrückt werden können» (Böhme 1926a: 34).

***Zwischen modernistischer Maschinenphantasie und Körperemphase*** Auf den ersten Blick mutet Böhmes Instrumentaltanz wie eine modernistische Zukunftsvision an, den menschlichen Körper mit den Mitteln der Technik zu erweitern. Damit waren Vorstellungen aufgerufen, die zur gleichen Zeit durch avantgardistische Filme wie Fernand Légers und Dudley Murphys Ballet mécanique (Abb. 120), wo Objekte und Gegenstände durch die Montage zum ‹Tanzen› gebracht werden. Bei genauerem Hinsehen wird allerdings deutlich, dass Böhmes Instrumentaltanz eigentlich darauf abzielte, den Körper als «Materialsphäre» des Tanzes zu *bewahren*. Denn der Instrumentaltanz sollte jenen Drang nach «Objektivität und Absolutheit» befriedigen, den Böhme, ganz ähnlich wie dies der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer 1907 in seiner einflussreichen Schrift *Abstraktion und Einfühlung* formuliert hatte, als *anthropologisches* Bedürfnis

seiner Zeit verstand (Böhme 1926a: 33–34). Böhme befürchtete, dass dieser «Abstraktionsdrang» auch den künstlerischen Tanz erfassen könnte und forderte, dass die «Lust an der reinen Form» nicht mit dem menschlichen Körper ausagiert, sondern gleichsam stellvertretend oder prophylaktisch durch den Instrumentaltanz ‹befriedigt› werden sollte. Als eine Art «Sicherheitsventil», so Böhme (1930b: 7), müsse man «den Menschentanz rein halten» und vor der «technischen Vergewaltigung des Tanzens» schützen. Sein Entwurf vom Film als Instrumentaltanz war also als hochambivalente Figur angelegt: Einerseits fasziniert von Apparaten, Maschinen und modernen Technologien, diente sie andererseits der Bekräftigung der engen Verbindung von Tanz und Körper.

***Schwung, Spannung, Impuls. Für eine Phänomenologie des tänzerischen Films*** 1930 lernte Fritz Böhme auf dem II. Farbe-Ton-Kongress in Hamburg den Filmemacher Oskar Fischinger kennen – eine Begegnung, die sein Interesse für die absoluten Filme unter den Vorzeichen des Tonfilms neu beleben sollte (Gehr/Schobert/Hofmann 1993: 23).[25] Mit Fischingers Filmen setzte er sich in einer Reihe von Artikeln auseinander, in denen er seine Überlegungen zum Instrumentaltanz wieder aufnahm und ausführte.

Es waren nun im Grunde drei Ebenen, über die Böhme die absoluten Filme als tänzerisch entwarf. Erstens sei es – so schreibt er mit Hinblick auf den Tänzer bzw. Filmemacher – «tänzerische Phantasie», die im Medium des Films zum Ausdruck komme. Diese trage sich zweitens als tänzerische Bewegung in die Filme und ihre Gestaltung ein. Als «Schwung, Spannung, Impuls» (Böhme 1928: 24) sollte diese drittens im Zuschauer einen Bewegungssinn wecken, der als «tänzerischer Effekt» wirksam werde. Über das Tänzerische waren Filmemacher, Film und Zuschauer ebenso eng miteinander verschaltet wie es bei Laban Tänzer, Tanz und Zuschauer waren. Dieses Resonanzverhältnis war für Böhme entscheidender als die Frage, wie die Filme gestaltet waren; erst über die *Relation* dieser drei Ebenen ließ sich für ihn die tänzerische Qualität in den absoluten Filmkompositionen erfassen. Aus heutiger Sicht könnte man Böhmes Ansatz als frühe, dem Duktus der Einfühlungstheorie verpflichtete *phänomenologische* Filmtheorie bezeichnen: Nicht der Film (in seiner ästhetischen Struktur) steht hier im Vordergrund, sondern das Zusammenspiel von Film und Zuschauer.

Zwar liefert Böhme damit keine abgeschlossene Analyse von Ruttmanns oder Fischingers Filmen. Doch zeichnen sich in seinen Texten As-

25 Auch mit Fischinger korrespondierte Böhme eingehend über Tanz und absoluten Film. Die Korrespondenzen sind einsehbar im DIF Frankfurt, Oskar Fischinger Nachlass, 3.1/14 Korrespondenzen.

pekte ab, die sich auf die Gestaltung der absoluten Filme – vor allem ihre Bewegungsgestaltung – beziehen lassen. Fischingers Filme, so Böhme, zeigen dem Zuschauer «das Wesen der Bewegung» (Böhme 1930a: o. S.); in ihnen seien «die *Kompositionsgesetze* des menschlichen Lebens, Abstoßung, Anziehung, Kraftäußerung, Durchkreuzung, Kampf, Gruppenbildung, Vereinzelung, Aufbau, Zerfall, Zerstörung» in Reinform zur Anschauung gebracht (Böhme 1931a: o. S., Herv. i. O.). Ebenso wie der Tanz, betont Böhme, kann der absolute Film jene «Bewegungsgesetzmäßigkeiten» sicht- und erfahrbar machen,

> die über das Menschliche und Individuelle hinaus allgemeine Wachstums- und Formbildungsgesetze sind, denen alles, vom Stern bis zur Mikrobe, folgt. Es ist kein Zufall, daß diese Linienfilme dem Tanz von Sternen und Bakterien ähnlich sehen; sie streben zu letzten, nicht zu vereinfachenden Formen als Bausteinen sinnvoller, lebendiger Komposition. *(ebd.: o. S.)*

Rhythmus, Bewegungsgesetze und Kompositionsprinzipien – das sind die Elemente, die Böhme hervorhebt. Und man muss seinen überhöhenden, mitunter esoterischen Kommentaren nicht in letzter Konsequenz folgen, um den genauen und detaillierten Blick zur Kenntnis zu nehmen, mit dem der Tanztheoretiker diese Filme beschreibt. Auch Ruttmanns Lichtspiel Opus I, der Böhme von Beginn an fasziniert hatte, arbeitet sich systematisch an den «Kompositionsgesetzen» und «Bewegungsgesetzmäßigkeiten» ab, von denen der Tanztheoretiker spricht. Über das Zusammenspiel von Form, Farbe und Bewegung werden Bewegungsqualitäten wie ein spitzes Stoßen, ein rundes Wabern oder wellenartiges Gleiten ausgestellt. Dabei sind es vor allem Wiederholungen, Rhythmus und Variationen (unterstrichen durch passende Tonlagen in der von Max Butting komponierten Musikbegleitung), die diese Prinzipien über die Dauer des Films sinnfällig werden lassen. Die Formen bewegen sich in gegenläufige Richtungen, sie umspielen einander oder scheinen sich gegenseitig abzustoßen. In diagonalen, horizontalen und vertikalen Achsen vermessen sie den Bildraum und stellen Bildkomposition und Rahmen dezidiert aus. Die Art und Weise, wie die Formen aus dem Bildraum verschwinden, erinnert an Auf- und Abtritte von Schauspielern auf einer Theaterbühne. Mehr als einen ‹Katalog› an Bewegungsgesetzen abzubilden, scheinen sie geradezu dramatisiert. «Man hat das Gefühl», schreibt Rudolf Kurtz 1926 über Ruttmanns Film,

> daß diese organisch heranwogenden Gebilde sich fressen, sich verschlingen, kämpfend aufeinanderstürzen, liebend sich umfangen: es ist ein Drama der bunten Formen entwickelt, das ohne weiteres die seelische Reaktion erzwingt. *(Kurtz 2007: 102)*

**121a–b** Analogie von Form und Bewegungsqualität: Opus II (Walter Ruttmann, D 1922)

***Mitschwingen im Kino. Abstraktion und tänzerischer Wahrnehmungsmodus*** Es war vor allem das Verhältnis von Film und Zuschauer, das zu Beginn der 1930er Jahren in den Mittelpunkt von Böhmes Texten rückte. Aus dieser Perspektive notiert er 1930 über Fischingers «Ton-Tanzfilme»:

> Beim Feuerwerk als der naivsten Form instrumentaltänzerischer Gattung erlebt der Mensch immer noch wieder in dem abstrakten Spiel den einen motorisch-rhythmischen Vorgang: das Aufsteigen, die Spannung, die Lösung, und empfindet dabei ein befriedigendes Gefühl; aber es fällt ihm nicht ohne weiteres ein, dieses Geschehen als Abbild menschlicher Vorgänge geistig zu erfassen. Er sieht nur und macht im Sehen den motorischen Vorgang innerlich mit. Ähnlich ist es bei den Linientänzen. *(Böhme 1930b: 7)*

Die rhythmische Gestaltung der Filme, so Böhme, regt zum motorischen Nachvollzug an und versetzt den Zuschauer in eine «Art der *Mitschwingung*» (Böhme 1931a: o. S., Herv. i. O.). Dieses Mitschwingen beruht auf den Prinzipien der Einfühlung, die sich für den Tanztheoretiker nicht allein psychisch-emotional, sondern unmittelbar-körperlich vollziehen – eine Zuschauerhaltung wie beim Tanz:

> Der Beschauer wird in einen durch das Bewegungsbild vermittelten Rhythmus getaucht, macht alle dynamischen Abwandlungen, von der Spannung zum Schwung über die Hemmung zum neuen Anstoß mit und erfährt so einen Kampf von Formen, eine Wandlung von ausbalanziertem [sic!] Gefüge über Dissonanz und zerspringende Form zu neuer Harmonie […]. *(ebd.: o. S.)*

Auf dieser Ebene setzte auch der Kunstwissenschaftler Victor Schamoni an, der 1926 eine der ersten filmwissenschaftlichen Dissertationen in Deutschland überhaupt verfasste, die zehn Jahre später unter dem Titel *Das*

**122a–b** Lichtspiel Opus I (Walter Ruttmann, D 1921)

*Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films* erschien.[26] In der Modellierung einer tänzerischen Adressierung geht Schamoni indes noch etwas weiter als Böhme – und das in zweierlei Hinsicht. Zum einen denkt er bei seinen Verweisen auf den Tanz nicht in erster Linie an den künstlerischen Bühnentanz der Zeit; vielmehr dienen ihm Gesellschaftstänze und populäre Tanzpraktiken auf Bällen, Festen oder beim Karneval als Hintergrundfolie. Damit versteht er die Beziehung von Tanz, Körperlichkeit und abstraktem Film von vornherein als *partizipatorisches* Bewegungserleben.

Zum anderen begründet Schamoni die Affinität des absoluten Films zum Tanz kulturgeschichtlich. Die bildenden und die «Bewegungskünste, vor allem der Tanz», seien «die Paten dieser neuen Kunst, des absoluten Films» (Schamoni 1936: 40). Die absoluten Filme stünden außerdem in der Tradition von Kulturtechniken wie Jahrmarktsattraktionen, Tanzveranstaltungen und Festumzügen, die dem modernen Menschen «durch eigenes Fahren, Gleiten, Schaukeln, Schweben, Kreisen oder durch Anschauen dieser ewig-gleichen primitiven Urbewegungen» (ebd.: 27) eine elementare Erfahrung von Bewegung verschafften. Diese Praktiken zielten nicht nur auf ein visuelles, sondern auf ein ganz-körperliches Bewegungsvergnügen ab. Sie erlaubten dem Menschen, mit den «Erfahrungsmöglichkeiten seiner eigenen Körperlichkeit [zu experimentieren], mit seiner Bewegungsfreiheit und den unüberwindlichen Bindungen durch Körper und Last. Er tanzt.» (ebd.: 26)

26 Das Dissertationsmanuskript *Ueber die ästhetischen Möglichkeiten der Photographie und des photographischen Bewegungsbildes* gilt als verschollen (Kiening 2012: 477); bekannt ist nur der aktualisierte Teil, der zehn Jahre später publiziert wurde (vgl. Rother 2004: 130–132). Den Literaturverweisen lässt sich entnehmen, dass Schamoni über eine umfassende Quellenkenntnis zum absoluten Film verfügte und auch mit Fritz Böhmes Konzept vom «Instrumentaltanz» vertraut war (Schamoni 1936: 26–28).

***Der Zuschauer tanzt. Filmerfahrung zwischen Körper und reiner Bewegung*** Dieses «mittanzende» Bewegungserleben, so Schamoni, entstehe auch dann, wenn die Bewegung lediglich *gesehen* werde, wie zum Beispiel bei den absoluten Filmen. Das *Sehen* von Bewegung verdoppelt sich, so beschreibt es Schamoni fast schon in phänomenologischem Duktus, in der Erfahrung der Bewegtheit am eigenen Leib. Dies kennzeichne die Wirkungsdimension der absoluten Filme:

> Die Bewegungen sind wirklich. […] Wir sehen sie durch unser Auge; durch diesen Sinn nehmen wir sie wahr; aber durch dieses Sehen werden zugleich in uns die verschiedenartigsten inneren Bewegungsgefühle ausgelöst, so daß wir innerlich bewegt und im ganzen Komplex unseres Tastsinns und in allen unseren Bewegungsempfindungen eigenartig miterregt und mitgetrieben werden. *(ebd.: 52)*

Noch stärker als Böhme in seinen späten Schriften bestimmt Schamoni die Analogie der abstrakten Filme zum Tanz über die somatischen Effekte, die den «tanzenden Zuschauer» körperlich bewegen. Parallel dazu verschieben sich auch die Anordnung und das Zusammenspiel der Sinne: Von der Sichtbarmachung der reinen Bewegung gelangen wir mit Schamoni zu einer «physiologischen Ästhetik» (Baxmann 1995), die den ganzen Körper adressiert und in ein rhythmisches Mitschwingen versetzt.[27]

Solche Konzepte eines unmittelbar-somatischen Bewegungserlebens stehen – wie in den vorangehenden Kapiteln bereits ausgeführt – in enger Korrespondenz zu Tanztheorien der Zeit. In diesem als spezifisch tänzerisch deklarierten Wahrnehmungsmodus wird der Körper mit seinem ‹Bewegungssinn› zum zentralen Sinnesorgan. Der Tanztheoretiker Hans Brandenburg spricht diesbezüglich sogar von einem «sechsten Sinn»:

> Der wahre Tanz jedoch entsteht aus dem Körpergefühl, aus dem Bewegungssinn, und das Auge des Zuschauers ist lediglich der Vermittler, der den Tanz in jenen sechsten Sinn weiterzuleiten hat. *(Brandenburg 1921: 69)*

Schamoni und Böhme betonten außerdem, dass die absoluten Filme ‹anders› geschaut und erfahren wurden – *anders* als die Spielfilme, die damals in den Kinos zu sehen waren, aber auch *anders*, als man es von den tradierten Künsten, der Malerei, Musik, Literatur und dem Theater, gewohnt war. Was diese Filme zu ‹sagen› hatten, sollten sie eben gerade in und durch Bewegung vermitteln; und die Zuschauer sollten körperlich in Bewegung

27 Damit stand Schamoni dem Gedankengut des modernen Ausdruckstanzes durchaus nahe. Tatsächlich arbeitete er zu Beginn der 1930er Jahre als Regisseur mit Rudolf Laban zusammen – und zwar für den «Tanztonfilm» Spuk im Spielclub (D 1934) (Dörr 1999b: Teil A, S. 26-28).

versetzt werden, als tanzten sie innerlich mit. Während diese Idee einerseits auf ein gewisses Erregungs- und Stimulationspotenzial setzte und an avantgardistische Praktiken der Zeit anschloss, die das Publikum über Schocks, Reizüberflutung und Ungewohntes aus der Reserve zu locken suchten, verstand zumindest Böhme das Mitschwingen durchaus als Moment der Bewegungs*analyse*, als Einblick in die «Bewegungsgesetzmäßigkeiten» des Kosmos.

Was Böhme und Schamoni, wenn auch mit unterschiedlichen Begriffen von Tanz, als tänzerisches Mitschwingen entwarfen, war ein Wahrnehmungsmodus, der dem eingangs beschriebenen Sehen in Assoziationen diametral entgegenstand: In den absoluten Filmen und Tänzen sollte die Bewegung eben *nicht* mit psychologischen, emotionalen oder narrativen Elementen *aufgeladen*, sondern auf ihre formalen Grundkomponenten – Linien, Rhythmus, Farben – *reduziert* werden. Für beide Theoretiker trat der tänzerische Effekt der Filme gerade dann hervor, wenn die Aufmerksamkeit auf die Bewegung *fokussiert* war; die nicht-gegenständliche Darstellung sowie die rhythmische Gestaltung der Filme unterstützten diesen Effekt. Filme mit Inhalten, so heißt es bei Böhme, übten einen «Assoziationszwang» aus; dagegen könne «das nicht der Wirklichkeit entnommene Bewegungsbild ein inhaltlich unerzwungenes, seelisches Gegenbild» erzeugen (Böhme 1931a: o. S.).

## 8.4 Multimediale Aufführungen. Die absoluten Filme auf der Tanz- und Theaterbühne

Mit Böhmes und Schamonis Modell einer tänzerischen Bewegungsschau waren nur einige der vielen Wahrnehmungsangebote beschrieben, die die absoluten Filme ihren Zuschauern unterbreiteten. Auffällig ist, wie viel Raum die Beschreibungen der (tatsächlichen und potenziellen) Wirkungen der Filme auf ihr Publikum in den damaligen Rezensionen und Berichten einnahmen. So vermerkt der Musikkritiker Oskar Bie über Ruttmanns Filme:

> Ich habe außer bei der Wigman noch nie ein Publikum durch formale Dinge so erregt gesehen wie hier. Allerdings sehr interessant: sie lachten. Diese latente Tierwelt in den Formen mit ihren Sprüngen und Kniffen kam ihnen witzig vor. *(Bie 1925: o. S.)*

Bei einigen Amsterdamer Zuschauerinnen sollen dieselben Filme «starke Assoziationen erotischer Art veranlaßt und […] scheinbar eigenartige Lustgefühle verursacht» haben, weiß Schamoni (1936: 59) zu berichten. Angesichts dieser unterschiedlichen Reaktionen stellt sich die Frage, wie

die absoluten Filme gezeigt und präsentiert wurden. Inwiefern trugen die räumlichen und performativen Elemente der Aufführungen dazu bei, dass sich der von Böhme und Schamoni beschriebene tänzerische Wahrnehmungsmodus einstellte?

***«Filmische Hintergrundspiele und Vorspiele» für den Tanz*** Häufig wurden die absoluten Filme in Genealogien der Bühnen- und Lichtkünste gestellt; dennoch ist – außer für die Matinee «Der absolute Film» – wenig darüber bekannt, wie sie aufgeführt und präsentiert wurden.[28] Wieder war es Fritz Böhme, der als wichtiger Visionär und Initiator auftrat. 1921 wandte er sich in einem Brief an Walter Ruttmann, um den Maler und Filmemacher dazu anzuregen, seine absoluten Filme zusammen mit Tanzaufführungen zu zeigen. Böhme (1926a: 41) schwebte vor, «filmische Hintergrundspiele und Vorspiele» zusammen mit den Tanzsolos von Mary Wigman aufzuführen. Für die Tanzbühne Laban in Hamburg waren ebenso «Ruttmannfilme […] als Zwischenakte» geplant. Offensichtlich war Ruttmann dem Vorschlag nicht abgeneigt. In herzlichen, wenn auch knappen Worten, antwortete er Böhme:

> Verehrter Herr Böhme! Schönsten Dank! Ihre Schrift beweist mir, dass wir Gleiches wollen – oder vielmehr den Willen zum lebendig werden bei gleichen Dingen ahnen – denn mehr als Geburtshelfer sind wir ja nie! An Mary Wigman schrieb ich. Aber sie antwortet nicht. Grüssen Sie bitte … usw. usf. Ihr ergebener Walther Ruttmann.[29]

Der Briefwechsel verdeutlicht, dass sich sowohl der Filmemacher als auch der Tanztheoretiker bewusst waren, wie eng ihre Projekte ineinandergriffen, wie Filmprojektion und tanzende Körper, Instrumentaltanz und Menschentanz auf der Bühne (wieder) zusammengebracht werden könnten. Was Böhme sich vorstellte, waren im Grunde zwei unterschiedliche Formate: Zum einen wollte er die absoluten Filme – auf der Ebene von Programm und Dramaturgie – als «Zwischenspiele» von Tanzaufführungen einsetzen; zum anderen – nun eher auf den Ebenen von Dekor und Beleuchtung – als «filmische Hintergrundspiele und Vorspiele» nutzen. Ähnliche Überlegungen zur «Verbindung des absoluten Films mit dem modernen Tanz» formulierte ein Autor 1928 im *Film-Kurier*:

28 Belegt ist, dass Ruttmann, Eggeling und Richter selbst konkrete Pläne für die Vorführung ihrer Filme entwickelten – sowohl hinsichtlich der musikalischen Begleitung und der Programmierung als auch im Hinblick auf die technischen Aspekte der Filmprojektion (Wilmesmeier 1994: 86–91, Wedel 2007: 192–193).

29 Brief von Walther Ruttmann an Fritz Böhme vom 23. November 1921 (Teilnachlass Fritz Böhme, Deutsches Tanzarchiv Köln).

> […] an Stelle des neutralen Hintergrunds würde die Leinwand treten. Der absolute Film selbst wäre derart komponiert, daß er die Tanzenden mit seinem eigenen Licht beleuchtet, wobei wiederum zu bedenken ist, daß die bewegten Schatten einen Reiz ganz eigener Art haben können. *(Estee 1928: o. S.)*

***Reduzieren und intensivieren*** Diese Ideen knüpften auf vielfältige, mitunter reibungsvolle Weise an Aufführungspraktiken auf den Tanz- und Theaterbühnen der Zeit an. Der Einsatz von projiziertem Licht, teilanimierten Diapositiven (*dissolving views*) und Filmen gehörte bereits im 19. Jahrhundert zu gängigen Bühnenpraktiken und wurde in den 1920er Jahren insbesondere von avantgardistischen Theatermachern und -reformern vorangetrieben, die die Bühne auf ihre elementarsten Bestandteile – Raum, Bewegung, Formen – zu reduzieren suchten (Mildenberger 1961). Zu denken ist etwa an das 1924 in Paris uraufgeführte Tanzstück *Relâche* der Ballets Suédois, zu dem die Projektion von René Clairs Film Entr'acte gehörte (Leon 2015). Zur gleichen Zeit setzte Erwin Piscator Filmprojektionen bei seinen Theaterinszenierungen ein (Tode 2004).[30] Und Oskar Schlemmer plante, für die Aufführung seiner *Bauhaustänze* an der Berliner Volksbühne, Projektionen von Bewegungsbildern zu verwenden: «Lass zu meinen kostümierten Tänzern auch den Bühnenraum lebendig werden», hatte er schon 1925 über die Möglichkeiten von Filmprojektionen auf der Bühne gesagt (zit. n. Blume 2012: 196). Dabei ging es darum, mit fast schon analytischem Gestus die einzelnen Elemente der Aufführung voneinander abzusetzen sowie darum, das Bewegungserleben der Tanzaufführung über den multimedialen Aufführungskontext zu *steigern*.

Beide Aspekte, analytische Reduktion und Intensivierung, spielten in Böhmes Entwurf einer multimedialen Tanzbühne ebenfalls eine zentrale Rolle. Er ging davon aus, dass die Wirkung der Choreographie durch «die Beweglichkeit eines rhythmisch-linear dem Tanz angepassten Hintergrundes» (Böhme 1926a: 41) zusätzlich verstärkt würde, dass die tänzerische Bewegtheit – und da war er sowohl bei Laban als auch bei Piscator oder Schlemmer – in den Raum hinein verlängert werden müsse. Die Projektion bewegter Bilder auf oder parallel zum tanzenden Körper hingegen sollte die Unterschiede zwischen projiziertem Licht und dreidimensionalem Körper, von Instrumental- und Menschentanz spürbar machen. Ganz ähnlich hieß es 1928 im *Film-Kurier*:

30 In Kooperation mit Piscator, der sowohl die Grenzen zwischen den Medien als auch jene zwischen Bühne und Zuschauerraum durchlässig machen wollte, entwarf Walter Gropius 1927 das «Totaltheater»: ein elliptischer Bau mit beweglichen Stellwänden und riesigen transparenten Projektionsflächen im multifunktionalen Theaterraum.

**123** Den Bühnenraum durch Licht und Farbe dynamisieren: Abbildung aus Alexander Lászlós *Die Farblichtmusik*, 1925

> Der bewegte Körper wird in einen bunten Wechsel von Licht und Farbe getaucht, die Empfindung beherrscht der gleiche Rhythmus. So wird der ausgelöste Eindruck unerhört *intensiviert*. *(Estee 1928: o. S., Hervor. KK)*[31]

***Ruttmanns* Opus*-Filme auf der Tanz- und Theaterbühne*** Zwar kam es nicht zu der von Böhme angeregten Zusammenarbeit zwischen Ruttmann und Wigman oder Laban. Dennoch fanden absolute Filme in den 1920er Jahren nachweislich den Weg auf die (Tanz-)Bühne. Im März 1924 waren Ruttmanns Opus-Filme in Düsseldorf in einem Abendprogramm zu

31 Ähnliche Überlegungen entwickelte Böhme um 1930 im Kontext der Farbe-Ton-Forschung (Böhme 1931b: 24–26, Böhme ca. 1931c). Auch hier konzipierte er das Zusammenspiel von Licht, Klang, Tanz auf der Bühne als rhythmische «Synthese», die die Wahrnehmung der Zuschauer intensivieren sollte: «Dadurch daß das Rhythmische kompositionell einheitlich in allen Faktoren des Bühnengeschehens schwingt, strömt das Erleben des im Kunstwerk gegebenen unmittelbar und ohne die Brücke des Gehirns in den Zuschauenden ein.» (ebd.: o. S.)

sehen, das Filmvorführung mit Konzert, Theaterstück, Tanzgastspiel und Vortrag verband. Wie das Programmblatt ankündigte, wurden im zweiten Teil des Abends Lichtspiel Opus I und Teile aus Opus II (Walter Ruttmann, D 1922) im Wechsel mit den Tänzen von Nina Hardt gezeigt (Abb. 124).[32] Zwar wurden Ruttmanns Filme bei dieser Gelegenheit sehr wahrscheinlich nicht gleichzeitig mit den Tänzen projiziert; doch die alternierende Programmierung stellte genauso Wahrnehmungsräume her, die dazu anregten, Ähnlichkeiten und Unterschiede zu betrachten. Wie bei Filmvorführungen in den 1890er Jahren, die als Bühnenaufführung inszeniert waren (vgl. Kapitel 3.3), war auch hier ein intermedialer Wahrnehmungsmodus adressiert, der erlaubte, Film und Tanz konzeptuell miteinander abzugleichen.

Zusammen mit der Tänzerin Valeska Gert hatte Walter Ruttmann schon ein Jahr zuvor Tanzaufführung und Filmprojektion miteinander kombiniert. Im April 1923 führten sie Gerts *Salome*, ein expressionistisches Theaterexperiment mit Anleihen bei Oscar Wilde auf; vor dem Stück war Ruttmanns Opus II und danach ein Tanz-Zwischenspiel mit Gerts Schülerin Jutta Hurtig zu sehen.[33] Wie der Filmemacher es für die Vorführungen seiner absoluten Filme generell vorsah, wurden seine Filme jeweils zwei Mal hintereinander projiziert (Peter 1987: 24). Gert schreibt in ihrer Biographie, dass Opus II an diesem Abend heftige Publikumsreaktionen hervorrief, die den weiteren Verlauf und die Stimmung der gesamten Veranstaltung geprägt hätten:

> Sein abstrakter Film, der erste abstrakte Film überhaupt, lief vor dem Stück. Er riß, das Publikum lachte. Noch ein zweites Mal riß er, und das Publikum, das mit den tanzenden Kugeln, Kreisen und Strichen nichts anzufangen wußte, johlte. *(Gert 1979: 49)*[34]

Nur wenige Tage vor der Premiere hatte Valeska Gert in einem Zeitungsartikel den Unterschied zwischen dem «reinen technischen Theater» und dem «reinen Menschentheater» herausgestellt (Peter 1987: 23–24, Foellmer 2006: 203–204). In ihrem Text entwirft die für ihre Exzentrik bekannte Künstlerin

32 Die Tänzerin Nina Hardt (auch Engelhardt) trat zu Beginn der 1920er Jahre unter dem Künstlernamen Nina Hardt in Berlin, München und Zürich auf. Hinweise auf die Zusammenarbeit mit Ruttmann sind auch in ihrem Nachlass, der von der University of Southern California in Los Angeles aufbewahrt wird, nicht zu finden.

33 Über Jutta Hurtig und ihre Tänze ist wenig bekannt; auch darüber, wie die Kooperation zustande kam, lässt sich aus heutiger Sicht nur spekulieren. Frank Peter verweist darauf, dass Valeska Gert, Walter Ruttmann und dessen Frau Erna privat befreundet waren (Peter 1987: 110).

34 Es ist fraglich, ob Ruttmanns Film tatsächlich riss, oder ob Gert, die in ihren Memoiren generell dazu neigt, die Zuschauerreaktionen zu überspitzen, die zweimalige Vorführung des Films in ihrer Erinnerung entsprechend umdeutete.

8. 3. 1924

PROGRAMM

I. H. BUNGE: Klaviermusik als Einleitung
Wagner-Fox trotts . . . . . H. Bunge

II. NICCODEMI: Tageszeiten der Liebe
(Lustspiel in 3 kleinen Akten)
Deutsch von Harry Hahn

Anna . . . . . Grete Jacobsen (München)
Mario . . . . . Robert Forster-Larrinaga (Berlin)
Der Vater, die Mutter, die kleine Schwester, Paolino das Dienstmädchen.
Inszeniert von Robert Forster-Larrinaga (Berlin)

PAUSE

III. NINA HARDT (BERLIN): Tänze
1. Valse mignonne . . . . . M. Moszkowski
2. Improvisation . . . . . Fr. Chopin
3. Luxus . . . . . Fr. Holländer
4. Little Lord . . . . . M. Spolianski

Zwischenmusik von Robert Forster-Larrinaga (Berlin), am Ibach-Flügel Robert Forster-Larrinaga (Berlin)

IV. WALTHER RUTTMANN (BERLIN): Film (Opus II)
(siehe die Erläuterung Valeska Gerts am Fuße des Programms.)

V. NINA HARDT (Berlin): Tänze
5. Papierpuppe . . . . . Paul Juon
6. Bibabo . . . . . Paul Juon
7. Parodie: Husch husch die Waldfee . . . . Eilenberg
8. Parodie: Radetzki-Marsch (nach beliebten Vorbildern) . . Joh. Strauß
9. Step . . . . . R. Forster-Larrinaga

**124** Vorderseite des Programmblatts zur Aufführung von Ruttmanns Opus-Filmen mit Tanz in Düsseldorf, März 1924

das technische Theater als Zusammenspiel von beweglichen Requisiten, Lichtregie und Filmprojektion:

> Auf eine Leinwand im Hintergrund der Bühne malt ein kinematographischer Apparat schwarze Wellen, die durch rote senkrechte Striche geteilt werden. Die Klötze fallen von der Decke herunter, stampfen, der Scheinwerfer wirft weiße Lichtkreise auf die Bühne [...]. *(zit. n. Peter 1987: 23)*

Während Schauspieler im technischen Theater abwesend waren, sollten diese im Menschentheater im Mittelpunkt des szenischen Geschehens stehen. Bühnenbild, Kostüme und Maske waren allesamt so zurückgenommen, dass der Körper des Schauspielers und seine Wirkung (sein «Fluidum», wie Gert schreibt) besser zur Wirkung kämen.

**125a–b** Opus II (Walter Ruttmann, D 1922)

Gerts kategorische Gegenüberstellung von technischem und Menschentheater gleicht Böhmes Unterscheidung von Instrumental- und Menschentanz – und die *Salome*-Aufführung machte diesen Kontrast im Theaterraum sinnlich erfahrbar. Zugleich legte die kombinierte Aufführung eine Reihe von Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Gestaltungsprinzipien frei, die Ruttmanns absolute Filme und Gerts Körperinszenierungen miteinander verbanden. Das betraf zum einen die bewusst reduzierte Gestaltung der Bewegung. Ähnlich wie Ruttmann seine abstrakten Formen häufig mit spezifischen Bewegungsqualitäten ausstattete, leitete Gert ihre Schauspieler über die Prinzipien von Reduktion und Verdichtung an: Die Darsteller im *Salome*-Stück sollten sich so wenig wie möglich bewegen. Es ging weniger darum, raffinierte, akrobatische oder ausdrucksstarke Bewegungsabläufe zu inszenieren, als darum, Figuren und Handlungszusammenhänge über ein konzentriertes Repertoire an Grimassen und Gesten zu zeichnen. Dazu setzte sie Wiederholungen, Übertreibung und Zurücknahme, Beschleunigungen und Verlangsamungen ein, die es nahezu unmöglich machten, die Körperbewegungen als psychologisches Spiel auszudeuten. Nicht zum ersten Mal und keineswegs zufällig übertrug Valeska Gert mit dieser Art der Inszenierung und Körpersprache filmische Stilmittel – Zeitraffer, Zeitlupe, Schnitt – auf ihre Tänze (Foellmer 2006).

Diese Verfahren lassen sich auch in den Filmaufnahmen Tänzerische Pantomimen (D 1925) wiederfinden, die die Photographin Suse Byk 1925 von Valeska Gert anfertigte. Sie zeigen Gert in drei ihrer bekanntesten Tänze: *Canaille*, *Kupplerin* und *Tod*. An dem kurzen Stück *Tod* tritt ihre Körper- und Bewegungstechnik besonders deutlich hervor (Foellmer 2006: 59–62, Elswit 2014: 16–20). Gert verkörpert den Tod nicht psychologisch, narrativ oder allegorisch, sondern löst das Thema in Bewegungsstrukturen und Körperzustände auf. In langsamen, lethargischen Bewegungen treibt sie die

**126a–b** Tänzerische Pantomimen (Suse Byk, D 1925)

Gesten an den Rand der Erschöpfung, seziert sie nahezu – ein Effekt, der durch die Tatsache, dass die Filmkamera nah an Gert herangeht, vor allem ihr Gesicht und ihren Oberkörper filmt, zusätzlich unterstützt wird (Abb. 126). Das Sterben ereignet sich über den kaum merklichen Übergang von der Anspannung zur Entspannung. Zwar choreographiert Gert im Material des Körpers und damit in einer anderen Textur als Ruttmann, der flächig-abstrakte Formen losgelöst von den anatomischen Bedingungen des Körpers in Bewegung versetzt. Gemeinsam war beiden die Arbeit mit den Prinzipien der Reduktion, Pointierung und Stilisierung (Foellmer 2006: 181). Gerts Tänze und Ruttmanns Filme lassen einzelne Bewegungsprinzipien – Gleiten, Zusammenballen, Entladen – mit geradezu analytischer Genauigkeit in den Vordergrund treten.

Ein zweites gestalterisches Prinzip, das die Opus-Filme und Gerts Theaterexperiment teilten, war der Einsatz der Farbe. In Lichtspiel Opus I bewegen sich über weite Strecken farbige Quadrate, Dreiecke, «Zungen» und Kreise vor schwarzem Hintergrund (Abb. 125). Ähnlich gestaltete Gert die Bühne für ihre *Salome*-Inszenierung über den deutlichen Gegensatz von schwarzer Fläche und farbiger Form. Während der Bühnenraum schwarz gehalten und mit zwei schwarzen Polstern ausgestattet war, traten die Schauspieler in einfarbigen Kostümen auf: knallrot, knallblau, giftgrün und orangefarben, so erinnert sich Gert (1979: 48). In einem einfachen, roten Kittel tanzte sie in der «Rolle» der Salome den Tanz der sieben Schleier. Dazu war keine Musik zu hören, sondern Mädchen, die hinter dem Vorhang standen und heulten, und Walter Ruttmann, der auf dem Cello «miaulte» (ebd.: 49). «Als ich mich auf dem schwarzen Polster vor Schmerz krümmte», schreibt Gert (ebd.: 49), «sah ich wie eine rote Halbkugel aus, sagte man, also abstrakt.» Durch die formalen Ähnlichkeiten zwischen den Körpern der Schauspieler auf der Bühne und den bewegt-farbigen Formen in den Fil-

men wurden die Differenzen zwischen Menschentheater und technischem Theater im Moment der Aufführung umgewälzt.

Die Annahme, dass die Gestaltung der Farben, ihre Kontraste, Spannungen und Qualitäten ein gesteigertes Kunsterleben adressiere, war von den Farblehren beeinflusst, die in den Kunsttheorien zu Beginn des 20. Jahrhunderts florierten. Insbesondere Wassily Kandinsky hatte ab etwa 1908 in seinen Schriften auf die Eigenständigkeit des Farberlebens hingewiesen. In Metaphern der Musik-, Resonanz- und Schwingungslehre beschrieb er die Farbe als Kompositionselement, das physische wie psychische «Vibrationen» im Zuschauer stimuliere (Kandinsky 2004: 63–65). Kandinsky wandte seine Farbtheorie nicht nur in seinen Gemälden an, sondern ab 1909 auch in einer Reihe von Bühnenstücken (Kobayashi-Bredenstein 2012). Die Beschreibungen zu *Violett – Eine Bühnenkomposition* von 1913 lesen sich fast wie ein Erfahrungsbericht zu Ruttmanns Opus-Filmen:

> Eine Anzahl bunter Flecken zeigt sich in verschiedenen Gruppierungen an verschiedenen Stellen. Das Rot ermattet. Rechts ziemlich tief, am Rand wächst schnell aus einem Punkt ein großer grüner Kreis. Das ganze Bild dreht sich: es stellt sich auf die linke Seite, die unten wird, dann ist schon das Oben Unten geworden. Noch eine schnelle Wendung. Wieder eine. Noch und noch eine. Immer schneller. Das ganze Bild dreht sich wie ein Rad – in Geschwindigkeit zunehmend. Peitschenknalle werden hörbar. Immer lauter, schneller. Die Farben und die Leute rasen wild. Ein Schuss. Alles dunkel und still. *(Kandinsky 1998: 272)*

Wie Kandinsky, der die Farbe in den Bühnenstücken als Element der Dynamisierung, Kontrastierung und zur Steigerung des Form- und Bewegungserlebens einsetzte, nutzten Ruttmann und Gert das Zusammenspiel von Farbe und Form, um den Bühnenraum zu mobilisieren.

***‹Absolute› Aufführung?*** Unübersehbar an diesem auf mehreren Ebenen gemeinsam gestalteten Film-Tanztheater-Abend ist die Nähe zur avantgardistischen Reflexion auf das Verhältnis von Mensch und Maschine, die die «körperliche Bewegung aus ihrer Gebundenheit befreien» (Hoormann 2003: 212) sollte. Was hier mitschwingt, war der Entwurf neuer Formen von Schauspiel und Tanz, die sich jenseits des menschlichen Körpers realisieren würden. Ganz in diesem Sinne widmete sich auch Oskar Schlemmer der elementaren Frage,

> wie durch die ausschließliche Verwendung farbiger Formen und Farbkörper, durch deren Bewegung, dazu Transparenz und Projektion farbiger Formen, das reine absolute Schau-Spiel, – beide Wortteile wörtlich genommen – entstünde, unter Verzicht auf den Menschen, es sei denn als der *spiritus rector* am Schaltbrett, der den ganzen Mechanismus dort dirigiert. *(Schlemmer 1931: 27)*

Was, wenn es Mitte der 1920er Jahre zur Zusammenarbeit zwischen Ruttmann, Laban und Wigman gekommen wäre? Würden wir die Geschichte des absoluten Films heute anders erzählen – etwa als Geschichte, in der Film, Theateravantgarde und moderner Tanz eng miteinander verflochten wären? Tatsächlich nehmen die hier skizzierten Experimente mit den absoluten Filmen auf der Tanz- und Theaterbühne – ob in Böhmes Imagination oder in den umgesetzten Aufführungen – vieles von dem vorweg, was heute in Multimedia-Installationen und Performances zu sehen ist. Die sinnlich-ästhetische Gegenüberstellung von Körper und projizierten Bildern eröffnet bis heute Wahrnehmungsräume, die erlauben, die Tanzbewegung von ihren Rändern aus zu befragen (Huschka 2010a: 68).

So ist schon der Einsatz der absoluten Filme auf der Tanzbühne nicht nur als Experiment mit neuen Filmtechniken (Animation) und als stilistische Innovation der Filmästhetik zu verstehen, sondern – wesentlich umfassender – als grundlegende Reflexion über das Verhältnis von Film, Wahrnehmung und Zuschauer. Hinterfragt wurden die Konventionen des Erzählkinos, die Vorstellung vom Kino als photographische Reproduktion, aber auch das Dispositiv, die Räume und performativen Strategien (Hagener 2007: 158). So radikal wie André Bazin (2004c) viele Jahre später vom «cinéma total» sprechen sollte, zielte das Projekt des absoluten Films darauf ab, die Filmerfahrung und die damit einhergehenden Adressierungsweisen neu zu modellieren. Während Bazins Entwurf den Mythos einer totalen und vollständigen Darstellung der *Realität* meinte, ging es hier vielmehr um eine phänomenologische Grundfeste des Kinos: um die Bewegung und darum, immersive Wahrnehmungs- und Erfahrungsmomente herzustellen, die die Bewegung losgelöst vom Körper über das dynamische Zusammenspiel von Form, Farbe und Rhythmus erfahrbar machten.

Wieviel Körper braucht der Tanz? Um diese Frage kreisen die verschiedenen Ansätze, die die absoluten Filme in den 1920er Jahren mit dem Tanz in Bezug setzen. Wie die Positionen von Fritz Böhme und Victor Schamoni exemplarisch verdeutlichen, erhält diese Frage in diesem Kontext ebenso umfassende wie ambivalente Antworten. Sie sind, wie gezeigt wurde, über die Vorstellung einer ‹reinen Bewegung› organisiert, die auf zwei Ebenen ansetzt: der Entkopplung der Bewegung von der Materie und (auf der Ebene der Darstellung) ihrer Visualisierung in Form energetischer Linien und Farben. Erst diese doppelte, mediale und ästhetische, Reduktion auf die ‹reine› Bewegung, so Fritz Böhmes Annahme, erlaubt dem Zuschauer rhythmisch-tänzerisch mitzuschwingen. Für die Frage des tänzerischen Films markieren diese Filme deshalb einen wichtigen Wendepunkt: Wenn von ‹tanzenden Linien› und ‹Punkten› die Rede ist, so geht es ganz offen-

sichtlich nicht mehr um Fragen der Repräsentation von Tanzszenen *im* Film, sondern darum, den Film auf seine strukturelle Ähnlichkeit mit dem Tanz zu befragen.

Die Tatsache, dass Böhme die absoluten Experimentalfilme zum Gegenstand seiner Tanztheorie erklärt, ist schließlich auch als kulturpolitisches Statement zu verstehen: Es ermöglichte einerseits, den Tanz auf seine Grundlagen zu befragen, zum Beispiel was die Vorrangstellung des menschlichen Körpers als Medium und Material des Tanzes anging; andererseits war der Tanz damit – ähnlich wie bei Laban – zum Leitprinzip einer tänzerischen Wahrnehmungskultur erklärt, die sich gleichsam transmedial in allen Künsten manifestierte. Die Spannungen, die diesen Gestus charakterisieren, sind kaum zu übersehen: Wenn alles (Film, Literatur und Malerei) als Tanz verstanden werden kann, wird der Gegenstandsbereich von Tanz – und somit das Betätigungsfeld des Tanztheoretikers – maximal ausgeweitet, allerdings mit dem Risiko, unscharf oder gar beliebig zu werden.

Demgegenüber beziehen sich Böhme und Schamoni mit ihren Ansätzen auf spezifische Prämissen, die eng mit Tanz- und Einfühlungstheorien ihrer Zeit verbunden sind, und damals wie heute durchaus hinterfragt werden können. Viele zeitgenössische Kritiker, darunter Siegfried Kracauer und Béla Balázs, erkannten und würdigten zwar das Programm, dem die absoluten Filme verpflichtet waren, nämlich den Film als Bewegungskunst zu entwerfen; sie störten sich aber an der abstrakten und formalisierten Bildsprache, die ihnen nicht ‹filmgemäß› vorkam. Die absoluten Filme, so moniert etwa Kracauer (2004a: 48), «erheben […] fälschlicherweise das Material zum Gehalt und werden damit hohl und manieriert». Ähnlich wendet László Moholy-Nagy 1922 ein: «[D]ie Bewegung wird hier nicht rein gestaltet, sondern die überbetonte Formenentwicklung absorbiert fast alle Bewegungskräfte.» (zit. n. Wilmesmeier 1994: 54)

Trotz dieser kritischen Stimmen machte das Spannungsfeld von Abstraktion, ‹reiner Bewegung› und Körperlichkeit eine grundlegende Problematik von Film und Tanz evident, die bis in aktuelle Entwürfe von Video- und Screendance weder an Relevanz noch Faszinationskraft verloren hat: die Frage, was vom Körper übrig bleibt, wenn sich sein Bild zu einem Gewirr animierter Linien und pulsierender Farbflächen auflöst. Dabei gilt es, weder den Verlust des Körpers zu beklagen, noch seine Transzendierung durch technische Medien zu überhöhen, sondern danach zu fragen, was für die Analyse (der Filme, ihrer ästhetischen Effekte, ihrer Aufführungskontexte) jeweils gewonnen ist, wenn man diese Konstellationen als Tanz beschreibt.

# Teil IV

# Der tanzende Zuschauer

# 9 Mit der Leinwand tanzen. Bewegungsübertragungen im Kinosaal

> Sehr geliebtes Fräulein Grete, bitte zur Kenntnis zu nehmen, dass ich so gut tanze wie Sie. Ich bleibe unbeweglich sitzen und tanze gleichzeitig und so gut wie Sie! Ich bin Zuschauer und tanze gleichzeitig und so gut wie Sie! Können Sie das verstehn, sehr geliebtes Fräulein?
>
> *Ferdinand Bruckner*
> *an Grete Wiesenthal*, um 1910

Mehrfach war in den vorangehenden Kapiteln die Rede davon, dass der Zuschauer ‹tanzt› – so hatten etwa Fritz Böhme und Victor Schamoni den Wahrnehmungseffekt der absoluten Filme als ein ‹Mittanzen› beschrieben. Dass der Zuschauer im Kino – anders als im Theater – stets in Bewegung sei, hatten Autoren wie Kurt Pinthus (1914: 5) schon in den 1910er Jahren angemerkt: Dort kann er «sich mit den Handelnden fortbewegen, und in steter Bewegung, unabhängig von räumlicher Begrenzung, Handlungen ausführen sehen». Diesen Effekt einer dynamisierten Wahrnehmung mit dem Tanz in Verbindung zu bringen, lag 1930 auch für Béla Balázs nahe. Durch die Vermittlung der (bewegten) Kamera werde die Blickrichtung der Aufnahme, so schreibt er in *Der Geist des Films*,

> zur Blickrichtung des Zuschauers. Wenn sie sich ändert, ändert der Zuschauer seine Position, auch wenn er sich nicht vom Fleck rührt. Er bewegt sich *innerlich*. Und wenn solche Richtungsmontage einen suggestiven Rhythmus hat, so suggeriert sie das Gefühl des Tanzes. *(Balázs 1984: 92)*

Mit der Denkfigur vom «tanzenden Zuschauer» lässt sich nachzeichnen, wie der Tanz für den Film auch dann ins Spiel kommt, wenn es darum geht, das Verhältnis zwischen Leinwand und Zuschauer sowie die konkreten Bedingungen der Filmerfahrung – in ihren sinnlichen, räumlichen und performativen Dimensionen – zu reflektieren.[1] Dabei wirkt nicht zuletzt die Spannung zwischen den Möglichkeiten des Films, die Wahrnehmung

1 Wie das eingangs platzierte Zitat des Autors und Dramatikers Ferdinand Bruckner andeutet, verhandeln auch die künstlerischen Diskurse um den Tanz im frühen 20. Jahrhundert solche Effekte einer körperlichen Dynamisierung des Zuschauers.

zu dynamisieren, und der fixen Positionierung der Zuschauer im Dunkel des Kinosaals. Den bislang zitierten Filmtheorien, die eher metaphorisch von einem innerlich mittanzenden Zuschauer sprechen, sollen in diesem Kapitel eine Reihe von Film- und Kinopraktiken gegenübergestellt werden, die den (tatsächlichen oder imaginierten) Zuschauer des Kinos in einem ganz *wörtlichen* Sinne zum Tanzen bringen. Anhand von zwei Kinopraktiken der Zeit – Filmkomödien und Tanzlehrfilmen – offenbart sich das Kino als Medium, das den Zuschauer innerlich wie äußerlich, mental, emotional und körperlich in Bewegung versetzt.

***Die Frage nach dem Körper des Zuschauers*** Häufig wurde die Geschichte des Filmzuschauers als Geschichte einer körperlichen Disziplinierung erzählt, die parallel zur Institutionalisierung des Kinos verläuft: Während das frühe Kino noch als Ort einer physiologischen Stimulation beschrieben wird, haben spätere Zuschauertheorien besonders die imaginären, immersiven und psychologischen Effekte des Kinos hervorgehoben. Gerade die 1910er Jahre gelten als Zeitraum, in dem das Kino spezifische Vorstellungen von seinem Zuschauer entwickelt: Durch den Bau von Lichtspieltheatern verstetigt sich das heute als klassisch angesehene Kinodispositiv; die «Masse» lernt, sich als «Zuschauer» zu verhalten, und wird in räumlichen Anordnungen platziert, die ihr Verhalten zunehmend vorgeben und regulieren. Auch der Spielfilm, der Formen eines imaginierenden Sehens adressiert, trägt zu dieser Einübung bei. Die Arbeiten von Miriam Hansen (1994), Scott Curtis (2015) und anderen haben indes gezeigt, dass diese Entwicklungen keinen linearen Prozess bildeten, sondern durch eine Reihe von Krisen, Gegenmodellen und alternativen Praktiken begleitet waren. Die frühen 1910er Jahre lassen sich also nicht nur als Phase befragen, in der der Zuschauer diszipliniert wird und seinen Körper ‹verliert›, sie sind auch ein kontroverses Feld, auf dem unterschiedliche Vorstellungen von Zuschauerschaft nebeneinander bestehen.

Tatsächlich kommt dem Körper des Zuschauers in den Kino-Debatten der frühen 1910er Jahre ein prominenter Platz zu, wird er doch zum symbolischen Aushandlungsort für die Frage nach der Wirkmacht des Kinos und – je nach Kontext, Argument und Interessen – mal *für*, mal *wider* das Kino ins Spiel gebracht. Während Vertreter der Kirchen-, Staats- oder Bildungseinrichtungen die Erregbarkeit des Zuschauers als Bedrohung für die öffentliche Ordnung anprangerten, nutzte die Werbung das Versprechen einer unmittelbar-körperlichen Stimulierung als Mehrwert und Verkaufsargument für die Filme (Singer 2001). «Wo alles Bewegung ist» (Gax 1928: 10, vgl. Kapitel 7), erlebten Bilder und Phantasien eines tanzenden Zuschauers auch im Kino eine besondere Konjunktur; über sie lässt sich die Frage nach

dem tänzerischen Film auf den Körper des Zuschauers, seiner Position und Bewegung im Kinoraum zuspitzen.

## 9.1 ‹Tangomanie› und ‹Cinematographitis›. Rhythmische Ansteckungen zwischen Leinwand und Zuschauern in den 1910er Jahren

«People are crazy about the moving pictures and the tango», konstatiert der Dekan der University of Chicago, Shaller Matthews, im Jahr 1914 (Midwest Special Service 1914: 1117). Neben dem Kino war es um 1910 vor allem der Tango, der zum Inbegriff für die aufkommenden Massenmedien avancierte und Modell stand für deren globalen Effekt. Tatsächlich eroberte der Tango in den 1910er Jahren die Tanzflächen in Europa, den USA und in Russland.[2] Der neue Gesellschaftstanz verbreitete sich – nicht zuletzt durch Schallplatte, Printmedien, Radio und Kino – mit solcher Wirkmacht, dass die Rede von der «Tangomanie» zum geflügelten Wort wurde – und zu einem häufigen Sujet zeitgenössischer Parodien. So schreibt ein britischer Journalist 1914 mit spöttelnd-ironischem Unterton über die Tangobegeisterung seiner Zeitgenossen:

> The world revolves no longer. It sways rhythmically to the Tango. The sun sets on the Tango. From China to Peru, or, rather, from the Argentine to Paris, it is the same story: […] Tangoism is the ruling spirit of the day and the night everywhere. *(Chester 1914: 7)*

Die «Tangomanie» spitzte sich um das Jahr 1913 zu, bevor sie mit dem Kriegsbeginn 1914 (und einem bald erlassenen Tanzverbot) zumindest offiziell ein vorläufiges Ende fand. Doch diese Tanzbegeisterung war kein vollkommen neues Phänomen. Sie bildete vielmehr den Höhepunkt einer internationalen Verbreitung neuer Gesellschaftstänze, die im späten 19. Jahrhundert einsetzte und sich um die Jahrhundertwende massiv beschleunigte (Knowles 2009). Nach einer ersten Welle afro-amerikanischer Tänze wie dem Cakewalk und den sogenannten *animal dances* wie dem Turkey Trot, dem Bunny Hug und dem Grizzly Bear, war es vor allem der Tango, der um

2 Für einen Überblick über die Tanzmoden der frühen 1910er Jahre vgl. Erenberg 1975 und Knowles 2009. Zur Tangobegeisterung in Russland vgl. Tsivian 1996b. Mit diesem Kapitel steht eine andere Variante der «modernen» Tänze im Vordergrund – diese beziehen sich nicht auf den Bühnentanz, sondern auf die neuen Gesellschaftstänze, die um 1900 aufkommen. Ein solch erweiterter Begriff der «Tanzmoderne» findet sich auch bei Jeschke (1999).

**127** Tanzsaal im Vergnügungspark Dreamland auf Coney Island, um 1905

1907 über Marseille nach Frankreich gelangte, um sodann die Tanzflächen in Deutschland, Italien, den USA und Russland zu erobern.

Das Ausmaß der Tanzbegeisterung spiegelt sich nicht nur in den angeregten Debatten der Zeit – Abhandlungen zum Tango und zu den Wirkungen der neuen Tänze wurden prominent auf den Titelseiten der Zeitungen verhandelt –, sondern lässt sich auch an der gut ausgebauten Infrastruktur ablesen, über die das Tanzen zum integralen Bestandteil der Unterhaltungsindustrie wurde. Getanzt wurde längst nicht mehr nur auf den Bällen und in den Salons der oberen Gesellschaftsschichten, sondern auch in großstädtischen Tanzlokalen und Nachtclubs. Während das bodenständige Ambiente der Tanzdielen zu «Schiebe- und Wackeltänzen» animierte, wurden in den eleganten Tanzlokalen unter Kronleuchtern die neuesten Modetänze «aus Amerika» auf dem glatt polierten Parkett getanzt. Besonders evident wird die enge Verbindung zwischen den Gesellschaftstänzen und der modernen Unterhaltungskultur am Beispiel des US-amerikanischen Kontexts. Die New Yorker Arbeiter- und Mittelschicht zog es in die Vergnügungsparks auf Coney Island, wo neben Fahrgeschäften, Rollschuhbahnen und Theatern riesige Tanzsäle mit dem Angebot lockten, die rhythmische Bewegung am eigenen Leib zu erfahren. So konnten etwa in den Ballsälen des Dreamland und Luna Parks bis zu Tausend Paare gleichzeitig tanzen, während andere Gäste auf den Galerien dinierten und von dort aus den Tanzenden zuschauten (Abb. 127). In Ballsälen wie diesen bildete die Tanzfläche «das Zentrum des Geschehens, die Bühne, auf der Zuschauer jederzeit zu Akteuren werden können» (Geisthövel 2005: 141). Sie verbanden sich zu einer sinnlichen Textur, in der Bewegung, Tempo und Beschleunigung im Zentrum standen und spezifische Formen körperlicher Stimulierung geboten wurden. Diese verdichteten sich auf ausgefallene Art in Fahrgeschäften wie dem «Tango

Floor» im Steeplechase Park auf dem Coney Island: eine rotierende Tanzfläche, deren mechanische Drehbewegung das Tanzerleben steigern – oder, je nach Intensität der Fliehkraft, auch spürbar irritieren konnte (Immerso 2002: 120). Im «Moabiter Wintergarten» oder in der Kaisergalerie-Passage in Berlin waren Vergnügungen wie Tanzlokal, Theater, Panoptikum, Restaurants – und Kinematograph – in direkter Nachbarschaft positioniert.

Mit diesem Fokus auf die Wahrnehmungs- und Erlebnisdimension knüpfen die folgenden Überlegungen an die Studien von Raymond Fielding (2008), Tom Gunning (1991) und Lauren Rabinovitz (2012) an. Sie haben herausgestellt, dass frühe Bewegtbildpraktiken in die Attraktionskulturen von Jahrmarkt und Vergnügungspark eingebettet und ihnen auch strukturell verbunden waren: Kino, Tanzen und Vergnügungsparks gingen aus einer ähnlichen Faszination für Geschwindigkeit, Sinnesreize und die körperliche Erprobung von Bewegung hervor.

***Tangomanie und Konzepte der ‹ansteckenden› Bewegung*** «Tangofieber», «Tangomanie» oder «Tangoitis», das waren die Begriffe, über die die Tanzbegeisterung in den gesellschaftlichen Debatten verhandelt wurde – im kritischen Gestus der akademischen, kirchlichen oder staatlichen Skeptiker sowie in liebevoll-spöttischer Wendung. Wenn das Tanzen in Anlehnung an die medizinische Terminologie als Pathologie beschrieben wurde, war damit vor allem auf ihre schnelle und massenhafte Verbreitung verwiesen, aber auch auf die Art und Weise, *wie* die neuen Tänze weitergegeben wurden. Die Idee der «Tangomanie» impliziert, dass sich die Tanzbewegungen eben wie ein Virus oder eine Epidemie, gleichsam von selbst von einem Körper zum nächsten übertrugen. Die kuriose Verbindung des Tangos mit Konzepten der «ansteckenden Bewegung» griff auf eine Reihe etablierter kultureller Narrative zurück. Sie referierte zum einen auf die mittelalterlichen Erzählungen von den Veitstänzen, auch als Tanzwut oder Tanzplage beschrieben, die als epidemische Volkskrankheit galten.[3] Die Idee vom Tanz als «ansteckende» Bewegung stützte sich zum anderen auf eine Reihe psychiatrischer und psycho-physiologischer Studien der Jahrhundertwende, die den Körper als Ort des Unbewussten und der reflexhaften Übertragung beschrieben.[4] Auch die Rede von der «Tanzma-

3 Für eine kritische Betrachtung des Narrativs der mittelalterlichen Tanzmanien und zu ihrer Rezeption im frühen 20. Jahrhundert vgl. Rohmann 2009, Kusser 2013.

4 Wie Rae Beth Gordon (2001) und Mireille Berton (2015) gezeigt haben, flossen diese Vorstellungen auch in die frühen Unterhaltungskulturen des Cabarets, populären Theaters und Kinos ein. Für die Tanz- und Theatertheorie haben Susan Leigh Foster (2008) und Erika Fischer-Lichte (2005) das metaphorische Feld der ansteckenden Bewegung untersucht.

nie» überblendete psychische und körperliche Ansteckungen; gerade das machte sie zu einem wirkmächtigen, wenn auch hoch ambivalenten Bild, das auf das Kino als Ort der Bewegungsübertragung ausstrahlte.

Interessanterweise hatte die Vorstellung einer ansteckenden Tanzbewegung, wie Yuri Tsivian (1996a) hervorgehoben hat, auf den ersten Blick wenig mit dem Tango zu tun. Mit seinen langsamen, schreitenden Schritten, den sehr kontrollierten Bewegungen und dem Innehalten in Posen sind dem Tango ekstatisches Mittanzen und Bewegungsqualitäten wie Schwung, Enthemmung und kinetischer Überschuss eher fremd. Der Tango stand vielmehr sinnbildlich für die neuen Tänze, die sich – nicht zuletzt über die medialen Netzwerke – mit solcher Wirkmacht verbreiteten, dass weder warnender noch ironischer Kommentar ausblieb. Ständig und überall, so spottet auch eine in Koebners *Tanz-Brevier* publizierte Karikatur, werde der Tango getanzt – selbst «beim Telefonieren» und «beim Briefdiktieren» (Abb. 128). Der Tango verknüpft hier nicht nur räumlich voneinander entfernte Orte, sondern auch unterschiedliche soziale Milieus – wenn er den Firmenchef ebenso wie den Kellner begeistert, das bürgerliche Paar und die einfache Putzkraft bewegt und ihre sehr unterschiedlichen Lebenswelten über einen gemeinsamen Rhythmus in Einklang bringt. Damit entwirft die Zeichnung gleichsam proto-kinematographisch eine Form der Montage, wie sie in den Filmen der Zeit ebenso entwickelt und verfeinert werden sollte. Hier wie dort wird die «ansteckende» Bewegung zum zentralen Narrativ und Strukturprinzip, das die Orte, Bilder und Klassen miteinander verbindet.

Während Journalisten das Tango-Phänomen amüsiert kommentierten und die tanzbegeisterten Massen in die Tanzlokale strömten, um die neuesten Schritte zu erlernen, warnten Mediziner, Vertreter der Kirche, Bildung und des Staats vor den körperlichen wie moralischen Nebeneffekten der modernen Gesellschaftstänze. Gerade weil die Rhythmen scheinbar *unmittelbar* auf die Körper – von den als besonders gefährdet wahrgenommenen Gruppierungen wie Jugendlichen und Frauen – einwirkten, richteten sich die Einwände gegen die neuen und ungewohnten Tanzbewegungen, die nicht selten als «nervous degeneracy» dargestellt wurden (Unbekannt 1915c: 5). Tanzlokale wurden als «entrance to hell itself» verdammt (Bell 1910: 50–51), die ihre Kunden mit alkoholischen Getränken und den Versprechungen des körperlichen Kontakts anlockten. Mediziner warnten vor dem «Tango-Fuß», dem «Tango-Bauch» (durch exzessives Tangotanzen nach dem Essen) sowie dem «Tango-Gesicht» (Falten und eine starre Mimik, die angeblich durch den angestrengten Gesichtsausdruck während des Tangotanzens entstehen würden). All dies konnte der Tanzbegeisterung ebenso wenig

**128** Karikatur «Tangomanie» aus *Das Tanz-Brevier*, 1913

Einhalt gebieten, wie die Tanzverbote, die der deutsche Kaiser verhängte oder die Warnungen von Papst Pius X.

Inmitten dieser erhitzten Debatten wurde die «Tangofrage» zu einem emblematischen Aushandlungsort für die Wechselbeziehungen von Bewegung, Wahrnehmung und Körperlichkeit, die eine Reihe von Massenphänomenen des frühen 20. Jahrhunderts charakterisieren – darunter zuvorderst das Kino. Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass sich der Vergleich mit dem Tango auch in die damaligen Kinodiskurse einschrieb. 1913 notiert etwa die *Illustrierte Kino-Woche* über den Film Tangozauber (Danny Kaden, D 1913):

> Kino und Tango, – es ist wohl kaum im letzten Jahrzehnt eine Bezeichnung geschaffen worden, die eine größere Popularität erlangt hätte, wie diese beiden Namen. […M]it einer seltenen Eintracht hat man sich nun vereint, um die Massen zu begeistern. *(W. H. D. 1913: 307)*

Und auch der *Kölner Stadtanzeiger* nennt Anfang 1914 ‹Cinematographitis› und Tango in einem Zug: «Der vielbekämpften Kinematographie und dem Kientopp gegenüber hat sich gezeigt, wie sehr wir der Massensuggestion unterworfen sind, wie auch beim Tango.» (zit. n. Unbekannt 1914a: 7)

## 9.2 Das Kino als Bewegungsansteckung. Die Tanzmanie in der Filmkomödie

Wie die Musik-, Tanz- und Unterhaltungsindustrien ingesamt profitierte auch das Kino von der allgemeinen Tanzbegeisterung – um 1910 thematisierte es den Tango und die Tangomanie in zahlreichen Filmen und trug damit zur Popularisierung der Tänze bei. Neben Sujets in Wochenschauen wie «Argentine Tango» in Pathé's Weekly (USA 1914) und «The Tango reaches Spain» in der Mutual Weekly (USA 1914), die aus New York oder Barcelona über die neuesten Tänze berichteten, waren es vor allem Komödien, die die ambivalente Denkfigur einer ansteckenden Tanzmanie aufgriffen.

Sie wurde ab 1907 zu einem wiederkehrenden Topos zahlreicher Filme, in denen sich eine Musik oder Tanzbewegung auf sämtliche Figuren der Diegese, auf die Verkettung der Räume und mitunter auch auf die Gegenstände überträgt und diese in einen (mal als lustvoll, mal als zwanghaft akzentuierten) Bewegungstaumel versetzt – wie etwa in La bous bous mie (Louis Feuillade, F 1909), oder Le piano irrésistible (Alice Guy, F 1907) (Gordon 2001: 156–166).

Besonders eindringlich präsentiert sich das Prinzip in Guys Kurzfilm (Abb. 129): Das Musizieren des neuen Bewohners zwingt die Mieter eines

**129a–d** Le piano irrésistible (Alice Guy, F 1907)

Mehrfamilienhauses zum Tanzen. Nach und nach werden sämtliche Nachbarn – von den Umzugshelfern des Musikers zum bürgerlichen Ehepaar, von den Hausangestellten bis hin zu den Näherinnen – von der Musik angesteckt und tanzen gleichsam zwanghaft mit. Auch hier ist das Tanzen als Überwindung sozialer Grenzen, als kollektive Bewegung verschiedener gesellschaftlicher Schichten angelegt. Dabei fällt auf, wie systematisch der Film den Moment der Ansteckung über verschiedene Szenen hinweg durchdekliniert. Jede Szene beginnt mit einer statischen, Tableaux-artigen Einstellung von einer Wohnung des Hauses. Ab dem Moment, in dem Körper zuckend zu tanzen beginnen, geraten die Räume und sozialen Gefüge durcheinander. Das Tanzen erfasst beispielsweise das bürgerliche Ehepaar ebenso wie ihr Hausmädchen. Wild tanzen sie los, wodurch sowohl die räumliche wie auch die soziale Ordnung ganz wörtlich in Bewegung geraten. Parodistische Züge erhält diese Verschiebung von statischer Ordnung zu dynamischer Unordnung noch über die Figur eines Polizisten, der für Recht und Ordnung sorgen möchte, doch ebenfalls von Musik und Tanz mitgerissen wird. Am Ende finden alle zusammen – magnetisch angezogen (und gleichsam synchronisiert) vom «unwiderstehlichen» Klavier.

Wie in Le piano irrésistible ist die Bewegungsansteckung in vielen frühen Filmkomödien häufig an die Musik gebunden; ab 1912 sind zunehmend Filme zu finden, die das Narrativ auf den Tanz beziehen. Insbesondere in den «Tangojahren» 1913/14 kehrt dieses Prinzip unter so illustren Filmtiteln wie Gavroche et la valse obsédante (Éclair, F 1913), Turkey Trot Town (Thanhouser, USA 1914), The Epidemic (Essanay, USA 1914) und He Danced Himself to Death (Ralph Ince, USA 1914) so häufig wieder, dass *The Moving Picture World* im Juni 1914 angesichts der zigsten Wiederholung des Themas in Tango Troubles (Royal, USA 1914) vermerkt: «there is nothing in it that is new.» (Unbekannt 1914c)[5]

Diese «Tanzmanie-Komödien» sind als ironische bis bissige Kommentare auf die Tanzbegeisterung der Zeit angelegt, lassen sich aber auch als meta-filmische Reflexion über die Wirkmacht der Bewegung verstehen. Denn sie greifen die Idee der ansteckenden Bewegung nicht nur als Motiv im Film auf, sondern stellen sie zugleich als zentrales Prinzip des Mediums aus, das die gesamte Gestaltung – Narration, Bildkomposition und Schauspiel – anleitet. Das exzessive Tanzen wird zur mitreißenden Bewegungsenergie, die ähnlich wie in der oben besprochenen Karikatur (Abb. 128) verschiedene Einstellungen, Räume und soziale Milieus verbindet. Dieser selbstreflexive Gestus wird in einigen Filmen zusätzlich hervorgehoben – etwa, wenn die ansteckende Bewegung wie in Il clarino di Tontolini (Ferdinand Guillaume, I 1911) über das eigentliche Ende des Films hinausreicht und das normalerweise unbewegte Logo der Produktionsfirma Cines in Bewegung versetzt (Blom 2003: 473).

Wie die Tanzmanie-Komödien die ansteckende Tanzbewegung zum medialen Prinzip machen, lässt sich auch an der Cines-Produktion Kri Kri e il tango (Raymond Frau, I 1913) veranschaulichen (Abb. 130).[6] Darin wird Kri Kri zu einer Tanzveranstaltung eingeladen und macht sich eifrig daran, den Tango zu erlernen. Schon beim Training mit einer Puppe tanzt er so engagiert, dass er kaum noch aufhören kann. Dieser Tanzzwang ereilt ihn auch beim Ball. Dort entwickelt der Tango einen so unwiderstehlichen Sog, dass Kri Kri und seine Tanzpartnerin in burlesker Manier durch verschiedene Räume jagen, dabei Möbel, Vasen und die Bühne des Tanzorchesters mitreißen, über eine Chaiselongue und die Balkonbrüstung ins Wasser

5 Da das Publikum mit diesem Prinzip vertraut war, konnte Ernst Lubitsch wenige Jahre später in Die Austernprinzessin (D 1919) ganz unvermittelt eine «Foxtrott-Epidemie» ausbrechen lassen.

6 Wie bei den Filmen um Protagonisten wie Gavroche, Tontolini oder Rosalie handelte es sich auch bei Kri Kri um eine komische Serie (1912–1915), die um die von Raymond Frau («Dandy») verkörperte Figur Kri Kri (manchmal auch Kri-kri) angelegt war (Zanasi 2006).

**130a–d** Kri Kri e il tango (Raymond Frau, I 1913)

stürzen, um – im Bewegungstaumel (und unter Einsatz filmischer Tricks wie dem Rücklauf) – jäh wieder emporzufliegen. Das ansteckende Tanzen wird zum Gesamtprinzip, das den Fluss der Bilder und die Kontinuität des Schnittes bestimmt und verschiedene Szenen und Räume miteinander verbindet. Nach ihrem turbulenten Tanz sinken Kri Kri und seine Partnerin auf einer Bank erschöpft zusammen. Als ein anderer Tänzer die Dame auffordert, greift Kri Kri ein: Während des Tanzens schlingt er ein Seil um das Paar. Indem er ruckartig daran zieht, versetzt er die beiden in eine überdrehte, immer schneller werdende Kreiselbewegung, die schließlich auch die Kamera erfasst. Diese scheint zusammen mit den Schauspielern auf einer rotierenden Plattform angebracht, «so that the dancing crowd spins round while the main couple, slightly rocking, is kept permanently in frame (MCU)» (Tsivian 1996a: 208–209). (Es könnte allerdings auch sein, dass der Eindruck der Rotation über eine frühe Form der Rückprojektion oder einen bewegten Hintergrund hergestellt wurde.)

Die ungewöhnliche Verbindung einer rasanten Kamerarotation mit einer subjektiven Blickperspektive produziert – wie Ivo Blom (2003: 470) angemerkt hat – eine eigenwillige Form der Zuschaueradressierung: Durch die Point-of-View-Einstellung werden die Filmzuschauer in die schwindel-

**131** Kri Kri e il tango (Raymond Frau, I 1913)

erregende Drehbewegung der Tänzer hineingezogen (Abb. 131). In einer fast schon paradoxen Doppelung sehen wir die Szenerie einerseits aus der dynamischen Perspektive der Tänzer, während wir sie – und den Effekt dieser Bewegungsansteckung auf ihre Körper – zugleich selbst im Bild dargestellt sehen. Ebenso wie die Einstellung subjektive und objektive, innere und äußere Wahrnehmung übereinanderlegt, kehrt sie auch die Rollen von Zuschauer und Tänzer um: Mitgerissen von der schwindelerregenden Kamerabewegung, wird der Zuschauer zum Tanzenden, der von den Ballgästen im Film gleichsam angeschaut wird. Über den Einsatz dieser filmischen Mittel stellt Kri Kri e il tango auch die Tanzerfahrungen im Ballsaal nach, wo visuelle Wahrnehmung und körperliche Erfahrung des Tanzens zusammenkommen.

Eine weitere Zuspitzung und selbstreflexive Spiegelung erfährt die Denkfigur vom «mittanzenden Zuschauer» in einem späteren Film der Kri-Kri-Serie, Kri Kri balla (Cines, I 1915), wo die ansteckende Tanzbewegung schließlich auch auf ein Kinopublikum übergreift (Abb. 132). Bei einem Theaterbesuch sieht Kri Kri einen Tänzer, der virtuos Pirouetten vorführt. Schon im Zuschauerraum versucht Kri Kri, es ihm gleichzutun, wird jedoch von den anderen Zuschauern davon abgehalten. Auch nach dem Theater-

**132a–d** Kri Kri balla (Cines, I 1915)

besuch kann er an nichts anderes mehr denken. So kommt er am nächsten Morgen auf die Idee, den Seiltrick, den wir bereits aus Kri Kri e il tango kennen, mit Hilfe des Hausmädchens bei sich selbst auszuprobieren. Hier nimmt die überdrehte Bewegung eine stärker medial geprägte Gestalt an: Kri Kris Pirouetten werden über eine Reihe filmischer Tricktechniken wie Stopptricks beschleunigt und in ihrer Groteskheit überdreht. Stärker noch als in Kri Kri e il tango manifestiert sich die ansteckende Bewegungslust als übergreifende kinetische Energie, die nicht mehr an einzelne Körper gebunden ist, sondern gleichsam durch sie hindurchgeht und damit auf die Bewegung (und Tricks) der kinematographischen Apparatur verweist, die leblose Dinge wie Möbel in Rotation versetzt. Nachdem Kri Kri mit seinen Pirouetten einen Markt, eine Straße und eine bürgerliche Gesellschaft aufgemischt hat, reicht die transformative Bewegungsenergie schließlich auch (über das Ende des Films hinaus) in den Kinosaal hinein – so suggeriert zumindest die selbstreflexive Schlusspointe, die den Innenraum eines Kinos zeigt. Beim Anblick der rotierenden Kamerabewegungen auf der Leinwand beginnen die Kinozuschauer (im Film) sich wie angesteckt um die eigene Achse zu drehen (Abb. 133). Der Effekt ist der einer «Epidemie», so die Zwischentitel, «die sich schnell verbreitet und auch die Kinobesucher

**133** Kri Kri balla (Cines, I 1915)

nicht verschont» (Übers. KK). Mit dieser Schlusseinstellung reflektiert der Film zum einen die Rolle des Kinos bei der Ausbreitung der Tangomanie; zugleich modelliert er die filmische Bewegung als ansteckende Bewegungsenergie. Mit einem durchaus immersiven Potenzial verbindet diese Körper und Orte innerhalb des Films und verweist auf die möglichen Kontaktzonen zwischen der fiktiven Welt der Diegese und dem Kinosaal, in dem der Film projiziert wird. Beide Räume werden durchlässig und können wie in einem Ballsaal oder Theater – zumindest potenziell – miteinander interagieren. Kri Kri balla stellt die ansteckende Übertragung damit als Modell für die kinästhetische Wirkmacht des Kinos auf seine Zuschauer aus – um diese gleichzeitig zu ironisieren.

Tatsächlich ist der parodistische Gestus der beiden Filme unübersehbar ausgestellt. Ähnlich wie Uncle Josh (Kapitel 3.3) verkörpern Kri Kri und das mittanzende Publikum-im-Film Formen eines naiven Zuschauens, das reflexhaft und körperlich auf die Bewegtbilder reagiert. Wie Miriam Hansen (1994: 25–30), Thomas Elsaesser (2006) und andere argumentiert haben, sind solche Bilder eines unbedarften Zuschauers natürlich nicht als Dokument historischer Rezeptionsweisen misszuverstehen; vielmehr richten sie sich als Parodien an ein Publikum, das über die Regeln und Normen

des Kinobesuchs informiert war und in der Lage war, dieses Verhalten als unangemessen und überzeichnet zu erkennen. Der Kunstgriff an dieser humoristischen Verkehrung ist, so schreibt Elsaesser über Uncle Josh at the Moving Picture Show, dass der Film sein Publikum gerade dadurch

> disziplinert, dass er ihm gestattet, Lustgewinn aus der eigenen, überlegeneren Form der Zuschauerschaft zu ziehen – und das selbst dann, wenn das Überlegenheitsgefühl zum Preis der Selbstzensur und Selbstbeschränkung erzielt wird. *(Elsaesser 2010: 149–150)*

In ähnlicher Weise setzen auch Kri Kri e il tango und Kri Kri balla das Wissen der Zuschauer voraus, dass reflexartige und körperliche Reaktionen wie ein Mittanzen oder Mitdrehen im Kino unangemessen wären. Gleichzeitig können die selbstreflexiven Visionen eines «tanzenden Zuschauers» aber durchaus als komische und imaginäre Gegenentwürfe zum Konzept des disziplinierten, unbeweglichen Zuschauers verstanden werden, wie es sich zur gleichen Zeit etablierte.

Damit stellen diese Phantasien eines «tanzenden Zuschauers» eine höchst ambivalente Denkfigur für die Zuschauer-Film-Beziehungen dar. Wenn sie auf der einen Seite die Möglichkeiten einer mobilisierten, aktiven und körperlich involvierten Zuschauerschaft verhandeln – und damit auch die potenzielle Subversion im regulierten Kinoraum, verweisen sie auf der anderen Seite auf die Suggestions- und Manipulationskräfte des Kinos auf seine Zuschauer. Die doppelte Dynamik, mit der Kri Kris Seil die Tanzbewegungen hemmt und entfesselt, wird hier zum Sinnbild für eine Form der Kinoerfahrung, in der Bewegung und Unbeweglichkeit, körperliche und psychische Effekte aufs Engste miteinander verbunden sind.

Über den Rückgriff auf etablierte Konzepte der Bewegungsansteckung und Narrative der Tanzmanie wird das Kino so zum kinematographischen «Kontagium», welches Bewegung nicht nur visuell ins Bild setzt, sondern energetisch an die Körper der Zuschauer weiterleitet. Genau diese Doppelung von Bewegung-Sehen und der körperlichen (Selbst-)Bewegung steht auch bei einer zweiten Filmpraxis zur Disposition, die sich zeitgleich herausbildete.

## 9.3 Frühe Tanzlehrfilme. Konstellationen einer Mobilisierung

Die allgemeine Tanzbegeisterung um 1913 sorgte auch dafür, dass die Nachfrage nach Tanzunterricht massiv anstieg (Knowles 2009: 111–124). Darauf reagierten Tanzschulen und Tanzlokale, die ihr Angebot an «Tango-Lunchs», «Tango-Teas» und «Tango-Dinners» vervielfachten. Daneben entdeckten

**134** Titelblatt einer Musikpartitur, 1912

auch Kaufhäuser in Berlin oder London das (indirekte) Geschäft mit den Tanzstunden und stellten Tanzlehrer an, um durch Gratis-Tanzunterricht Kunden anzulocken. Für das Tanzvergnügen zu Hause wurden Notenblätter, Musikpartituren und Grammophone beworben (Abb. 134). Zeitungen und Zeitschriften erklärten den Leserinnen und Lesern die neuen Tanzschritte. Hinzu kamen zahlreiche Tanzlehrbücher wie Franz W. Koebners *Das Tanz-Brevier* (1913), Albert W. Newmans *Dances of To-day* und S. B. Chesters *The Secrets of the Tango. Its History and How to Dance It* (beide 1914), die den Tanzwilligen die neuen Schritte über Beschreibungen, Photos, Bilder und Schrittdiagramme beizubringen versprachen (Abb. 135).

Zur gleichen Zeit erkannten verschiedene Produktionsfirmen – zunächst in den USA, dann auch in Europa – das lukrative Geschäft und begannen, Tanzlehrfilme herzustellen. Häufig waren es berühmte Tänzerpaare wie Vernon und Irene Castle, die den Tanzbegeisterten in diesen Filmen die neuesten Schritte und Figuren vormachten. Die Namen der bekannten Tanzpaare standen für die Qualität der Tanzvermittlung; zugleich wurden die Filme als kostengünstige Alternative zu den teuren Tanzstunden beworben. Statt 20 oder gar 50 US-Dollar für eine Tanzstunde zu bezahlen,

**135** Schrittdiagramme aus *Das neue Funktanzheft*, 1929

bei der man nur einen einzigen Tanz lerne, verspricht die Kalem Company, könnten die Zuschauer ihrer Motion Picture Dancing Lessons (USA 1913) gleich drei ganze Tänze für den Preis eines Kinoeintritts lernen.[7]

Zwar sind von diesen frühen Tanzlehrfilmen aus den 1910er Jahren kaum Kopien überliefert, doch die Annoncen, Werbebilder, Katalogbeschreibungen und Filmkritiken vermitteln einen recht detaillierten Eindruck davon, wie diese Filme gestaltet waren. Motion Picture Dancing Lessons zum Beispiel verwendet bereits eine Vielzahl jener filmischen Gestaltungsmittel und Verfahren, die auch spätere Tanzlehrfilme wie The New Waltz Made Easy (British Pathé, GB 1927) charakterisieren sollten (Abb. 136a–c). Häufig sind die Tanzschritte zur eindringlicheren Demonstration in einzelne Bewegungs- und Schrittabfolgen zerlegt: So zeigen die Tanzlehrer Joan Sawyer und Wallace McCutcheon in Motion Picture Dancing Lessons zunächst die Schritte für Mann und Frau einzeln, dann sieht man das Paar beim gemeinsamen Tanzen (Abb. 137). Nahaufnahmen auf die Tänzer, so

7 Annonce für den Film Motion Picture Dancing Lessons. In: *The Moving Picture World*, 18, 3, Oktober 1913, S. 331.

**136a–c** The New Waltz Made Easy (British Pathé, GB 1927)

**137a–b** Motion Picture Dancing Lessons (Kalem, USA 1913): Abbildungen aus der *Motion Picture World*, November 1913

heißt es in einer Filmkritik zu The Dances of Today (Modern Dances, Universal, USA 1914), ermöglichen es den Zuschauern, die Abläufe genau zu studieren und sie sich besser einzuprägen. Insbesondere Großaufnahmen auf die Beine der Tanzenden richteten den Blick auf die Fußarbeit und einzelne Details der Schrittfolgen aus, sodass – wie es in einer Annonce für den Film lautet: «every movement might be plainly distinguished by the spectator; that the spectator might be able to fasten the various movements in the mind's eye.»[8]

Offensichtlich orientierte sich die Gestaltung dieser Filme an den bewährten Vermittlungstechniken des Tanzunterrichts. Über die Montage kann die Zerlegung der Tanzbewegungen in einzelne Schritte und Übungssegmente, wie es in einer Tanzstunde üblich ist, durch filmische Mittel nachgebildet werden. Die Zwischentitel erklären die Schritte und Übungen – nicht selten imitieren sie den etwas strengen, aber doch jovialen Tonfall eines Tanzlehrers, der sich direkt an seine Schüler wendet (Abb. 138). Diese Filme waren dazu entworfen, das Publikum zum Tanzen zu bringen; und implizit modellierten sie das Kino als einen Ort der körperlichen Ausbildung – als Ort, an dem «Techniken des Körpers» (im Sinne von Marcel Mauss 1974) gelernt und übertragen werden konnten.

Tatsächlich verpasste keine der Produktionsfirmen die Gelegenheit, die Wirksamkeit ihrer Tanzlehrfilme herauszustellen und zu betonen, dass das Kino der ideale Ort sei, das Tanzen zu lernen. Motion Picture Dancing Lessons, versprach die Firma Kalem, «will help even the most awkward to become perfect dancers» (Unbekannt 1913e: 7). Und der deutsche Lichtbild-Vertrieb kündigte den Titel an als Film, in dem die modernsten Tänze «nicht

8 Annonce für den Film The Dances of Today. In: *The Moving Picture World*, 19, 5, Januar 1914, S. 554.

**138** Zwischentitel aus Madame, Will You Dance? (British Pathé, GB 1925)

nur gezeigt, sondern *Schritt für Schritt gelehrt* werden. Das Theaterpublikum *kann Tango tanzen*, nachdem es diesen Film gesehen hat» (Abb. 139).[9] Das Versprechen, das Filmpublikum könne die neuesten Tänze im Kino lernen, verselbständigte sich zu einem allgemeinen Argument für die tanzvermittelnden Qualitäten des Mediums. Auch Spielfilme oder fiktionale Serien wurden mit Tanzszenen ausgestattet, die als filmische Tanzstunde angepriesen wurden. So wurde auch ein Spielfilm wie Die Tangokönigin (Max Mack, D 1913) mit dem Slogan beworben: «Ihr Publikum wird vor Freude Tango tanzen, wenn es diesen Film sieht» (Abb. 140). Offenbar zweifelten auch die Zensurbehörden nicht an der Wirksamkeit der Filme und ihrem Vermögen, die neuen Tanzschritte auf die Körper der Massen zu übertragen. So wurde der Film der Kalem Company in Chicago mit dem Verweis auf seine vermeintlich ‹ansteckende› Wirkung verboten.[10]

Freilich beruht das didaktische Konzept dieser Filme auf der (eher optimistischen) Idee, dass das bloße Zuschauen – selbst für Anfänger oder unbegabte Tänzer – ausreiche, um die Bewegungen zu lernen: «*anyone* seeing the pictures can become a perfect dancer.» (Unbekannt 1913e: 7) Wenn das Kino in blumiger Werberhetorik als idealer «Tanzlehrer» angepriesen wurde, bleibt der oftmals langwierige, mühsame und komplizierte Lernprozess, der mit der Aneignung neuer Tanztechniken einhergeht, ausgeblendet. Bemerkenswert an dieser Werberhetorik ist jedoch, dass auch sie das Kino als Medium konzipiert, in der Seh- und Körpersinn aufs Engste miteinander verbunden sind. Das Tanz-Lernen wurde ähnlich wie in den Tanzmanie-Filmen als Effekt einer Bewegungsübertragung zwischen Leinwand und

9 Annonce des Deutschen Lichtbild-Vertriebs für den Film Motion Picture Dancing Lessons. In: *Die Lichtbild-Bühne*, Januar 1914, S. 2–3, Herv. i. O.

10 «The objection is not based so much upon these pictures in themselves, but upon the *effect* they would have on thousands of young people.» (Unbekannt 1913d: 7, Herv. KK)

**139** Anzeige für Motion Picture Dancing Lessons (USA 1913) in der *Lichtbild-Bühne*, Januar 1914

Publikum imaginiert, die sich im Kinoraum – so das Versprechen – ‹wie von selbst› einstellen sollte. Gemäß dieser stark vereinfachten Logik war es mehr oder weniger dasselbe, die Schritte auf der Leinwand *zu sehen* und sie mit dem eigenen Körper *mitzutanzen*.[11]

***Drei Szenarien für den Tanz mit der Leinwand*** Wenn diese Tanzlehrfilme dezidiert darauf ausgelegt waren, die Zuschauer zum Mittanzen anzuregen, stellt sich die Frage: Wo und wie – in welchen Räumen und Kontexten – wurden sie aufgeführt? In erster Linie wurden Filme wie Motion Picture Dancing Lessons in regulären Kinos und Varietétheatern als Teil eines größeren Programms gezeigt. Für diese Fälle ist anzunehmen, dass die Zuschauer sich die Tanzschritte merken mussten, bevor sie sie danach – zu Hause oder in einem Café oder Tanzlokal – ausprobieren konnten. Einige Firmen wie die British Pathé ließen Handzettel drucken, auf denen die Tanzschritte erklärt oder in Diagrammen noch einmal abgebildet waren. Diese «printed details» und «ballroom hints» konnten direkt im Kino ge-

11 Wie Scott Curtis (2015) gezeigt hat, prägten ähnliche Vorstellungen zur gleichen Zeit Lehrfilme im medizinischen und handwerklichen Bereich.

**140** Werbung für den Film Die Tangokönigin (D 1913) in der *Lichtbild-Bühne*, Dezember 1913

kauft oder bei der Produktionsfirma bestellt werden.[12] Dennoch bleibt offen, wie das sitzende Filmpublikum mit dem explizit auffordernden Tonfall der Filme umging. Fühlte es sich vielleicht dazu ermutigt, einige der Tanzschritte – etwa mit den Füßen unter dem Sitz – *während* der Filmvorführung auszuprobieren?

In einem zweiten Szenario kamen Tanzlehrfilme im Heimkino zum Einsatz. Eine Anzeige für das Pathéscope aus dem Jahr 1914 zeigt, wie sie im privaten Wohnzimmer projiziert werden (Abb. 141).[13] Die Annonce suggeriert, dass es auf diese Weise möglich sei, die im Film vorgeführten Schritte *gleichzeitig* mitzutanzen. Tatsächlich scheinen die Tanzbewegungen

12 Das galt auch noch etwas später für den Tanzlehrfilm Dance. Do's and Don'ts (British Pathé, GB 1928), der in Eve and Everybody's Film Review (Nr. 344) zu sehen war . Der Film endet mit dem Hinweis: «If you desire the printed details of the ‹Kinkajou› (with Ballroom hints) send Postcard to Editor, Pathe's Eve's Film Review, 103 Wardour Street, London W1. They will be sent free of charge.» 1928 schreibt die Vertriebsfirma der Wochenschau: «the newest ballroom dances, each with the accompanying details freely available for the dance lovers – and their number is legion, for we had to print nearly 20,000 leaflets for one dance alone, to cope with the demand.» (zit. n. Hammerton 2001: 117–118)

13 Annonce für das Pathéscope. In: *The Talking Machine World*, 10, 8, August 1914, S. 23.

Motion Picture Dancing Lessons
At Home! With the Pathéscope

**141** Annonce für das Pathéscope in *The Talking Machine World*, August 1914

der Tänzer *auf* und *vor* der Leinwand in dieser Abbildung so genau aufeinander abgestimmt, dass das tanzende Paar gar nicht mehr erst auf die Leinwand schauen muss, um die Schritte mitzutanzen.[14]

Die Idee, dass der Zuschauer den Anweisungen auf der Leinwand folgen und *gleichzeitig* mittanzen sollte, bildet auch den Ausgangspunkt eines dritten Szenarios. Bereits für die 1910er Jahre lassen sich Hinweise auf spezifische Aufführungskontexte finden, die das Publikum ganz explizit dazu einluden, die gezeigten Tanzschritte *während* der Filmprojektion auszuprobieren. So berichtet die Filmzeitschrift *The Moving Picture World* 1914 über den Bau eines Tanzpavillons in Buffalo, New York, der für

14 Damit war auch ein Problem ignoriert, das Tanz-Tutorials per Fernseher oder YouTube bis heute charakterisiert – dass nämlich das Tanzen häufig eine Bewegung durch den Raum bedeutet und dies den Blick von der Leinwand oder vom Monitor ablenkt.

1500 Tanzpaare konzipiert und mit einer Leinwand für Filmvorführungen ausgestattet werden sollte:

> In the center will be suspended a huge screen, on which moving pictures showing the latest steps in dancing will be presented. These will take the place of regular dancing instructors. The pictures will be visible on both sides of the screen. Mr. Edel says he is planning to use The Dances of Today, by the Universal Company, and Motion Picture Dancing Lessons, by the Kalem Company. After the various steps are shown and practiced by the dancers, the instructions are ended. A varied program of regular pictures is then given for the delectation of the patrons, who at the same time may indulge in dancing to their heart's content. *(Bison 1914: 854)*

Außergewöhnlich ist zum einen die von Manager Harold Edel beschriebene räumliche Anordnung des riesigen Kino-Tanzpalastes, die darauf ausgerichtet war, die *Gleichzeitigkeit* von Filmerfahrung und Tanzpraxis zu erleichtern. Die Leinwand war in diesem Vorhaben so positioniert, dass sie von beiden Seiten einsehbar war. Das ermöglichte den Tanzpaaren, sich innerhalb des Raumes frei zu bewegen, ohne die Anweisungen auf der Leinwand aus den Augen zu verlieren. Unterstützt durch eine Kapelle, die speziell für diese Filme komponierte Musikstücke spielen würde, konnten die Tanzenden ihre Körperbewegungen mit den auf der Leinwand gezeigten «synchronisieren».[15] Zum anderen ist bemerkenswert, dass Edel beabsichtigte, neben den Tanzlehrfilmen «a varied program of regular pictures» (ebd.: 854) zu zeigen. Das bewegte Filmbild wäre hier weniger Schauobjekt als vielmehr bewegtes Licht, das den Tanzsaal sinnlich rhythmisiert und atmosphärisch verdichtet. Ein solcher Einsatz von Filmprojektionen im Ballsaal, der auf visuelle Effekte ausgerichtet war, stand Beleuchtungstechniken nah, wie sie in Unterhaltungslokalen und Varietés üblich waren.

Auch wenn unklar bleibt, ob das Projekt tatsächlich realisiert wurde (oder ob es sich um einen Werbegag handelte), liefert die Zeitungsnotiz einen Hinweis darauf, wie eng Tanzvergnügen und Film damals miteinander verbunden waren. Sie zeugt auch davon, wie in diesem Zusammenhang Phantasien eines körperlich bewegten Filmzuschauers aufkamen, die – ähnlich wie bei Kri Kris wilden Tänzen – als Gegenentwurf zum disziplinierten Zuschauer angelegt waren. In dem von Edel evozierten Tanzpavillon war die Wahrnehmung des Films gerade nicht an einen fixen Ort im Raum gebunden; vielmehr korrelierte das Sehen der Bewegung mit der leiblichen Erfahrung der Bewegung im Raum. Vielleicht ließe sich – in einem

15 Die Musikpartituren sind in verschiedenen Filmkritiken und Annoncen der Tanzlehrfilme erwähnt, so etwa in Unbekannt 1913c: 248.

ähnlichen Sinn wie Lynn Kirby (1997: 4) die Erfahrung der Eisenbahnfahrt als protokinematisch und den dazugehörigen Wahrnehmungsmodus als den eines «spectator-passenger» beschrieben hat – angesichts solcher Aufführungspraktiken von einem «spectator-dancer» sprechen. Wie die Eisenbahnerfahrung bot sich auch dieser avisierte Ballsaal als Ort an, an dem spezifische Wahrnehmungsmodi von Bewegung am eigenen Leib eingeübt werden konnten. Das Besondere daran war, dass die *Betrachtung* der bewegten Bilder hier mit der *körperlichen Erfahrung* des Tanzes zusammenfiel (und durch diese intensiviert wurde). In Berlin sollte wenige Jahre später ein Etablissement entstehen, das genau dies anbot.

## 9.4 Räume für den Tanz mit der Leinwand. Das Tanz-Kinema Alexanderplatz (1920–1922)

Im September 1921 wurde im Berliner Vergnügungsviertel am Alexanderplatz «das erste Tanz-Kino Deutschlands» eröffnet (Unbekannt 1921b: o. S.). Als neue Attraktion bot das Tanz-Kinema kurze Tanzlehrfilme, die die Besucher zum Mittanzen animieren sollten. Am Beispiel der Fallstudie vom Tanz-Kinema Alexanderplatz lässt sich genauer analysieren, wie ein «tänzerisches Erleben» insbesondere durch die räumliche Disposition des Lokals, die performativen Elemente und den Ablauf der Veranstaltungen hergestellt wurde.

Seine turbulente Geschichte beginnt im Dezember 1920 mit der Gründung einer Firma, der Tanz-Kinema Alexanderplatz GmbH. Gründer und Geschäftsführer war Oskar John Peterton Rausch, 1884 in Budapest geboren und in Wien aufgewachsen.[16] Neben anderen wechselnden Geschäftspartnern trat vor allem Emma Willisch in Erscheinung, die sich um die Filmvorführungen kümmern sollte. Rausch brachte bereits Erfahrung im Filmgeschäft mit: Vor dem ersten Weltkrieg hatte er in London die Produktionsfirma Selsior Dancing Films gegründet und ein System entwickelt, kurze Tanzfilme perfekt synchronisiert mit Live-Musikbegleitung zu präsentieren (Bottomore 2013). Zu diesem Zweck ließ Rausch im linken Bildvordergrund einen Dirigenten mitfilmen (Abb. 142), der den Musikern im Kino den Takt vorgab. Angepriesen wurden die Selsior Films als

> really perfect ‹dancing› film» und «some sort of screen novelty – something entirely different from the comedy and dramatic films (excellent as they are) –

16 Die Schreibweisen seines Namens variieren von Oszkár János Rausch über Oskar John (Peterton) Rausch bis hin zu Oscar John Raush.

**142a–b** The Tango Waltz (Selsior Film, GB 1913)

> [that] would be heartily welcomed by the picture-going public». *(Unbekannt 1913b: 214)*

Solche Kommentare machen auch deutlich, dass gerade Tanzszenen im Kino – mehr als andere Sujets – mit einer bestimmten Erwartungshaltung hinsichtlich der musikalischen Begleitung einhergingen.[17] Mit dem Tanz-Kinema erweiterte Rausch dieses Konzept – auf den Körper des Zuschauers und den Raum der Aufführung hin. Sein Plan war es, eine spezifische Raumanordnung für die Vorführung der Tanz(lehr)filme einzurichten, die den Zuschauern ermöglichte, die Filme zu schauen *und* zu tanzen.

***Erfahrungsräume zwischen Kino und Tanzlokal*** 1920 wurden geeignete Räumlichkeiten, ein ehemaliges Café im ersten Stock einer Einkaufspassage, gefunden, die mitten im lebhaften Vergnügungsviertel am Alexanderplatz lagen. Man befand sich in direkter Nachbarschaft mit einem Restaurant, einem Kino, einer Billardhalle und einem Varietétheater. Für Walter Benjamin verkörperte die großstädtische Passage das Urbild der Moderne und einen Durchgangsort zum neuen Zeitalter. An diesem Ort, an dem Kommerz, Vergnügungen und Flanieren eng aufeinander bezogen waren, konnte der moderne, mobile Betrachter fließend zwischen verschiedenen Räumen und Angeboten wechseln (Benjamin 1982) – ähnlich, wie Rausch es für das Tanz-Kinema geplant hatte.

Aus verschiedenen Akten des Polizei-Präsidiums zu Berlin geht hervor, dass die Lokalitäten zwischen April und September 1921 aufwendig umgebaut wurden, bevor Willisch und Rausch die Konzession für ihren «kinematographischen Tanz-, Lehr- und Anschauungsunterricht» erteilt be-

17 Vgl. dazu etwa Goldstein 1913, T. 1921, Unbekannt 1923a und Evans 1927.

**143** Baupläne des Tanz-Kinema Alexanderplatz, Oktober 1921

Copyright Landesarchiv Berlin

kamen.[18] An den Bauplänen lässt sich ablesen, wie hier ein ganz besonderes Setting eingerichtet wurde, das Tanzlokal und Kino miteinander verband (Abb. 143).

Die Projektion verlief quer durch den Raum, um die Filme auf einer leicht schräg angebrachten Leinwand auf der gegenüberliegenden Wand sichtbar zu machen. Direkt vor der Leinwand war eine «Tanzfläche» eingerichtet, eingerahmt von Tischen, Stühlen und anderen Sitzgelegenheiten, die die Gäste nutzen konnten, um sich zwischen den Tänzen auszuruhen, Getränke und Speisen vom Büffet einzunehmen oder den anderen Paaren beim Tanzen zuzuschauen. Eine kleine Bühne bot Platz für die Musiker, die die Filmprojektionen begleiteten und zum Tanz aufspielten. Insgesamt war der Raum für 250 Personen eingerichtet. Wie aus einer Anzeige hervorgeht, setzte Rausch wohl einen Tageslichtprojektor für die Vorführung der Filme ein: «Kinematographische Vorführungen moderner Tänze im erleuchteten Saal» versprach eine Annonce (Abb. 144). Die Zuschauer-Tänzer liefen also nicht Gefahr, sich im Dunkel des Raums zu verletzen. Symbolisch gesehen bot die Helligkeit auch eine gewisse soziale Kontrolle – damit war das Tanz-Kinema als Ort des Anstandes ausgewiesen und vom anrüchigen Dunkel eines herkömmlichen Kinosaals abgesetzt.

Anders als im Kino war auch, dass den Zuschauern kein fester Platz zugewiesen war; vielmehr erlaubte die gesamte Einrichtung sowohl den Gästen als auch dem Personal, sich frei im Raum zu bewegen und sich je nach Wunsch zur Leinwand zu positionieren. Ebenso ließ die räumliche Anordnung fließende Übergänge zwischen den Aktivitäten des Film-Schauens, Tanz-Schauens oder des (selber) Mittanzens zu.

***Ein Abend im Tanz-Kinema*** Am 15. September 1921 wurde das Tanz-Kinema eröffnet. Zahlreiche Plakate rund um den Alexanderplatz sowie ein Großplakat an der Fassade der Alexander-Passage warben für das Lokal mit dem Bild eines Tanzpaares und der Aufschrift «Film als Tanzlehrer». Der gleiche Slogan betitelte auch die Anzeige im *8-Uhr-Abendblatt* (Abb. 144). Darunter stand: «Jedermann kann nach dem Film tanzen.» Dieser Satz knüpfte zum einen an die Rhetorik der Zugänglichkeit und Mühelosigkeit an, mit der die Tanzfilme als ideale Tanzlehrer propagiert wurden. Doch zugleich unterstrich das «Jedermann» auch den partizipativen Grundgedanken, der die Unternehmung Tanz-Kinema charakterisierte.

Die Annoncen und Polizeiberichte geben detailliert Auskunft darüber, was sich im Tanz-Kinema abspielte und wie die Filmvorführungen orga-

18 Akten des Polizei-Präsidiums zu Berlin, Versammlungsräume, No. 704, betreffend Alexanderstr. 39/40 (1916-1930), Landesarchiv Berlin A Pr. Br. Rep. 030-05, Nr. 1275 Th.

**144** Annonce zur Eröffnung des Tanz-Kinema Alexanderplatz im *8-Uhr-Abendblatt*, September 1921

nisiert waren.[19] Folgen wir einem dieser Berichte aus dem Oktober 1921, heißt es dort:

> Das Tanz Kinema befindet sich in einem im I. Stockwerk gelegenen, großen hellen Raume, welcher als Café eingerichtet ist. Eine Kapelle, bestehend aus 5 Mann, spielt Tänze auf, so daß die tanzlustigen Gäste auf einer 25 bis 30 qm großen freien Fläche Gelegenheit haben zum tanzen.

Ähnlich beschreibt ein Journalist die Räumlichkeiten 1921 in *Der Artist* – in einem der wenigen Artikel, die überhaupt vom Tanz-Kinema berichteten:

> Ein schöner, recht apart ausgestatteter Tanzsaal ist dies, der sich neben einigen anderen Räumen für Erfrischungszwecke in der Alexanderstraße etabliert hat.

19 Sofern nicht anders angegeben, stammen alle folgenden Zitate aus: Akten des Polizei-Präsidiums zu Berlin, Versammlungsräume, No. 704, betreffend Alexanderstr. 39/40 (1916-1930), Landesarchiv Berlin A Pr. Br. Rep. 030-05, Nr. 1275 Th.

> Eine hübsch eingebaute Deckenbeleuchtung sorgt für das notwendige Licht. Holztäfelung, breite Teppiche und eingebaute Sofas bilden den stimmungsvollen Umgrund und Hintergrund. *(Unbekannt 1921a: o. S.)*

Auch die Polizeiberichte hoben das elegante Interieur des Lokals hervor und stellten die gehobene soziale Herkunft der Gäste heraus.[20] Dass das Lokal vor allem von einem «besseren Publikum» besucht war, wurde von der Tatsache abgeleitet, dass die Bar ausschließlich teurere Getränke (wie Wein und Likör) servierte und die Gäste eine Eintrittsgebühr von 5 Mark bezahlen mussten. Den Besuchern wurde ein «Teilnahmezertifikat» ausgestellt – eine Maßnahme, die notwendig war, um die Veranstaltung als «Tanz-Unterricht» auszuweisen und sowohl von «Tanzlustbarkeiten» als auch von Filmvorführungen abzugrenzen, für die es jeweils andere polizeiliche Genehmigungen benötigt hätte.

***Interaktionen zwischen Leinwand und Tanzfläche*** Trotz dieser Maßnahmen blieb der Status des Tanz-Kinema zwischen Tanzunterricht, Tanzlokal und Kino durchaus strittig. Über die Filmvorführungen ist in den Polizeiberichten notiert: «Ungefähr jede Stunde wird ein Tanzlehrfilm vorgeführt, in welchem die Fußstellung und Haltung gezeigt wird.» Und, an anderer Stelle: «Jeder Film lief etwa 5 Minuten.»

Erwähnt werden zwei Filme: Wladimira Fox-Trott (D 1921) und Boston (D 1921), beides Eigenproduktionen der Tanz-Kinema Alexanderplatz GmbH.[21] Auch wenn sich keine Kopien der Filme ausfindig machen ließen, führen sowohl die Zensurkarten als auch die Polizeiberichte aus, dass Wladimira Fox-Trott und Boston etablierte Strategien von Tanzlehrfilmen einsetzten, um die Zuschauer zum Tanzen zu animieren. Durch Montage und Nahaufnahmen wurde der jeweilige Tanz zunächst in einzelne Bewegungselemente unterteilt, dann als Ganzes gezeigt. Eine Besonderheit der Filme bestand darin, dass sie wohl auch «Schrittdiagramme» umfassten, die den didaktischen Anspruch unterstreichen sollten.[22] Zwischentitel erklärten die Schritte und forderten die Zuschauer zum Mittanzen auf, indem sie diese direkt ansprachen:

20 «Im Lokal befanden sich etwa 30 Personen beiderlei Geschlechts, die ihrem Anzuge und Benehmen nach zu urteilen, dem besseren Publikum angehörten. Dirnen und deren Anhang, die in der dortigen Gegend häufig zu finden sind, waren nicht anwesend.»

21 Die Zensurkarten der beiden Filme werden im Bundesarchiv-Filmarchiv aufbewahrt: Wladimira Fox-Trott vom 21. September 1921, Prüfnummer B.04297, und Boston vom 1. September 1921, B.04296.

22 «Auf den Filmen wurden Schritt-Zeichnungen, Haltungen und der Tanz selbst vorgeführt; außerdem wurden durch Schrift Erläuterungen gegeben», ist im Polizeibericht vom 30. November 1921 vermerkt.

> Der Herr: Die Dame leicht mit rechtem Arm umfassen. Die Dame: Linke Hand auf die Schulter des Herrn. […] Herr und Dame: Oberkörper beim Tanzen lose und gegenseitig anschmiegend halten, da sonst schmiegsame Bewegungen unmöglich sind. Herr und Dame: Füße möglichst wenig vom Boden heben, nicht hopsen und nicht springen.

Beide Filme endeten mit der Aufforderung an das Publikum: «Meine Damen und Herren! Darf ich bitten, mitzutanzen!» Dies sollte die Aktivität des Publikums ein- und zu den anschließenden Tanzübungen überleiten. Mit diesen Formen der direkten Adressierung knüpften die Tanz-Kinema-Filme an das *cinema of attractions* an. Ähnlich wie die Filmerzähler der Frühphase richteten sich die Zwischentitel mit der Stimme eines imaginierten Tanzlehrers an das Publikum. Das Zeitregime der Filme erinnert stark an das, was Tom Gunning (1996) als «nowness» des frühen Kinos beschrieben hat – nämlich seine Verankerung im Hier und Jetzt der Aufführung.

Neben dem räumlichen Setting waren es zwei weitere performative Strategien des Tanz-Kinema, die den Aufführungscharakter unterstrichen. So wurden die Filmvorführungen zum einen durch den Auftritt eines (realen) Tanzlehrers gerahmt:

> Innerhalb 2 Stunden wurden 3 kurze Tanzfilme vorgeführt, zu denen Erläuterungen nicht abgegeben wurden. Die ganze Vorführungsdauer beträgt etwa 15 Minuten. Dann tanzt ein Tanzmeister mit seiner Partnerin die vorgeführten Tänze vor, wobei er das Publikum bittet, auf seine Schritte zu folgen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Tanzpaar, das die Tanzschritte nach dem Film vorführte, jene Tänzer aus dem Film waren (Abb. 145a–b).[23] Wenn die Filme mit dem Appell an das Publikum «Darf ich bitten, mitzutanzen!» endeten, so dürften gerade die Auftritte desselben Tanzpaares – zunächst *auf* und danach *vor* der Leinwand – mit darauf hingewirkt haben, fließende Übergänge zwischen Film und Tanz, zwischen Leinwand und Tanzfläche herzustellen.

In ähnlicher Weise wird auch die Musikbegleitung durch die Kapelle dazu beigetragen haben, dass sich die Grenzen zwischen Leinwandgesche-

23 Einige Annoncen für das Tanz-Kinema kündigten Auftritte des Tänzerpaares Janos und Olivia (Altermann) an, die, wie sich den Zensurkarten entnehmen lässt, auch in den beiden Tanzlehrfilmen des Tanz-Kinema zu sehen sind. Offenkundig waren die beiden im Berlin der Nachkriegszeit bekannt als Show-Tänzer, die in verschiedenen Tanzcafés auftraten. Die beiden sollen den Schriftsteller Walter Bloem (1922a: 41-42) zur Schilderung eines Tanzpaares in seinem Roman *Brüderlichkeit* (1922) inspiriert haben: «Sie tanzten – die zwei. Das heißt, sie schwebten zunächst dahin in der modischen Haltung dieses neuen Tanzstils – in dieser unjugendlichen, unfrohen Gelassenheit, diesem scheulosen Aneinanderschmiegen … Aber schon in diesem regelrechten Dahingleiten lag eine so weiche Anmut, daß es den Beschauer wie eine Offenbarung durchdrang: so konnten – also so mußten diese Tänze getanzt werden …»

**145a–b** Annonce für das Tanz-Kinema Alexanderplatz aus dem *8-Uhr-Abendblatt*, Oktober 1921, und ein Plakat des Tanzpaares Janos und Olivia, Entwurf von Josef Steiner, 1925

hen und jenem auf der Tanzfläche während der Abendveranstaltungen aufzulösen schienen.[24] Der Beitrag aus der Zeitschrift *Der Artist* hob diese Bedeutung der Musik hervor: «Eine gute Kapelle vermittelt den Tanzenden [...] den zwischen ihnen und dem Filmbild nötigen Kontakt.» (Unbekannt 1921a: o. S.) Das Tanz-Kinema stellte eine enge Verschaltung zwischen Film und Aufführungsrahmen her, womit es frühen Versuchen mit Tonfilmen nahestand. Beim Tanz-Kinema zielte die Synchronisation jedoch nicht in erster Linie auf die technische Kopplung von Bild und Ton, vielmehr ging es um eine rhythmische Entsprechung zwischen dem Film und dem Körper des Zuschauers, der die Bewegungen auf der Leinwand (womöglich simultan) mitvollziehen sollte.

24 Tatsächlich sind auf den Zensurkarten die jeweiligen Musiktitel vermerkt, die für die Begleitung vorgesehen waren.

Ob die Besucher des Tanz-Kinema tatsächlich *während* der Filmprojektion mittanzten (oder erst im Anschluss daran), lässt sich nicht endgültig sagen. Entscheidender ist jedoch, dass die Filme, ihre Aufführung sowie die gesamte räumliche Anordnung darauf angelegt waren, die Zuschauer zur Interaktion, zum Mittanzen anzuregen. Dies betont auch die Zeitungsnotiz, die 1921 anlässlich der Eröffnung in *Der Artist* erschien:

> Berufstänzer und Tänzerpaare sind die auf der Leinwand agierenden Vorbilder, nach denen das Publikum bei den Rhythmen einer guten Tanzkapelle die Tänze nachzuahmen sucht bzw. sich Mühe gibt, die gleiche Kunst, wie im Bilde gezeigt, zu entwickeln. *(Unbekannt 1921b: o. S.)*

Auch wenn sich die Zuschauer im Tanz-Kinema freier bewegen konnten als in einem herkömmlichen Kino, blieb ihre Aktivität äußerst ambivalent: Während Filme und Tanzlokal die Zuschauer einerseits (ganz wörtlich) in Bewegung versetzten, war das Tanzen mit der Leinwand andererseits über ein Reiz-Reaktions-Modell organisiert, das den Zuschauern die Bewegungen vorgab und so wiederum kontrollierte. Damit waren die «tanzenden Zuschauer» im Tanz-Kinema weit entfernt von den wilden, ansteckenden und entfesselten Tänzen, welche die Kri-Kri-Filme spielerisch imaginiert hatten. Natürlich stand es den Zuschauern im Tanz-Kinema frei, den Vorgaben der Tanzlehrfilme *nicht* zu folgen – und stattdessen gar nicht zu tanzen, andere oder eigene Tanzschritte auszuprobieren. So vermerkt ein Polizist im November 1921 in seinem Bericht: «Die tanzenden Personen machen auch nicht den Eindruck als seien sie Tanzschüler, sondern tanzen mehr oder weniger flott und sicher.» Offenbar ging kaum jemand ins Tanz-Kinema, um das Tanzen von Grund auf zu erlernen.

Schon kurz nach der Eröffnung wurde der ohnehin kritische Status zwischen Tanzunterricht, Tanzlokal und Kino zu einem zentralen Problem für die gesamte Unternehmung. Rausch und Willisch begannen, Veranstaltungen zu organisieren, für die sie nicht die nötige Lizenz besaßen: Aufführungen von Gesangskünstlern, Balletttänzern und Vorführungen anderer Filme (wie Messter-Wochenschauen) oder kleinere Sketche. Eines dieser Ereignisse ist besonders interessant, da es die Grundidee vom Tanz-Kinema als Dispositiv, welches das Publikum aktiviert und spielerisch in die Aufführungen einbezieht, noch einmal verdichtet.

Im April 1922 kündigte eine Annonce die Veranstaltung eines «da-pu-fi» an – eine zur damaligen Zeit geläufige humoristische Abkürzung für «Das Publikum filmt!». Aufgeführt wurde ein komischer Sketch, bei dem das Publikum gemeinsam eine Filmaufnahme realisiert hatte. Auf dem als «Extrablatt der Tanz-Kinema ‹Alexanderplatz›» betitelten Flugblatt wurde die Veranstaltung so angekündigt:

> Unter Mitwirkung des Publikums wird durch den bekannten Filmregisseur Georg Albert Franke eine richtige Filmaufnahme inmitten des Zuschauerraums vorgeführt. Es werden allabendlich neue urkomische Einakter, Lustspiele und Dramen von einem berufsmäßigen Operateur gekurbelt. Ein Film, der nur von Personen aus dem Publikum dargestellt ist und darum den denkbar größten Heiterkeitserfolg erzielt, wird vorher auf der Leinwand gezeigt. Jedermann kann sich beteiligen! [25]

Aus dem «Jedermann kann nach dem Film tanzen» war nun die wesentlich umfassendere Botschaft «Jedermann kann sich beteiligen!» geworden, in der das Grundprinzip des Tanz-Kinema – der Einbezug des Publikums, die fließenden Übergänge zwischen Tänzer und Zuschauer, zwischen den sinnlichen und kognitiven Angeboten des Lokals – deutlich hervortrat.[26] Solche und weitere Veranstaltungen, für die Rausch und Willisch keine Konzession hatten, bescherten dem Tanz-Kinema eine Reihe von Auseinandersetzungen mit der Polizei, die – zusammen mit den eher bescheidenen Besucherzahlen – dazu führten, dass das Lokal im Mai 1922 nach nur acht Monaten Laufzeit geschlossen werden musste.

## 9.5 Der tanzende Zuschauer. Eine Herausforderung für das klassische Kinodispositiv?

Auch wenn das Tanz-Kinema in Berlin keine Erfolgsgeschichte war, bildet es ein spannendes Beispiel, von dem aus sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Zuschauer und Leinwand sowie nach dem Körper des Zuschauers neu perspektivieren lässt. So steht dieses kurzlebige Kuriosum der Filmhistorie in Verbindung mit einer Reihe von Kinopraktiken und Diskursen der damaligen Zeit, die in ähnlicher Weise den Kinobesuch als mobilisierende, körperliche und teilhabende Erfahrung beschreiben. Wenn diese Praktiken einerseits die Möglichkeiten eines bewegten, gar körperlich beteiligten Zuschauers aushandeln, stellen sie auf der anderen Seite auch

25 Tanz-Kinema Alexanderplatz (1922): *Das Extrablatt der Tanz-Kinema «Alexanderplatz» Gesellschaft m.b.H* [Flugzettel], Landesarchiv Berlin A Pr. Br.Rep. 030-05, Nr. 1275 Th, Dokument 111.

26 Solche Veranstaltungen waren in den frühen 1920er Jahren in den Tanz- und Vergnügungslokalen Berlins eine gängige Praxis; andernorts war auch von «je-ka-fi» (für «Jeder kann filmen») die Rede. Sie bedienten sich an Verfahren des frühen Kinos – so etwa, wenn bei Lokalaufnahmen die Menschen beim Ausgang aus dem Gottesdienst gefilmt wurden, sodass diese sich und ihre Bekannten später bei der Filmvorführung selbst bewundern oder verlachen konnten (Jung 2002). Mit solchen Aufnahmen wurden die Grenzen zwischen Privatsphäre und öffentlichem Raum, zwischen Akteur und Zuschauer vollends durchlässig.

das Potenzial des Kinos heraus, den Zuschauer zu disziplinieren sowie Körper und moderne Technologien zu synchronisieren.

In diesem Sinne diente der Einsatz von Filmprojektionen im Tanzlokal einem doppelten Zweck: Sie versorgten die Vergnügungsorte mit einer «modernen» Attraktion und verwandelten sie gleichzeitig in einen Ort der «Ausbildung», in dem Menschen lernen sollten, ihre Körper zu kontrollieren. Insofern die Figur des «tanzenden Zuschauers» die Körperlichkeit der Filmwahrnehmung nicht nur voraussetzt, sondern dezidiert hervorkehrt und sichtbar macht, lässt sie sich auch als früher Aushandlungsort einer Phänomenologie der Kinoerfahrung untersuchen – geht es hier doch um die Wirkmacht des Mediums, den Zuschauer körperlich, räumlich, aber aber in seiner Wahrnehmung zu «bewegen». So kann man die Verbindung von Kino und Tanzmanie in den 1910er Jahren nicht nur als spezifisch historische Konstellationen von Körper- und Bewegungspraktiken im Kontext der aufkommenden Unterhaltungsindustrie verstehen; hier wird zugleich die Leiblichkeit der Filmerfahrung spielerisch ausgelotet, wie sie gerade in den letzten Jahren – insbesondere im Kontext phänomenologischer Filmtheorien vermehrt untersucht wurde.[27]

Die Fallstudie vom Tanz-Kinema zeigt, dass sich die Denkfigur vom «tanzenden Zuschauer» auf Filme und Theoriediskurse beziehen lässt, aber auch auf Räume und Aufführungspraktiken. Diese haben nur noch wenig mit dem klassischen Kinodispositiv gemein und lassen sich vielmehr in Bezug setzen zu verwandten Schauanordnungen der Zeit, die ebenfalls darauf abzielten, ihre Zuschauer zu mobilisieren. Das Ideal eines mobilisierten Betrachters beschäftigte in den 1920er Jahre etwa die Avantgarden. 1928 gestalteten Theo van Doesburg und Hans Arp gemeinsam mit Arps Frau Sophie Taeuber für die Strasbourger Aubette ein sogenanntes «Ciné-Dancing» – das als Kombination von Tanz- und Kinosaal konzipiert war (Abb. 146). Durch seine dynamische architektonisch-ästhetische Gestaltung mit Diagonalen, Spiegeln und bunten geometrischen Formen war der Raum darauf angelegt, die Besucher – Kinozuschauer und Tänzer – auf verschiedenen Ebenen zu ‹bewegen›. Der Durchgang zu den benachbarten Räumen blieb offen, sodass die Besucher fließend zwischen den verschiedenen Sälen wechseln konnten. Dies sollte ihnen ermöglichen, so notiert van Doesburg (2006: 115) 1928, die Filmvorführung im Ciné-Dancing auch von der Bar im benachbarten Raum aus zu verfolgen.

27 Zu denken ist etwa an die Theorien von Vivian Sobchack (1991), Laura M. Marks (2000) oder Linda Williams (1995), die – wenn auch in ganz anderen historischen Kontexten – in ähnlicher Weise von einem körperlich bewegten Zuschauer ausgehen und die Leiblichkeit der Filmerfahrung herausstellen.

**146** «Ciné-Dancing» in der Straßburger Aubette (1928): gestaltet von Theo van Doesburg, Sopie Taeuber-Arp und Hans Arp

Die enge Verbindung zwischen Tanzlokal und Filmprojektion ist keine Seltenheit in den Tanz- und Vergnügungskulturen der Zeit. Seit den 1910er Jahren hatten Tanzlokale zunehmend auf technische Apparaturen wie rotierende oder elektrisch beleuchtete Tanzflächen, Rolltreppen, Telefone, Rohrpost oder eben Filmprojektionen gesetzt. Sie waren als Attraktionen eingebracht, die das Tanzlokal als Ort der Moderne auswiesen und zugleich erlaubten, diese körperlich zu erfahren (Geisthövel 2005). Siegfried Kracauer, der stets kritische Beobachter seiner Zeit, sah in der Technisierung der Vergnügungsstätten aber zugleich das (durchaus fragwürdige) Angebot einer Einübung in die mechanisierte und mediatisierte Moderne. Über ein Berliner Tanzlokal, das für die Verständigung unter den Gästen Tischtelefone aufgestellt hatte, schrieb er 1930: «Ihre Hauptaufgabe besteht zweifellos darin, […] das Publikum von der Angst vor einer Apparatur zu befreien, die für gewöhnlich kein harmloses Spielzeug ist, sondern bitterer Ernst.» (Kracauer 2009: 93)

**147a–b** Abbildungen aus *Charleston. Ein neues Tanzbrevier* (1927)

### *Das Kino wird zum Tanzsaal:* 1000 Schritte Charleston *(1926)*

Auf ähnliche Weise bot sich auch das Kino als Ort an, der erlaubte, den eigenen Körper spielerisch und doch folgenschwer auf die moderne Technologie auszurichten. Das zeigt etwa der Film 1000 Schritte Charleston (D 1926), der in vier Teilen in den deutschen Kinos gezeigt wurde (Cowan 2011: 184–185). Der Clou an Franz W. Koebners Tanzlehrfilm war, dass er speziell für das sitzende Kinopublikum konzipiert war. Er besteht ausschließlich aus Großaufnahmen der Füße, die den Grundschritt des Charleston zeigen, sodass die Filmzuschauer bequem im Kinosessel sitzend mittanzen konnten (Abb. 147).[28] Diese besondere Berücksichtigung der Sitzposition im Kino ermöglichte die Gleichzeitigkeit von Film-Schauen und Mittanzen. Sie zielte auf eine (zumindest partielle) körperliche Aktivierung des Zuschauers, der durch die Zwischentitel leutselig ermuntert wird. In direkten Ansprachen heißt es etwa: «Sie können nicht Charleston tanzen? Das ist eine Schande!» und «Sie werden alle Schritte dieses Tanzes erlernen, während Sie ruhig sitzen bleiben!»[29] Koebner, der renommierte Tanzfachmann und -autor, gab sich zuversichtlich, was den Lernerfolg betraf.

Bezeichnend an diesem Projekt war, das Publikum als Gemeinschaft anzusprechen. Beim Mittanzen vor der Leinwand, so suggeriert der Film, sind alle Menschen gleich – egal, aus welchen Schichten und welchen Alters. Diesen Subtext des Films hob 1927 auch ein Rezensent in der *Süddeutschen Filmzeitung* hervor:

28 Eine Kopie des Films wird im Bundesarchiv-Filmarchiv unter dem Titel Sie können nicht Charleston tanzen? aufbewahrt. Der Abgleich von Zensurkarte und Zwischentiteln dieser Kopie ermöglichte die Identifikation des Films, der lange Zeit als verschollen galt.

29 Ganz ähnlich forderte auch der Film The Flat Charleston Made Easy (British Pathé, GB 1927) seine Zuschauer dazu auf: «Try all these steps whilst you sit!»

> Der Charlestonschritt ist mit einer derartigen Gründlichkeit in Vorübungen und Zusammenfassungen, in falsch und richtig usw. zerlegt, außerdem sogar zum Mitüben im Kino in sitzender Stellung zurecht gemacht, daß man sich eine Tanzstunde kaum bequemer [...] vorstellen kann. [...] Man sieht in der Mehrzahl der Bilder nur Beine und Schuhe, die von einer Bank herabbaumeln, wobei die Verschiedenartigkeit der Strümpfe, Schuhe und Fußformen Teilnehmer aus allen sozialen Schichten andeutet. Diese Schuhe üben. Zwischendrin sieht man, zu noch größerer Verdeutlichung, Zeitlupenbilder des drehenden und schwingenden Beins. Zuletzt kommen immer Zusammenfassungen zum Ganzen, Abschnitte aus einem eleganten Mustercharleston mit ganzen Tänzern. *(Sp. 1927: o. S.)*

Zur Idee der tanzenden Gemeinschaft im Kino passte zudem, dass die Zwischentitel in humoristischem Ton dazu aufforderten, den Sitznachbarn beim Tanzenlernen zuzuschauen: «Mensch, was machen Sie denn da? Wickeln Sie Ihre Beine auseinander! Sehen Sie, die Dame kann es schon!»

Während das Tanz-Kinema das Tanzlokal über die Attraktion der Filmvorführungen modernisierte, erklärte der Vierteiler 1000 Schritte Charleston umgekehrt den konventionellen Kinosaal zum Ort des Tanzunterrichts. Dabei war die spezifische Position des Kinopublikums, das auf engem Raum im Dunkel des Kinosaals fest positioniert war, explizit mitgedacht. Auf diese Weise zeichnet Koebners Tanzlehrfilm ein ambivalentes Bild vom Kinopublikum, sitzend und zugleich mittanzend, das in hohem Maße symptomatisch ist für die unterschiedlichen Konzepte der Zuschauerschaft in den 1910er und 1920er Jahren. Dieses Bild vom Zuschauer, der bewegt und stillgestellt ist, lässt sich aber auch als Kommentar auf die Körperlichkeit der Filmerfahrung verstehen. Wie das Tanz-Kinema erinnert auch 1000 Schritte Charleston daran, dass Zuschauen und Teilnehmen, Ruhen und Bewegen im Kino keine Gegensätze sind.

Damit waren nicht nur Entwicklungen der frühen Moderne widergespiegelt, sondern auch eine Reihe späterer Medienpraktiken antizipiert. Betrachtet man den Fall des Tanz-Kinema aus einer medienarchäologischen Perspektive, wie sie etwa Thomas Elsaesser (2004) vorgeschlagen hat, lässt es sich als eine der vielen Sackgassen und verpassten Chancen der möglichen und parallelen Kinogeschichten betrachten, die wir in den Blick nehmen müssen, um etablierte Historiographien herauszufordern und neue Perspektiven auf die Filmgeschichte zu eröffnen.

Aus dieser Sicht ließe sich das Tanz-Kinema als frühes Experiment interaktiver Medien beschreiben, wie sie sich ein paar Jahrzehnte später – unter den Vorzeichen der digitalen Kultur – entfalten sollten. Was das Tanz-Kinema und Koebners Film mit interaktiven Konstellationen in Fernsehen,

Computerspielen oder im Internet gemeinsam haben, ist die direkte Adressierung der Zuschauer und die fortlaufende Aufforderung zum Mitmachen. Tatsächlich ist es heute keine Seltenheit, dass wir mit Screens, Monitoren und projizierten Bildern tanzen. Bei Konzerten kommen Lichtshows und Projektionen zum Einsatz, die rhythmisch auf die Musik abgestimmt sind, um das Musikerleben zu begleiten und zu intensivieren. Auf Internet-Plattformen wie YouTube lässt sich nahezu jede Tanzform – von Bauchtanz bis Zumba – gleich zu Hause vor dem Computer einüben.

Ganz ähnlich fordern auch interaktive Videospiele zum Tanz mit dem Bildschirm auf. «Räumen Sie den Platz vor dem Fernseher frei – Sie brauchen eine Tanzfläche, auf der Sie zeigen können, was in Ihnen steckt!», so wirbt Nintendo für sein Wii-Spiel *Just Dance*. Die Besonderheit daran ist, dass es den Spielenden die Schritte und Bewegungen nicht nur *vormacht*, sondern in Echtzeit ein Feedback gibt: Über das Motion-Capturing wacht das Spiel wie ein aufmerksamer Tanzlehrer über die Darbietung der Spieler-Tänzer und bewertet die Übereinstimmung zwischen den Bewegungen auf und vor dem Monitor mit einem Punktesystem. Vordergründig trainiert werden wie im Tanz-Kinema oder in 1000 Schritte Charleston die Tanzschritte, tatsächlich aber geht es – wie Kracauer so schön pointiert hat – um die Leistung der körperlichen Synchronisierung, also um die Fähigkeit der Spieler, den eigenen Körper in seinen Bewegungen auf das Medium abzustimmen.

# Schlussgedanken

> Meine Liebe, Du beschwerst Dich, daß ich Dir von allen möglichen Filmen berichte, aber nur wenig von eigentlich Tänzerischem darin. Ist das meine Schuld? […] Tanzkunst ist eine sehr umfassende Kunst, und wir haben uns daran gewöhnt, sie nicht nur vom Körper aus zu begreifen, sondern sie viel weiter als eine Raumkunst, ganz allgemein als eine Kunst rhythmisch bewegter Formen anzusehen. Wenn Du also Filme von diesem tänzerischen Gesichtspunkt aus betrachten, von ihnen lernen willst, dann darfst Du Dich nicht nur an die Tanzeinlagen halten, dann mußt Du die rhythmische Linie des Films im Ganzen erleben. Deshalb meine (wie Du meinst) Abschweifungen. *(Snob. 1933: 10)*

Mit diesen Worten richtet sich ein Autor unter dem Pseudonym «Snob.» 1933 in der Zeitschrift *Der Tanz* an eine imaginierte Leserin. Ab Anfang der 1930er Jahre beschäftigten sich Tanzzeitschriften – auch in Frankreich, England und den USA – zunehmend mit Film und Kino. Unter Titeln wie «Kinobesuche», «Broadway Buzzes» oder «Cinema Chatter» berichteten sie in regelmäßigen Rubriken aus der Filmbranche. Es ist «etwas Eigenartiges», so vermerkt auch Siegfried Bergengruen (1931a: 12), «um einen Film, den man vom Gesichtspunkt des Tanzkritikers aus betrachtet. Die Handlung verblaßt ein wenig, die Technik […] verliert an Wichtigkeit, und im Brennpunkt des kritischen Interesses stehen plötzlich nur diejenigen Stellen, an denen etwas Tänzerisches über die Leinwand flimmert.»

Es ist kein Zufall, dass sich die Tanzpublizistik (und mit ihr Tänzer und Choreographen) ab Anfang der 1930er Jahre verstärkt für den Film interessiert. Denn der Tonfilm – daran hat uns The Artist (Michel Hazanavicius, F/B/USA 2011) jüngst erinnert – wird im Genre des Tanz- und Musikfilms quasi ‹erfunden›. Das registrieren auch Tänzer und Choreographen; in zahlreichen Artikeln und Kommentaren heben sie die Möglichkeiten hervor, die sich durch den Tonfilm für den Tanz (und umgekehrt) eröffnen. Während die einen im Film ein neues Betätigungs- und Arbeitsfeld sehen (Unbekannt 1932), erhoffen sich die anderen, der Tanz könne im Tonfilm besser zur Geltung kommen als noch im stummen Film (Pasche 1928).[1]

1 Um 1930 werden diese Themen in den Tanz- und Filmzeitschriften ausführlich debattiert: «What Can Sound Pictures Do for Dancing?» wird einerseits gefragt (Nevins 1928); andere sind überzeugt: «Dancing has brought New Angle to Talkies» (Howard 1929). Vgl. auch Newnham 1929, Miller 1929, Behrens 1930, Bergengruen 1931b.

Auch «Snob.» und Bergengruen kommentieren aus dieser medienhistorischen Übergangsphase. Interessant ist dabei, dass der Tanz ihnen erlaubt, eine spezifische Perspektive auf die Filme einzunehmen: Nicht die Darstellung der Tanzdarbietung steht im Zentrum ihres Interesses, sondern die «rhythmische Linie des Films im Ganzen». Hinter dem Tänzerischen «verblaßt» die Handlung, wird die Frage der Technik zur Nebensache. Snob. entwirft in seiner kurzen Filmkritik eine Perspektive auf das Kino, die in vielerlei Hinsicht dem entspricht, was in dieser Studie als tänzerischer Film beschrieben und befragt wurde. So lassen sich ausgehend von dem kleinen Fundstück aus der Zeit des medialen Umbruchs vom Stumm- zum Tonfilm einige Gedanken und Grundlinien der vorangegangenen Überlegungen aufgreifen und im größeren filmhistorischen Kontext situieren.

In den vorangehenden Kapiteln habe ich nachgezeichnet, wie das Kino über Bezüge auf den Tanz als moderne «Bewegungskunst» modelliert wird und wie es sich – parallel zu und in Wechselwirkung mit dem modernen Tanz – als Ort, Praxis und Erfahrungsraum etabliert, an dem neue Wahrnehmungsmodi von Bewegung erprobt werden. Die Möglichkeit, Filme als Tanz zu sehen, so das Argument, stand in engem Zusammenhang mit den Entwicklungen im modernen Tanz. Wenn die Tänzer der Zeit – inspiriert von lebens- und bewegungsreformerischen Ideen – mit ihren choreographischen Praktiken und Theorien auf ein erweitertes Verständnis von Tanz zusteuerten, erlaubte dies, auch Bewegungen jenseits des menschlichen Körpers, wie etwa die Bewegungen der Natur oder bewegte Formen und Lichtprojektionen, als Tanz zu bestimmen. Als spiele er auf diese Entwicklungen und die damit verbundenen Lernprozesse an, schreibt Snob. (1933: 10) in seinem Artikel, «wir haben uns daran gewöhnt», die Tanzkunst «nicht nur vom Körper aus zu begreifen, sondern sie viel weiter als eine Raumkunst, ganz allgemein als eine Kunst rhythmisch bewegter Formen anzusehen».

Was die Zuschauer im Dunkel der Kinosäle geboten bekamen, war ein sich völlig neu ausdifferenzierendes Spektrum von Bewegung: die fließend-schwebende Bewegungsqualität der anmutigen Zeitlupen, das Vibrieren, Zittern und Flackern der bewegten Bildhintergründe, Variationen des Schauspiels zwischen ausladend-pathetischen Gesten und Mikro-Regungen oder auch die mit den Wahrnehmungsqualitäten von Form und Farbe korrelierten Bewegungen der Quadrate und Kegel in den absoluten Filmen. Über dieses Spiel mit der Modulation von Bewegung waren auch neue Formen des Zuschauens adressiert – zum Beispiel über die systematische Inszenierung von ‹anmutigen› Zeitlupen in Wochenschauen, über Rudolf Labans Kino eines ‹tänzerischen Sinns› oder über ein rhythmisches Filmschauspiel, das die Bewegungsübungen der Hellerauer Rhythmus-

**148a–b** Dirty Dancing (Emile Ardolino, USA 1987)

schule in den Kinosaal übertragen sollte. Im Zentrum vieler dieser frühen Entwürfe eines tänzerischen Films stand die Annahme, dass der Zuschauer im Kino die Bewegung miterleben könne und solle.

Dieses Phänomen eines tänzerischen Erlebens und seine Übertragung auf das Kino prägen bis heute die Gestaltung von Filmen – nicht nur, aber sehr auffällig in Tanzszenen. Mit Emphase für das tänzerische Miterleben ist auch die Schlusssequenz in Dirty Dancing (Emile Ardolino, USA 1987) inszeniert. Wenn Johnny (Patrick Swayze) und Baby (Jennifer Grey) ihren Tanz aufführen, friert dieser nicht bei der legendären Hebefigur ein. Sie tanzen im Zuschauerraum weiter inmitten der anderen Gäste, die sich nach und nach von ihren Stühlen erheben und mittanzen – bis sich der Zuschauersaal in eine Tanzfläche verwandelt hat (Abb. 148a–b). Und die Kamera mischt sich unter die Tanzenden, um die Filmzuschauer an der kollektiven Bewegung teilhaben zu lassen. Um ein vielfaches potenziert – nicht zuletzt auch beschleunigt durch Formate wie Videoclips – lässt sich das Programm eines tänzerischen Erlebens auch in neueren Tanzfilmen wie Step Up (Anne Fletcher, USA 2006) ausmachen. Rasante Kamerafahrten, rhythmische Schnitte und eine Inszenierung der kinetischen Überwältigung zielen ganz darauf ab, die Zuschauer in den Rhythmus von Film und Tanz einzubeziehen. Freilich sind wir damit denkbar weit weg von dem körper-

**149** Jerichow (Christian Petzold, D 2008): Tanz als Wahrnehmungskonstellation

reformerischen und bewegungsanalytischen Programm, das beispielsweise Laban vorschwebte; die Grundannahme, dass ein tänzerisches Sensorium durch filmische Mittel stimuliert werden kann, ist jedoch ähnlich gelagert.

Ambivalenter und durchaus mit Brüchen arbeitend lässt sich diese Dimension des tänzerischen Erlebens derzeit im Autorenkino begutachten – so etwa in einigen Filmen der Berliner Schule. In Mein langsames Leben (Angela Schanelec, D 2001) tanzt eine junge Frau zu den Klängen von Schuberts *Erlkönig*. Allerdings bleibt sie außerhalb des Blickfeldes; die Kamera fokussiert über die ganze Dauer der Szene das kleine Mädchen, das auf dem Sofa sitzt und zuschaut. Ein Miterleben von Tanz wird für den Filmzuschauer somit systematisch blockiert oder verweigert – und tritt als Leerstelle oder «Auslassung» umso deutlicher in Erscheinung (Nessel 2009). Auf ähnliche Weise wird der Tanz auch in den Filmen von Christian Petzold vor allem in der Imagination der Zuschauer aktiviert. Ein Film wie Jerichow (D 2008) schafft sich ein gestisches Repertoire, das – in einer Art choreographierter Erinnerungsarbeit – beliebig zitiert, variiert und verschoben werden kann. Mit genauem, fast stoischem Blick verfolgt die Kamera die Körper, ihre Handlungen und Gesten; sie kehren in ähnlichen und doch nie identischen Konstellationen an die gleichen Orte zurück – an die Klippen, den Strand, in den Garten oder Lieferwagen; wie von übergeordneten choreographischen Mustern gelenkt, bewegen sich die Figuren durch die Räume (Abb. 149).

Mit diesen Beispielen ist bereits angedeutet, wie die Denkfigur des tänzerischen Films ab den 1930er Jahren zahlreiche neue Verästelungen

und Fluchtlinien eingeht. Es ließe sich sogar argumentieren, dass das Modell vom tänzerischen Film unter den Vorzeichen des Tonfilms und von Musical- und Tanzfilm erst richtig zur Geltung kommt. Verantwortlich dafür waren – zumindest in Deutschland – freilich nicht nur medientechnologische Entwicklungen, sondern auch die politischen Tendenzen der 1930er Jahre. Gerade im nationalsozialistischen Deutschland wurde der Tanzfilm zu einem nationalistischen Projekt umgedeutet – und griff auf das etablierte Programm eines rhythmisch-kinästhetischen Kinos zurück, das die Zuschauer zum Mitschwingen bringen sollte. Diese problematische politische Vereinnahmung würde eine genauere Untersuchung verdienen; sie lässt sich jedenfalls als Aufforderung und Plädoyer für einen *reflektierten* Umgang mit Denkfiguren des tänzerischen Films verstehen.

Einen möglichen Ausgangspunkt für eine reflektierte Auseinandersetzung bildet das theoretische Modell, das ich in dieser Arbeit entwickelt und am Beispiel der historischen Analysen ausgearbeitet habe. Damit ist zwar keine übergreifende Ästhetik des Tänzerischen im Film beschrieben, die über ein feststehendes Set an Gestaltungsmitteln definiert wäre. Vielmehr ist damit eine komplexe Analyseperspektive entworfen, die kritisch hinterfragt: In welchen diskursiven und kulturellen Kontexten werden Filme als tänzerisch wahrnehmbar? Und welche Konzepte von Tanz, Bewegung und Körperlichkeit werden dabei aufgerufen? Die Beantwortung dieser Fragen hat, wie ich zu zeigen versucht habe, unterschiedliche Faktoren einzubeziehen. Sie betreffen zum einen die Filme selbst und ihre Gestaltung – so kann der Einsatz von filmischen Stilmitteln, die die Bewegtheit besonders herausstellen, dazu anregen, Szenen als tänzerisch zu sehen. Zudem hängt die ‹tänzerische Betrachtung› davon ab, was wir unter Tanz verstehen – also von dem Wissens- und Erfahrungshorizont, der durch ästhetische Praktiken (in einem bestimmten historischen Kontext) ebenso geprägt ist wie durch theoretische Diskurse. Und schließlich macht es einen Unterschied, in welchem performativen Rahmen ein Film programmiert und aufgeführt wird – mithin auch, mit welcher Projektionsgeschwindigkeit er vorgeführt oder ob die Filmvorführung durch einen Tanz-Prolog eingeleitet wird.

Man muss den ‹tänzerischen Film› nicht zu einem neuen Topos der Filmwissenschaft erklären, um den Perspektivwechsel produktiv zu machen, der damit – auch über die Beschäftigung mit dem Tanz hinaus – verbunden ist. Filme auf ihre tänzerischen Strukturen hin zu befragen, ihre «rhythmische Linie» zu suchen, wie es bei Snob. heißt, beginnt damit, den eigenen Blick für die Bewegung zu sensibilisieren: für die Muster und Intensitäten, mit denen sie Bilder, Texturen und Körper – auch den des Zuschauers – erfasst und in Schwingung versetzt.

# Anhang

# Bibliographie


Abbate, Carolyn (2011): «Das Ephemere übersehen». In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Klinger, Florian (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 23–50.

Abel, Richard (1994): *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley: University of California Press.

Aderer, Adolphe (1901): «Académie Nationale de Musique. Danses de jadis et de naguère». In: *Le Théâtre*, Juli, S. 4–8.

Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

— (2004): *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Andrew, Nell (2012): «The Medium is a Muscle. Abstraction in Early Film, Dance, Painting». In: Dalle Vacche, Angela (Hg.): *Film, Art, New Media. Museum Without Walls?* Houndmills/New York: Palgrave Macmillan, S. 57–80.

Argus (1916): «Rübezahls Hochzeit». In: *Der Kinematograph*, 519, Dezember, o. S.

Arnheim, Rudolf (1926): «Über Bewegungskunst». In: *Sozialistische Monatshefte*, 32, Mai, S. 312–315.

— (1965): *Kunst und Sehen*. Berlin: De Gruyter.

— (2002): *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (2012): «Der absolute Film» [1925]. In: Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, S. 144–146.

Arnoldy, Édouard (2004): *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: CÉFAL.

Arroy, Juan (1925): «La Danse photogénique». In: *Cinémagazine*, 25, Juni, S. 458–459.

— (1926): «Danses et danseurs de cinéma». In: *Cinémagazine*, 48, November, S. 428–430.

Asendorf, Christoph (1989): *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Gießen: Anabas.

Aumont, Jacques (1989): *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier.

Auslander, Philip (2008): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* [1999]. London/New York: Routledge.

Bab, Julius (1912): «Die ‹Veredelung› des Kientopps». In: *Die Gegenwart*, 47, November, S. 740–742.

Backstein, Karen (1999): «Edison's ‹Native› Dance. The Representation of Native American Performance in Early Cinema». In: Dupré la Tour, Claire/Gaudreault, André/Pearson, Roberta (Hg.): *Le cinéma au tournant du siècle*. Lausanne: Payot und Nota bene, S. 317–325.

Baer, Nicholas W. (2015): *Absolute Relativity. Weimar Cinema and the Crisis of Historicism*. Unveröffentlichte Dissertation. Berkeley: University of California.

Baert, Barbara (2013): «Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit». In: *Ars*, 46, 1, S. 16–42.

Balázs, Béla (1984): *Schriften zum Film, Band 2. «Der Geist des Films», Artikel und Aufsätze 1926–1931*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser.

— (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Banes, Sally (1980): *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Barker, Jennifer M. (2009): *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Barthes, Roland (1984): *Fragmente einer Sprache der Liebe* [frz. 1977]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1990): «Der dritte Sinn» [frz. 1970]. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 47–60.

Baxmann, Inge (1995): «‹Die Gesinnung ins Schwingen bringen›. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre». In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 360–373.

— (2000): *Mythos. Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Fink.

Bayer, Raymond (1933): *L'Esthétique de la grâce*. Paris: Alcan.

— (1946): «Observation liminaire sur la filmologie». In: Cohen-Séat, Gilbert (Hg.): *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 9–11.

— (1947): «Le cinéma et les études humaines». In: *Revue internationale de filmologie*, 1, 1, August, S. 31–35.

Bazin, André (2004a): «Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung» [frz. 1952]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 110–138.

— (2004b): «Malerei und Film» [frz. 1959]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 224–230.

— (2004c): «Der Mythos vom totalen Film» [frz. 1946]. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 43–49.

Behrens, Otto (1930): «Die Tanzkunst im Dienste des Tonfilms». In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, 3, 9, S. 6–9.

Bell, Ernest (1910): *War on the White Slave Trade. Fighting the Traffic in Young Girls*. Chicago: GS Ball.

Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [frz. 1936]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1982): *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
— (1991): *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I*. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Bergengruen, Siegfried (1929): «Der Tanz im Film». In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, 2, 10, August, S. 4–7.
— (1931a): «Tanz im Film». In: *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, 4, 6, Juni, S. 12–14.
— (1931b): «Tanz und Tonfilm». In: *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, 4, 5, Mai, S. 11–12.
Berger, Renate (1993): «Vorstellungen des Abstrakten und Absoluten in Ausdruckstanz und Triadischem Ballett». In: Deicher, Susanne (Hg.): *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*. Berlin: Reimer, S. 221–243.
Bergson, Henri (1921): *Das Lachen* [frz. 1900]. Jena: Diederichs.
— (1999): «Introduction à la métaphysique» [1903]. In: Ders.: *La pensée et le mouvant. Articles et conférences datant de 1903 à 1923*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 177–228.
— (2001): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [frz. 1896]. Hamburg: Felix Meiner.
— (2013): *Schöpferische Entwicklung* [frz. 1907]. Hamburg: Felix Meiner.
Bernard-Derosne, Sabine (1928): «La danse et son image». In: *Cinémonde*, 9, Dezember, S. 180–182.
Bernhard, Walter H. (1914): «Annette Kellerman as Neptune's Daughter». In: *Motion Picture Magazine*, 7, 6, S. 57–62.
Berton, Mireille (2015): *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
Bie, Oskar (1923): *Der Tanz* [1905]. Berlin: Julius Bard.
— (1925): «Der absolute Film». In: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 10. Mai 1925, o. S.
Billman, Larry (1997): *Film Choreographers and Dance Directors. An Illustrated Biographical Encyclopedia with a History and Filmographies, 1893 through 1995*. Jefferson: McFarland.
Bison, Billy (1914): «North Western New York». In: *The Moving Picture World*, 19, 7, Februar, S. 854.
Blaisdell, George (1913): «At the Sign of the Flaming Arcs». In: *The Moving Picture World*, 15, 1, Januar, S. 34.
— (1914): «Herbert Brenon Home». In: *The Moving Picture World*, 19, 13, S. 1691.
Blankenship, Janelle (2010): «‹Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen›. Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in Das Blumenwunder». In: *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 16, S. 83–103.
Blass, Ernst (1922): *Das Wesen der neuen Tanzkunst* [1921]. Weimar: Erich Lichtenstein.

Blassnigg, Martha (2009): «Time, Memory and the Philosophical Dispositif of Cinema. The Mirrored Metaphor of Culture and Technology». In: Grabes, Herbert/Nünning, Ansgar/Baumbach, Sibylle (Hg.): *Metaphors Shaping Culture and Theory*. Tübingen: Gunter Narr, S. 299–314.

Bloch, Ernst (1963): *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen.* Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bloem, Walter (1922a): *Brüderlichkeit*. Leipzig: Grethlein & Co.

— (1922b): *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film*. Leipzig/Zürich: Grethlein & Co.

Blom, Ivo (2003): «All the Same or Strategies of Difference. Early Italian Comedy in International Perspective». In: Antonini, Anna (Hg.): *Film and Its Multiples. IX International Film Studies Conference*. Udine: Forum, S. 465–479.

Blume, Torsten (2012): «Die Tänze Oskar Schlemmers auf Film». In: *Bauhaus & Film*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 195–208.

Bofinger, Alfred (1913): «Rita Sacchetto». In: *Illustrierte Kino-Woche*, 1913, 6, Juni, S. 64.

Böhme, Fritz (1921): *Vom musiklosen Tanz*. Leipzig: Wilhelm Backhaus.

— (1924): «Der Tanz in der bildenden Kunst». In: Moreck, Curt (Hg.): *Der Tanz in der Kunst. Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Walter Seifert, S. VII–XXXV.

— (1926a): *Der Tanz der Zukunft*. München: Delphin.

— (1926b): *Tanzkunst*. Dessau: Dünnhaupt.

— (1928): *Entsiegelung der Geheimnisse, Zeichen der Seele. Zur Metaphysik der Bewegung*. Berlin: Kinetischer Verlag.

— (1930a): «Ein neuer Fischinger-Film». In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 22. November 1930, o. S.

— (1930b): «Der Tanz der Linien». In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 16. August 1930, S. 7.

— (1931a): «Die Kunst des lebenden Lichts». In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. Juli 1931, o. S.

— (1931b): «Licht, Klang, Tanz als Einheit auf der Bühne». In: Anschütz, Georg (Hg.): *Farbe-Ton-Forschungen. Bericht über den II. Kongress für Farbe-Ton-Forschung*. Hamburg: Otto Meißner, S. 14–26.

— (ca. 1931c): «Die synthetische Bühne». In: *Der Hochwart. Monatsschrift für geistigen Austausch und schöpferischen Aufbau, für sachliche Verständigung und seelische Vertiefung*, o. S.

Böhme, Hartmut (1997): *Aby Warburg (1866–1929)*, S. 1–38. ⟨http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf⟩ – Zugriff am 25. Januar 2016.

Böhme, Hartmut/Huschka, Sabine (2009): «Prolog». In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: Transcript, S. 7–24.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

Bordwell, David (1980): «The Musical Analogy». In: *Yale French Studies*, 60, S. 141–156.

Bottomore, Stephen (2013): «Selsior Dancing Films, 1912–1917». In: Brown, Julie/Davidson, Annette (Hg.): *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 163–182.

Bousquet, Henri (1993–1996): *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bures sur Yvette: Henri Bousquet.

— (1999): *De Pathé Frères à Pathé Cinéma. 1915–1916–1917–1918*. Bures sur Yvette: Henris Bousquet.

Bowser, Eileen (1994): *The Transformation of Cinema, 1907–1915*. Bd. 2. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Boyd, Jade (2004): «Dance, Culture, and Popular Film». In: *Feminist Media Studies*, 4, 1, S. 67–83.

Brandenburg, Hans (1921): *Der moderne Tanz* [1913]. München: Georg Müller.

Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer.

— (2005): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit.

Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria (1989): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg: Rombach.

Brannigan, Erin (2011): *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Brauner, Ludwig (1908): «Kinematographische Archive». In: *Der Kinematograph*, 97, o. S.

Brenez, Nicole (1998): *De la figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*. Paris/Bruxelles: De Boeck & Larcier.

Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997): *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press.

Brinckmann, Christine N. (1993): «Experimentalfilm, 1920–1990. Einzelgänge und Schübe». In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler, S. 417–450.

Brockmann, Till (2008): «Schön langsam. Vier Thesen zur Ästhetik der Zeitlupe». In: *Cinema*, 53, S. 10–16.

— (2013): *Die Zeitlupe. Anatomie eines filmischen Stilmittels*. Marburg: Schüren.

Brooks, Louise (1986): *Lulu in Berlin und Hollywood* [engl. 1982]. Frankfurt am Main: Fischer.

Brooks, Virginia L. (1984): «Why Dance Films Do Not Look Right. A Study in the Nature of the Documentary of Movement as Visual Communication». In: *Studies in Visual Communication*, 10, 2, S. 44–67.

Buchholz, Kai et al. (Hg.) (2001): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häußer.

Bull, Lucien (1922): «Les merveilles du ralenti». In: *Cinéa*, 80, 1. Dezember 1922, S. 6.

Bush, Jeff/Grossmann, Peter Z. (1975): «Videodance». In: *DanceScope*, 9, 2, S. 11–17.

Canudo, Ricciotto (2016): «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinematographen» [frz. 1911]. In: Tröhler, Margrit/Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. 1906–1929*. Berlin: Alexander Verlag, S. 71–86.

Card, James (1956): «The Mystery of Molteni's Choreutoscope». In: *Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House*, 5, 10, S. 230–232.

Carlos, Walter (1929): *Das neue Funktanzheft. Praktische Anleitungen für den Funk-Tanz-Kursus 1929/1930*. Berlin: Funk-Dienst.

Carou, Alain/Pastre, Béatrice de (Hg.) (2008): *Le Film d'Art et les films d'art en Europe (1908–1911)*. Bd. 59: 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Carroll, Noël (2001): «Toward a Definition of Moving-Picture Dance». In: *Dance Research Journal*, 33, 1, S. 46–61.

Casetti, Francesco (2008): *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity* [ital. 2005]. New York: Columbia University Press.

— (2014): «Relokation des Kinos». In: *Nach dem Film*, 23, 3, o. S. ⟨http://www.nachdemfilm.de/content/relokation-des-kinos⟩ – Zugriff am 1. November 2016.

Caulkins, Albert (1913): «An Interesting Experiment». In: *The Moving Picture World*, 16, 6, S. 592.

Chaplin, Charles (1964): *My Autobiography*. London: Bodley Head.

Chapman, Judith A. (Hg.) (1992): *Dance, Film and Video Catalogue*. Surrey: National Resource Centre for Dance.

Chester, S. Beach (1914): *The Secrets of the Tango. Its History and How to Dance It*. London: T. Werner Laurie.

Clark, VèVè A./Hodson, Millicent/Neiman, Catrina (Hg.) (1988): *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*. Bd. 1. New York: Anthology Film Archives und Film Culture.

Coffman, Elizabeth Ann (1995): *Women in Motion. Dance, Gesture, and Spectacle in Film, 1900–1935*. Unveröffentlichte Dissertation. University of Florida.

Cohan, Steven (1993): «‹Feminizing› the Song-and-Dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical». In: Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema.* London/New York: Routledge, S. 46–69.

Cohen-Séat, Gilbert (1946): *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Compton, Gardner (1968): «Film Dance and Things to Come». In: *Dance Magazine*, 42, Januar, S. 34–37.

Cooper Albright, Ann (2007): *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown: Wesleyan University Press.

Copeland, Roger (1983): «The Limitations of Cine-Dance». In: Greenfield, Amy (Hg.): *Filmdance 1890's–1983. A Project of the Experimental Intermedia Foundation at the Public Theater*. New York: The Foundation, S. 7–11.

Coton, A. V. (1948): «Cine-Choreography. Some Notes on its Prospective Use». In: *Ballet and Opera*, 6, 1, S. 30–37.

Cowan, Michael (2008): *Cult of the Will. Nervousness and German Modernity*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press.

— (2011): *Technology's Pulse. Essays on Rhythm in German Modernism*. London: igrs books.

— (2013): «Bewegungskunst». In: Forschungsnetzwerk BTWH (Hg.): *Hans Richters Rhythmus 21. Schlüsselfilm der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 58–62.

— (2014): *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Cramer, Franz Anton (2009): «Bewegungserkenntnis. Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden». In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: Transcript, S. 133–146.

Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [engl. 1990]. Dresden/Basel: Verlag der Kunst.

— (2002a): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* [engl. 1999]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (2002b): «Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century». In: *Grey Room*, 9, S. 5–25.

Crosland, Alan (1927): «Pantomime for the Screen». In: *The American Dancer*, September, S. 7, 30.

Curtis, Scott (2011): «Vergrößerung und das mikroskopische Erhabene». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 5, S. 97–110.

— (2015): *The Shape of Spectatorship. Art, Science and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.

Daly, Ann (1995): *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

DeCordova, Richard (2001): *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America* [1990]. Champaign: University of Illinois Press.

Delamater, Jerome (1981): *Dance in the Hollywood Musical*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino I* [frz. 1983]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Delluc, Louis (1990): *Ecrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes*. Hg. v. Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque française.

Delpeut, Peter/Köhler, Kristina (2015): «Found Choreography. Choreografien finden, wo niemand sie vermutet». In: *Montage AV*, 24, 2, S. 147–157.

Deren, Maya (1995a): *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film*. Hg. v. Jutta Hercher et al. Hamburg: Material-Verlag HFBK.

Deren, Maya (1995b): «A Study in Choreography for Camera» [engl. 1945]. In: Dies.: *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film*. Hg. v. Jutta Hercher et al. Hamburg: Material-Verlag HFBK, S. 87–91.

Desclaux, Pierre (1921): «L'Ultracinéma et son inventeur». In: *Cinémagazine*, 37, September, S. 9–12.

Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz (1928): «Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Schrifttanz». In: *Schrifttanz. Eine Vierteljahresschrift*, 1, 1, S. 16–18.

Dickerman, Leah (Hg.) (2012): *Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York: Thames & Hudson und MoMA.

Didi-Huberman, Georges (2005): «Bewegende Bewegungen. Die Schleier der *Ninfa* nach Aby Warburg». In: Wolf, Gerhard/Wittmann, Barbara/Endres, Johannes (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. München: Fink, S. 331–360.

— (2006): *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs* [frz. 2002]. Zürich: Diaphanes.

— (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* [frz. 2002]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges/Mannoni, Laurent (2004): *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard.

Diebold, Bernhard (1916): «Expressionismus und Kino». In: *Neue Zürcher Zeitung*, Artikelserie erschienen am 14., 15. und 16. September 1916.

— (1920): «Film und Kunst. Ein Memento an die Filmkulturträger». In: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 7. Dezember 1920, S. 1–2.

— (1921a): «Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films». In: *Frankfurter Zeitung*, 2. April 1921, o. S.

— (1921b): «Tanz aus Musik». In: *Frankfurter Zeitung*, 3. Januar 1921, o. S.

— (1924): «Mary Wigmans Tanz». In: *Frankfurter Zeitung*, 11. November 1924, o. S.

Diederichs, Helmut H. (1990): «Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein ‹Kinetographie›-Konzept». In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, 8, S. 37–60.

— (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Unveröffentlichte Dissertation. J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main. ⟨http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf⟩ – Zugriff am 15. November 2016.

— (Hg.) (2004a): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (2004b): «Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films». In: Ders. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–28.

Diehl, Oskar (1922): *Mimik im Film*. München: Müller.

Divoire, Fernand (1927): «Danse et cinéma». In: *Schémas*, 1, S. 41–43.

Doane, Mary Ann (2002): *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.

Dodds, Sherril (2001): *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire/New York: Palgrave.

Doesburg, Theo van (2006): «Notices sur l'Aubette à Strasbourg» [1928]. In: Guigon, Emmanuel/van der Werf, Hans/Willinge, Mariet (Hg.): *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture. Une œuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg*. Strasbourg: Musées de Strasbourg, S. 114–119.

Donnell, Dorothy (1918): «The Body Beautiful». In: *Motion Picture Magazine*, 15, 2, S. 39–43.

Dörr, Evelyn (1999a): «Kristall-Denken. Über den geistig-philosophischen Hintergrund des choreographischen Werks von Rudolf von Laban». In: *Tanzdrama*, 48, S. 14–17.

— (1999b): *Rudolf von Laban. Leben und Werk des Künstlers (1879-1936)*. CD-Rom Ausgabe. Berlin: Humboldt-Universität Berlin.

— (2007): «‹America Is the Future›. A Dance Travelogue into the Past by Rudolf Laban». In: *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 39, S. 54–62.

— (2008): *Rudolf Laban. Dancer of the Crystal*. Lanham, Maryland/Toronto/Plymouth: Scarecrow Press.

— (2011): «Rudolf Laban's Dance Films». In: McCaw, Dick (Hg.): *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge, S. 167–174.

— (Hg.) (2013): *Also, die Damen voran! Rudolf von Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen. 1912–1918*. Bd. 1. Norderstedt: Books on Demand.

Drommert, René (1936): «Tanz im Film oder tänzerischer Film». In: *Der Tanz. Fachzeitschrift für Tanzkultur*, 9, 12, S. 2–3.

— (1962): «Tanz vor dem Objektiv oder tanzende Kamera. Alte, aber noch nicht gelöste Probleme». In: *Gedanken zum Film. Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle Wiesbaden*. Wiesbaden: Filmbewertungsstelle Wiesbaden, S. 29–33.

Dulac, Germaine (1994): *Écrits sur le cinéma (1919–1937)*. Paris: Paris Expérimental.

Dulac, Nicolas/Gaudreault, André (2006): «Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction. Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series». In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded. Film Culture in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 227–244.

Dumont, Hervé (1988): *Geschichte des Schweizer Films 1896–1965*. Lausanne: Schweizer Filmarchiv.

Duncan, Isadora (1903): *Der Tanz der Zukunft / The Dance of the Future*. Jena: Eugen Diederichs.

— (1977a): «The Dancer and Nature» [1928]. In: Cheney, Sheldon (Hg.): *The Art of the Dance. Isadora Duncan*. New York: Theatre Arts Books, S. 66–70.

Duncan, Isadora (1977b): «Movement is Life» [1928]. In: Cheney, Sheldon (Hg.): *The Art of the Dance. Isadora Duncan*. Ney York: Theatre Arts Books, S. 77–79.
— (1988): *Memoiren* [engl. 1927]. Frankfurt am Main/Berlin: Ullstein.
Dyer, Richard (1981): «Entertainment and Utopia». In: Altman, Rick (Hg.): *Genre. The Musical*. London: Routledge und Kegan Paul, S. 175–189.
e.– (1934): «Mit dem Flugzeug durch die Urwildnis Afrikas. Mittelholzers Abessinienflug. Film-Premiere im Capitol». In: *Der Deutsche*, 22. Juli 1934, o. S.
Eisenstein, Sergej M. (2006): «Jenseits der Einstellung» [russ. 1929]. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Felix Lenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58–74.
Eisner, Lotte (1928): «Film und Tanz gehören zusammen. Tänzerischer Nachwuchs. – Schrifttanz statt Gefühlstanz. – Tonfilm und Tanzschrift. – Wann kommt die große Film-Tanzpantomime?» In: *Film-Kurier*, 143, Juni, o. S.
Elder, R. Bruce (2008): *Harmony and Dissent. Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
Ellis, Henry Havelock (1923): *The Dance of Life*. London: Constable.
Elsaesser, Thomas (1986): «The New Film History». In: *Sight and Sound*, 55, 4, S. 246–251.
— (1999): *Das Weimarer Kino. Aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8.
— (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text + Kritik.
— (2004): «The New Film History as Media Archaeology». In: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 14, 2–3, S. 75–117.
— (2006): «Discipline through Diegesis. The Rube Film between ‹Attractions› and ‹Narrative Integration›». In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded. Film Culture in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 205–223.
— (2009): «Between *Erlebnis* and *Erfahrung*: Cinema Experience with Benjamin». In: *Paragraph*, 32, 3, S. 292–312.
— (2010): «Archäologien der Interaktivität. Frühes Kinos, Narrativität und Zuschauerschaft». In: Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption*. Marburg: Schüren, S. 137–157.
Elswit, Kate (2014): *Watching Weimar Dance*. Oxford: Oxford University Press.
Epstein, Jean (1950): «Le monde fluide de l'écran». In: *Les temps modernes*, 56, S. 145–158.
— (1955): *L'Esprit de cinéma*. Genf: Jeheber.
— (1974): «L'Âme au ralenti» [1928]. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma 1921–1953*. Bd. 1. Paris: Seghers, S. 191.
Erenberg, Lewis A. (1975): «Everybody's Doin' It. The Pre-World War I Dance Craze, the Castles, and the Modern American Girl». In: *Feminist Studies*, 3, 1/2, S. 155–170.
Estee, Geo (1928): «Zukunfts-Möglichkeiten». In: *Film-Kurier*, 143, o. S.

Evans, Edwin (1927): «Screen-Ballet». In: *Dancing Times*, Dezember, S. 330–332.
Fargier, Jean-Paul (2005): «La danse nuptiale des genres polygames». In: *Vertigo, revue d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Spezialnummer 3 (Danses), S. 67–69.
Faure, Élie (1929): «Die Mystik des Films». In: *Die Weltbühne*, 25, 10, S. 376–378.
Feuer, Jane (1993): *The Hollywood Musical*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
Fielding, Raymond (2008): «Die *Hale's Tours*. Ultrarealismus im Film vor 1910» [engl. 1969]. In: *Montage AV*, 17, 2, S. 17–40.
Filser, Barbara (2008): «Rhythmus-Bilder und Bild-Ballette. Der Film als Tanz der Bilder in der französischen Avantgarde der zwanziger Jahre». In: Krüger, Klaus/Weiß, Matthias (Hg.): *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*. München: Fink, S. 35–50.
Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke.
— (1998): «Auf dem Weg zu einer performativen Kultur». In: *Paragrana*, 7, 1, S. 13–29.
— (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
— (2005): «Zuschauen als Ansteckung». In: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink, S. 35–50.
Foellmer, Susanne (2006): *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*. Bielefeld: Transcript.
— (2012): «Between Image and Volatility. Framing Motion in Dance and Film». In: Sternagel, Jörg/Deborah, Levitt/Mersch, Dieter (Hg.): *Acting in Film. Concepts, Theories, Philosophies*. Bielefeld: Transcript, S. 291–302.
Foster, Susan Leigh (2008): «Movement's Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance». In: Davis, Tracy C. (Hg.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 46–59.
Franco, Susanne (2012): «Rudolf Laban's Dance Film Projects». In: Manning, Susan A./Ruprecht, Lucia (Hg.): *New German Dance Studies*. Champaign: University of Illinois Press, S. 63–78.
Franko, Mark (1993): *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
Freeburg, Victor O. (1918): *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan.
— (1923): *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan.
Fréjaville, Gustave (1925): «Le cinéma et les spectacles (au music-hall)». In: *Les Cahiers du mois*, 16/17, S. 109–115.
Freund, Karl (1927): «Hinter meinem Kurbelkasten. Neue Möglichkeiten der Filmaufnahme». In: *Uhu. Das neue Montags-Magazin*, 3, 9, S. 64–71.
Friedell, Egon (1992): «Prolog vor dem Film» [1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1924*. Leipzig: Reclam, S. 201–208.
Fuchs, Georg (1905): *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin/Leipzig: Schuster & Loeffler.

Fuchs, Georg (1906): *Der Tanz*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
Fuller Snyder, Allegra (1965): «Three Kinds of Dance Films. A Welcome Clarification». In: *Dance Magazine*, 39, 9, S. 34–39.
Fuller Snyder, Allegra/Moseley, Monica/Livingston, D. D. (1969): «Directory of 16mm-Film». In: *Dance Magazine*, 43, 4, S. 47–62.
Funkenstein, Susan Laikin (2007): «Engendering Abstraction. Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and ‹Dance Curves›». In: *Modernism / Modernity*, 14, 3, S. 389–406.
Garafola, Lynn (1998): «Dance, Film, and the Ballets Russes». In: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*, 16, 1, S. 3–25.
Garval, Michael D. (2012): *Cléo de Mérode and the Rise of Modern Celebrity Culture*. Farnham: Ashgate.
Gaudreault, André (1987): «Narration and Monstration in the Cinema». In: *Journal of Film and Video*, 39, 2, S. 29–36.
— (2003): «Das Erscheinen des Kinematographen». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 12 (Theorien zum frühen Kino), S. 32–48.
— (2011): *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema* [frz. 2008]. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
Gaudreault, André/Marion, Philippe (2005): «A Medium Is Always Born Twice» [frz. 2000]. In: *Early Popular Visual Culture*, 3, 1, S. 3–15.
Gax (1928): «Warum tanzen sie alle? Ein Scherzo von Gax». In: *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, 4, Januar, S. 9–11.
Gehr, Herbert/Schobert, Walter/Hofmann, Hilmar (Hg.) (1993): *Optische Poesie. Oskar Fischinger. Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.
Geisthövel, Alexa (2005): «Das Tanzlokal». In: Geisthövel, Alexa/Knoch, Habbo (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Campus, S. 141–150.
Genthe, Arnold (1920): *The Book of the Dance* [1916]. Boston, Massachusetts: International Publishers.
— (1936): *As I Remember*. New York: Reynal und Hitchcock.
Gert, Valeska (1922): «Neues Schauspiel». In: *Die Weltbühne*, 18, 2, S. 230.
— (1931): *Mein Weg*. Leipzig: Devrient.
— (1979): *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* [1968]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin.
Glöde, Marc (2014): *Farbige Lichträume. Manifestationen einer Veränderung des Bild-Raumdenkens*. Paderborn: Fink.
Glucker, August (1931): *Tägliche Gymnastik. Eine lebende Schule für alle Übungen. Kino-Sport-Bücher*. Bd. 1. Ravensburg: Otto Maier.
Goergen, Jeanpaul/Hoch, Angelika/Gregor, Ulrich (Hg.) (2003): *Hans Richter. Film ist Rhythmus*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
Goldstein, Moritz (1913): «Kino-Dramaturgie». In: *Die Grenzboten*, 16, S. 126–131.

Gombrich, Ernst H. (1970): *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute.

Gordon, Rae Beth (2001): *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.

Graeser, Wolfgang (1927): *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport*. München: Beck.

Grau, Robert (1914): *The Theatre of Science. A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*. London/New York: Broadway Publishing Company.

Greenfield, Amy (1983): «Artist Statement». In: Dies.: *Filmdance 1890's–1983. A Project of the Experimental Intermedia Foundation at the Public Theater*. New York: The Foundation, S. 26.

Guido, Laurent (2000): «Émile Jaques-Dalcroze. Vers une théorie du rythme cinématographique». In: Tortajada, Maria/Albera, François (Hg.): *Cinéma suisse. Nouvelles approches. Histoire – Esthétique – Critique – Thèmes – Matériaux*. Lausanne: Payot, S. 41–64.

— (2007): *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne: Payot.

— (2010): «‹Auf die Bühne gezaubert, dass man erstaunt.› Cinéma, danse et music-hall au tournant du 20e siècle». In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 46, 3, S. 205–222.

— (2015): «Serpentinentanz und frühes Kino» [frz. 2010]. In: *Montage AV*, 24, 2, S. 37–60.

Guilbert, Laure (2000): «Die Politisierung des Tanzes. Fritz Böhmes Hinwendung zum Nationalsozialismus». In: *Tanzdrama*, 55, 6, S. 12–15.

— (2007): «Fritz Böhme (1881–1952). Archeology of an Ideologue». In: Franco, Susanne/Nordera, Marina (Hg.): *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*. London/New York: Routledge, S. 29–45.

Gumpert, Gregor (1994): *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende.* München: Fink.

Gunning, Tom (1991): «The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» [1986]. In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, S. 56–62.

— (1995): «Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‹Ansicht›». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4 (Anfänge des dokumentarischen Films), S. 111–121.

— (1996): «‹Now You See It, Now You Don't›. The Temporality of the Cinema of Attractions». In: Abel, Richard (Hg.): *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, S. 71–84.

— (2002): «Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema». In: Allen, Richard/Turvey, Malcolm (Hg.): *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 75–90.

— (2005a): «Dance Films». In: Abel, Richard (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, S. 233–234.

Gunning, Tom (2005b): «Intermediality and Modes of Reception». In: Abel, Richard (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, S. 324–235.

— (2008): «Early Cinema as Global Cinema: The Encyclopedic Ambition». In: Abel, Richard/Bertellini, Giorgio/King, Rob (Hg.): *Early Cinema and the ‹National›*. New Barnet: John Libbey, S. 11–16.

— (2009): «The Attraction of Motion. Modern Representation and the Image of Movement». In: Ligensa, Annemone/Kreimeier, Klaus (Hg.): *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. New Barnet/Herts: John Libbey, S. 165–173.

Häfker, Hermann (1913): *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Lichtbilderei und Volksvereins-Verlag.

— (1992): «Kinematographie und echte Kunst» [1912–1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, S. 306–311.

— (2004a): «Können kinographische Vorführungen ‹höheren Kunstwert› haben?» [1908]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 52–61.

— (2004b): «Die Schönheit der natürlichen Bewegung» [1913]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 91–102.

Hagener, Malte (2007): *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hake, Sabine (1993): *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907–1933*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.

Haller, Andrea/Loiperdinger, Martin (2011): «Stimulating the Audience. Early Cinema's Short Film Programme Format 1906 to 1912». In: Loiperdinger, Martin (Hg.): *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance*. New Barnet: John Libbey, S. 137–146.

Hamburger, Ludwig (2004): «Kinodichtung». In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 132–135.

Hammerton, Jenny (2001): *For Ladies Only? Eve's Film Review. Pathé Cinemagazine, 1921-33*. Hastings: Projection Box.

Hansen, Miriam (1994): *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.

— (2011): *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Oakland: University of California Press.

Harms, Rudolf (2009): *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen* [1926]. Hamburg: Meiner.

Harrison, Martin (1993): *The Language of Theatre*. New York: Routledge.

Harriton, Maria (1969): «Film and Dance. ‹They share the immediacy that mirrors the subconscious›». In: *Dance Magazine*, 43, 4, S. 42.

Hauptmann, Carl (1978): «Film und Theater» [1919]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München/Tübingen: dtv und Max Niemeyer, S. 123–130.

Hecht, Hermann (1993): *Pre-Cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image before 1896*. Hg. v. Ann Hecht. London: Bowker–Saur.

Heighway, Anna (2014): «Understanding the ‹Dance› in Radical Screendance». In: *International Journal of Screendance*, 4, S. 44–62.

Hein, Birgit/Herzogenrath, Wulf (1977): *Film als Film, 1910 bis heute*. Stuttgart: G. Hatje.

Heller, Franziska (2010): *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Fink.

Heller, Heinz-B. (1985): *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Max Niemeyer.

— (1986): «Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‹Technifizierung der literarischen Produktion› und ‹filmische› Literatur.» In: Schöne, Albrecht (Hg.): *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985*. Bd. 10. Göttingen: Max Niemeyer, S. 277–285.

Heller, Leo (ca. 1922): «Der Tanz im Film». In: *UFA-Blätter. Programm-Zeitschrift der Theater des UFA-Konzerns*, o. S.

Henke, Christian (2014): «Carl Hauptmann, Paul Wegener und die Hellerauer Elfen». In: *Mitteilungen für Hellerau*, 99, S. 9–10.

HENRY. (1914): «New England [Dancing Moving Pictures]». In: *The Moving Picture World*, 19, 9, Februar, S. 1118.

Hensel, Thomas (2011): *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin: Akademie Verlag.

Herald, Heinz (1913): «Vom Kino». In: *Blätter des Deutschen Theaters*, 31, S. 501–504.

Herrmann, Hans Christian von (2002): «Bewegungsschriften. Zum wissenschafts- und medienhistorischen Kontext der Kinetographie Rudolf von Labans um 1930». In: Dinkla, Söke/Leeker, Martina (Hg.): *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*. Berlin: Alexander Verlag, S. 134–161.

Hewitt, Andrew (2005): *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press.

Hickethier, Knut (1998): «Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film». In: Müller, Corinna/Segeberg, Harro (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 –1918*. München: Fink, S. 333–357.

Hildenbrandt, Fred (1928): *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Hädecke.

Hindson, Catherine (2013): «Dancing On Top of the World. A Serpentine Through Late Nineteenth-Century Entertainment, Fashion and Film». In: Uhlirova, Marketa (Hg.): *Birds of Paradise. Costume as Cinematic Spectacle*. London: Koenig, S. 65–77.

Hofmannsthal, Hugo von (1993): «Die unvergleichliche Tänzerin» [1906]. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*. Stuttgart: Reclam, S. 238–245.

— (2013): *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles* [1903]. Berlin: Hofenberg und Contumax.

Holger-Madsen (1913c): *Ballettens Datter. Et moderne Lystspil*. Programmheft. ⟨http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/en/15870.aspx?id=15870⟩ – Zugriff am 25. September 2015.

Hoormann, Anne (2003): *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München: Fink.

Horak, Laura (2014): *Animating Antiquity*. Vortrag auf der 13th International Domitor Conference.

Howard, Ruth Eleanor (1929): «Dancing Has Brought New Angle to Talkies». In: *The American Dancer Magazine*, 11, S. 14–15.

Huhtamo, Erkki (2012): «Toward a History of Peep Practice». In: Gaudreault, André/Dulac, Nicolas/Hidalgo, Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 32–51.

Huhtamo, Erkki/Parikka, Jussi (2011): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Huret, Marcel (1984): *Ciné actualités. Histoire de la presse filmée, 1895–1980*. Paris: Henri Veyrier.

Huschka, Sabine (2000): *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

— (2002): *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

— (2010a): «Media-Bodies. Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe». In: *Dance Research Journal*, 42, 1, S. 61–72.

— (2010b): «Vom vergangenen Tanz Wissen». In: Haitzinger, Nicole/Fenböck, Karin (Hg.): *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegung, Schreiben und Erfinden.* München: epodium, S. 224–232.

Husserl, Edmund (1976): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* [1913]. Hg. v. Karl Schuhmann. Den Haag: Martinus Nijhoff.

— (1997): «‹Alles fraglich, alles unverständlich, rhätselhaft!› Brief an Hugo von Hofmannsthal». In: *Husserl. Ausgewählt und vorgestellt von Uwe C. Steiner*. München: Diederichs, S. 122–126.

Hutchinson Guest, Ann (1998): *Choreographics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Amsterdam: Gordon und Breach.

Immerso, Michael (2002): *Coney Island. The People's Playground*. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press.

Impekoven, Niddy/Diebold, Bernhard (1922): *Werdegang*. Dresden: Alwin Huhle.

J., R. [=Jeanne, René] (1922): «La danse et le cinéma au ralenti». In: *La Danse*, Mai, o. S.

Jaques-Dalcroze, Émile (1906): *Methode Jaques-Dalcroze zur Entwicklung des Gefühls für Rhythmus und Tonart sowie zur Ausbildung des Gehörs.* Bd. 1. Neuchâtel/Leipzig/Paris.

— (1913): *Die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Zweiganstalt Berlin*. Berlin: Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze.

— (1916): *Die Rhythmik. Méthode Jaques-Dalcroze. Unterricht zur Entwicklung des rhythmischen und metrischen Instinktes, des Sinnes der plastischen Harmonie, des Gleichgewichtes der Bewegungen und zur Regulierung der Bewegungsgewohnheiten*. Bd. 1. Lausanne: Jobin & Cie.

— (1920): *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris/Lausanne: Fischbacher, Rouart, Lerolle & Cie und Jobin.

— (1922a): «Die Musik und das Kind» [frz. 1912]. In: Ders.: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel: Benno Schwabe & Co., S. 58–71.

— (1922b): «Rhythmus und Gebärde im musikalischen Drama und vor der Musik» [frz. 1916]. In: Ders.: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel: Benno Schwabe & Co., S. 128–149.

— (1922c): «Der Tänzer und die Musik» [frz. 1918]. In: Ders.: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel: Benno Schwabe & Co., S. 186–197.

— (1922d): «Die Wiedergeburt des Tanzes» [frz. 1912]. In: Ders.: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel: Benno Schwabe & Co., S. 150–165.

— (1925): «Le cinéma et sa musique». In: *Comœdia*, Artikelserie erschienen am 28., 29. und 30. Dezember 1925.

Jeanne, René (1920): «La danse et le cinéma». In: *La Danse*, Dezember, S. 9–11.

— (1965): *Cinema 1900*. Paris: Flammarion.

Jeschke, Claudia (1983): *Tanzschriften – ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bad Reichenhall: Schubert.

— (1999): *Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*. Tübingen: Max Niemeyer.

— (2003): «Schals und Schleier als choreographische Verfahren im Tanztheater des 19. Jahrhunderts». In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Brandenburg, Daniel/Woitas, Monika (Hg.): *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 259–273.

Jhering, Herbert (1958): «Der Schauspieler im Film» [1921]. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film.* Bd. I (1909–1923). Berlin: Aufbau, S. 378–414.

Jordan, Stephanie/Allen, Dave (Hg.) (1993): *Parallel Lines. Media Representations of Dance*. London: University of Luton Press.

Jung, Uli (2002): «Local Views. A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22, 3, S. 253–273.

Jung, Uli (2005): «Aktualitäten und Wochenschauen». In: Jung, Uli/Loiperdinger, Martin (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1 (Kaiserreich). Stuttgart: Reclam, S. 230–252.

Junk, Victor (1977): *Handbuch des Tanzes* [1930]. Hildesheim: Olms.

K., R. (1916): «Tanz im Film». In: *Elegante Welt*, 23, S. 6–8.

Kaes, Anton (1978a): «Einführung». In: Ders. (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München/Tübingen: dtv und Max Niemeyer, S. 1–36.

— (Hg.) (1978b): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen: Max Niemeyer.

— (2012): «The Absolute Film». In: Dickerman, Leah (Hg.): *Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York: Thames & Hudson und MoMA, S. 346–349.

Kallmeyer, Hade (1910): *Künstlerische Gymnastik. Harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins-Kallmeyer*. Berlin: Kulturverlag.

Kamin, Dan (2011): *The Comedy of Charlie Chaplin. Artistry in Motion*. Lanham, Maryland/Toronto/Plymouth: Scarecrow Press.

Kandinsky, Wassily (1926a): *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. München: Albert Langen.

— (1926b): «Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca». In: *Das Kunstblatt*, 10, 3, S. 117–118.

— (1998): *Über das Theater*. Hg. v. Jessica Boissel. Köln: DuMont.

— (2004): *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1911]. Hg. v. Jelena Hahl-Fontaine. Bern: Benteli.

Kappenberg, Claudia (2009): «Does Screendance Need to Look like Dance?» In: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5, 2–3, S. 89–105.

Karina, Lilian/Kant, Marion (1996): *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel.

Karkosch, Konrad (1952): «Die entfesselte Bewegung. Der Tanz erobert den Film». In: *Filmforum*, März, o. S.

— (1956): «Film und Tanz. Verfilmter Tanz. Filmischer Tanz. Absoluter Tanz.» In: *Filmjournal*, Oktober, o. S.

— (1982): *Vom Wesen des Films und der Filmkunst*. München: Selbstverlag.

— (1983): «Film und Tanz. Vom ‹gefilmten Tanz› zum ‹Filmtanz›». In: *Ballett-Journal. Das Tanzarchiv*, 31, 1, S. 8–20.

Keller, Sarah (2015): *Maya Deren. Incomplete Control*. New York: Columbia University Press.

Kellermann, Annette (1918a): *How to Swim*. New York: George H. Doran.

— (1918b): *Physical Beauty. How to Keep It*. New York: George H. Doran.

Kendall, Elizabeth (1979): *Where She Danced*. New York: Alfred A. Knopf.

Kerr, Alfred (1921): «Der Vorstoß im Film». In: *Berliner Tageblatt*, 16. Juni 1921, o. S.

Kessler, Frank (1998): «Lesbare Körper». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 7 (Stummes Spiel, sprechende Gesten), S. 15–28.

— (2003): «La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire». In: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 14, 1, S. 21–34.

Kiening, Christian (2012): «Nachwort». In: Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, S. 419–500.

Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (Hg.) (2012): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.

King, Rob (2009): «1914 – Movies and Cultural Hierarchy». In: Keil, Charlie/Singer, Ben (Hg.): *American Cinema of the 1910s. Themes and Variations*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, S. 115–138.

Kirby, Lynne (1997): *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Durham/London: Duke University Press.

Kirsanoff, Dimitri (1926): «Les problèmes de la photogénie». In: *Cinéa-Ciné pour tous*, 6, S. 9–10.

Kittler, Friedrich A. (1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink.

Klein, Gabriele (2000a): «Tanz & Medien. Un/Heimliche Allianzen. Zur Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Tanz, Bild, Medien*. Münster: LIT Verlag, S. 7–18.

— (2000b): *Tanz, Bild, Medien*. Münster: LIT Verlag.

— (2008): «Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung». In: *Forum Modernes Theater*, 23, 1, S. 5–12.

— (2009): «Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur». In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: Transcript, S. 199–208.

Klinenberger, Ludwig (1913): «Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal». In: *Bühne und Welt*, 15, 23–24, S. 503–504.

Klingenbeck, Fritz (1933): «Der Tänzer. Bewegung und Tanz im Tonfilm». In: *Singchor und Tanz*, 7, S. 52–53.

Knab, Janina (1996): *Ästhetik der Anmut. Studien zur «Schönheit der Bewegung» im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Peter Lang.

Knight, Arthur [=Rosenheimer, Arthur] (1958): «Dance in the Movies». In: *Dance Magazine*, 6, S. 14–15.

Knight, Arthur (2002): *Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film*. Durham/London: Duke University Press.

Knowles, Mark (2009): *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*. Jefferson/London: McFarland.

Kobayashi-Bredenstein, Naoko (2012): *Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen. Über Körperlichkeit und Bewegung*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Koebner, Franz W. (1920): «Der Tanz im Film». In: *Das neue Tanz-Brevier*. Berlin: Dr. Eysler & Co., S. 125–127.

Koebner, Franz W./Dely, Otto (1927): *Charleston. Ein neues Tanzbrevier*. Berlin: Dr. Eysler & Co.

Koebner, Franz W./Leonhard, Rudolf (1913): *Das Tanz-Brevier*. Berlin: Eysler & Co.

Köhler, Kristina (2009): «‹So wird es schließlich Dein Bild sein, das für Dich tanzt.› Theoriegeschichtliche Konzepte einer Interart-Poetik von Film und Tanz». In: Görling, Reinhold/Skrandies, Timo/Trinkaus, Stephan (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: Transcript, S. 35–52.

— (2010a): «Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future». In: Quaresima, Leonardo/Re, Valentina (Hg.): *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*. Udine: Forum, S. 195–204.

— (2010b): «‹Nothing Looks Like Live?› Grenzgänge des Performativen zwischen Tanz und Film bei Maya Deren und Babette Mangolte». In: Gygax, Raphael/Munder, Heike (Hg.): *Zwischenzonen. Über die Repräsentation des Performativen und die Notation von Bewegung / Between Zones. On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zürich: JRP und Ringier, S. 83–98.

— (2015): «Cine-Dance 1967. Eine Debatte im Spannungsfeld von Film und Video». In: *Montage AV*, 24, 2, S. 113–125.

— (2016): «Leben als Bewegtes erfahren, Film als Tanz des Lebens». In: Lauenburger, Adina et al. (Hg.): *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*. Berlin: B–Books, S. 55–96.

Kracauer, Siegfried (1977a): «Das Ornament der Masse» [1927]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 50–63.

— (1977b): «Die Reise und der Tanz» [1925]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 40–49.

— (1983): «Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser» [1926]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Stuttgart: Metzler, S. 248–252.

— (2004a): «Abstrakter Film. Zur Vorführung der Gesellschaft Neuer Film» [1928]. In: Ders.: *Werke. Kleine Schriften zum Film (1928–1931)*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Bd. 6.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 46–49.

— (2004b): «Kino in der Münzstrasse» [1932]. In: Ders.: *Werke. Kleine Schriften zum Film (1928–1931)*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Bd. 6.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 47–50.

— (2004c): «Niddy Impekoven im Film» [1924]. In: Ders.: *Werke. Kleine Schriften zum Film (1921–1927)*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Bd. 6.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 104–105.

— (2005): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [engl. 1960]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (2009): *Straßen in Berlin und anderswo* [1964]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (2012): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Berlin: Suhrkamp.

Krah, Hans (2003): «Tanz-Einstellungen. Ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film». In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*, 26, 3–4, S. 251–271.

Kreimeier, Klaus (2005): «Frühes Infotainment. Entwicklungstendenzen der Wochenschau». In: Kreimeier, Klaus/Ehmann, Antje/Goergen, Jeanpaul (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 2 (Weimarer Republik). Stuttgart: Reclam, S. 322–347.

Kubelka, Peter (2003): *Tanz:Film*. Vortrag mit Filmbeispielen auf der Viennale 2003 und im Österreichischen Filmmuseum, Wien.

Kuleschow, Lew (1994): «La bannière du cinématographe» [1920]. In: Ders.: *L'Art du cinéma et autres écrits (1917–1934)*. Lausanne: L'Âge d'Homme, S. 36–63.

Kurtz, Rudolf (2007): *Expressionismus und Film* [1926]. Zürich: Chronos.

Kusser, Astrid (2013): *Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld: Transcript.

Kusters, Paul (1996): «New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft». In: *Montage AV*, 5,1, S. 39–60.

L., E. (1913): «Aus Zürcher Lichtspieltheatern». In: *Kinema*, 3, 16, S. 12.

L., F. (1934): «Vom Filmwert des Tanzes». In: *Berliner Tageblatt*, 13. August 1934, o. S.

Laban, Rudolf (1920a): *Bewegungskunst und Kinematographie. Flucht vor dem ungesunden Intellektualismus.* Lichtbilder-Vortrag von Rudolf Laban in Nürnberg. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Plakatsammlung Laban).

— (1920b): *RvL an Universum-Film AG Kulturabteilung Berlin (Entwurf)*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 II a.2. Nr. 86/b).

— (1920c): *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: Walter Seifert.

— (ca. 1928a): *Drehbuch zu Tanzfilm «Das lebende Bild»*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 III 3. Nr. 3).

— (1928b): *Ideenskizze zum Tanzfilm «Lebende Bilder»*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 III 3. Nr. 3).

— (1928c): «Tanz im Film». In: *Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben*, 24, 5, S. 194–195.

— (ca. 1928d): *Tanzfilm «Tanz ist Leben»*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 IV b. 1. Nr. 1).

— (ca. 1928e): *Tanzfilm «Tanz ist Leben» – Inhaltsangabe*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 IV b.1 Nr. 1).

— (ca. 1929a): *«Die Probleme des Tanzes». Vortrag mit Lichtbild-, Filmvorführungen und tänzerischen Demonstrationen der Braunschweiger Labanschule*. (Tanzarchiv Leipzig, Rep. 028 IV b.1. Nr. 122).

— (1989): *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen* [1935]. Bern/Stuttgart: Paul Haupt.

Laban, Rudolf/Prager, Wilhelm (ca. 1928b): *Drehbuch zum Film «Tanz ist Leben» von Wilhelm Prager und Rudolf von Laban*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep. 028 III 3. Nr. 1).

Laban, Rudolf/Prager, Wilhelm (ca. 1928c): *Kaufmännisches Exposé zur Herstellung eines Films über den Tanz «Tanz ist Leben»*. (Tanzarchiv Leipzig, TAL Rep.029 III 3. Nr. 5).

Laban, Rudolf/Wigman, Mary (Hg.) (1936): *Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt*. Dresden: C. Reißner.

Lämmel, Rudolf (1928): *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*. Berlin: Peter J. Oestergaard.

Landes, Heinrich (1929): *Das Tänzerische als zentrales Formprinzip des Barock*. Dillingen a. D.: Nordschwäbischer Zeitungsverlag.

Landry, Lionel (1925): «La danse et l'écran». In: *Cinémagazine*, 8, 20. Februar 1925, S. 357–363.

Lange, Konrad (1912): «Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt». In: *Dürer-Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur*, 100, S. 12–48.

Lant, Antonia (1995): «Haptical Cinema». In: *October*, 74, Herbst, S. 45–73.

László, Alexander (1925): *Die Farblichtmusik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Laukötter, Anja (2013): «Wissen als Animation. Zur Transformation der Anschaulichkeit im Gesundheitsaufklärungsfilm». In: *Montage AV*, 22, 2, S. 79–96.

Lawder, Standish D. (1975): *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press.

Le Grice, Malcolm (1977): *Abstract Film and Beyond*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Léger, Fernand (1925): «Peinture et cinéma». In: *Les Cahiers du mois*, 16/17, S. 107–108.

Lehmann, Hans (1917): «Die Zeitlupe». In: *Die Umschau*, 21, 22, S. 426–428.

Lehrs, Max (1985): «Erlkönigs Tochter». In: Fiedler, Leonard M./Lang, Martin (Hg.): *Grete Wiesenthal, die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz*. Salzburg/Wien: Residenz, S. 127–131.

Leon, Anna (2015): «Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film. Die Ballets Suédois und ihr Stück *Relâche*.» In: *Montage AV*, 24, 2, S. 17–36.

Leslie, Esther (2002): *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avantgarde*. London/New York: Verso.

Levinson, André (1929): «A la mémoire de Jules Marey. Le film et la danse». In: *Pour Vous*, 8, S. 11.

Lewinsky, Mariann (2010): «Vom Meeresgrund. Das Experiment Film 1898-1918». In: Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.): *Festivalkatalog, 56. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*. Oberhausen: Karl Maria Laufen, S. 81–110.

Liesegang, Paul (1908): *Handbuch der praktischen Kinematographie. Die verschiedenen Konstruktions-Formen des Kinematographen, die Darstellung der lebenden Lichtbilder sowie das kinematographische Aufnahme-Verfahren*. Leipzig: Liesegang's Verlag.

— (1926): *Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie*. Berlin: Deutsches Druck- und Verlagshaus.

Lindsay, Vachel (1915): *The Art of the Moving Picture*. New York: MacMillan.

Lista, Giovanni (2006): «Loïe Fuller and the Cinema». In: *Cinegrafie*, 19, S. 297–313.

— (2013): «The Serpentine Dance in the Cinematograph». In: Uhlirova, Marketa (Hg.): *Birds of Paradise. Costume as Cinematic Spectacle*. London: Koenig, S. 90–100.

Löffler, Petra (2004): *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: Transcript.

Loiperdinger, Martin (1996): «Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 5 (Aufführungsgeschichten), S. 37–70.

— (2009): «German *Tonbilder* of the 1900s. Advanced Technology and National Brand». In: Ligensa, Annemone/Kreimeier, Klaus (Hg.): *Film 1900. Technology, Perception, Culture*. New Barnet/Herts: John Libbey, S. 187–200.

Loiperdinger, Martin/Jung, Uli (Hg.) (2013): *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910–1914*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Lorber, Richard (1976): «Toward an Aesthetics of Videodance». In: *Arts in Society*, 13, 2, S. 242–253.

Lorenz, Detlef (2000): *Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder*. Berlin: Reimer.

Lukács, Georg (1992): «Gedanken zu einer Ästhetik des ‹Kino›» [1911]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, S. 300–305.

Lund, Cornelia (2010): «Cinedance, Dance in Cinema, and Dancing Cinema». In: Daniels, Dieter/Naumann, Sandra (Hg.): *See This Sound. An Interdisciplinary Compendium of Audiovisual Culture*. Köln: Walther König, S. 66–75 ⟨www.see-this-sound.at⟩.

Lux, Joseph August (2004): «Menschdarsteller im Film. Asta Nielsen» [1914]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 197–203.

Magnus, Erwin (1924): *Lichtspiel und Leben. Filmplaudereien*. Berlin: Dürr & Weber.

Maletic, Vera (1987a): *Body – Space – Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin/New York/Amsterdam: De Gruyter Mouton.

— (1987b): «Videodance – Technology – Attitude Shift». In: *Dance Research Journal*, 19, 2, S. 3–7.

Mallarmé, Stéphane (1993a): «Ballette» [frz. 1886]. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*. Stuttgart: Reclam, S. 352–355.

— (1993b): «Ein weiteres Tanzstück» [frz. 1893]. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte*. Stuttgart: Reclam, S. 355–358.

Manning, Susan A. (1993): *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.

Mannoni, Laurent (1999): *Étienne-Jules Marey. La mémoire de l'œil*. Mailand/Paris: Mazzotta und Cinémathèque française.

— (2000): *The Great Art Of Light And Shadow. Archaeology of the Cinema* [frz. 1995]. Exeter: University of Exeter Press.

Marey, Étienne-Jules (1873): *La machine animale. Locomotion terrestre et aérienne*. Paris: Germer Baillière.

— (1886): *1882–1886: Station physiologique. Méthodes, installations et instruments*. Hg. v. Archives du Collège de France. Paris: Medica.

Marinetti, Filippo Tommaso (1971): «Manifesto of the Futurist Dance» [ital. 1917]. In: Kirby, Michael (Hg.): *Futurist Performance*. New York: EP Dutton & Co., S. 104–105.

Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.

Marschall, Susanne (2000): «Chaplin und der Tanz». In: Hickethier, Knut (Hg.): *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium*. St. Augustin: Gardez!, S. 54–65.

Martin, John (1946): *The Dance*. New York: Tudor.

Mary, Princess of Great Britain (1914): *Princess Mary's Giftbook*. London/New York/Toronto: Hodder & Stoughton.

Maryanski, Maureen (2013): «‹Fleeting Magic Designs›. Arnold Genthe and the Dance». In: *From the Stacks. New-York Historical Society*, ⟨http://blog.nyhistory.org/fleeting-magic-designs-arnold-genthe-and-the-dance/⟩ – Zugriff am 7. Januar 2015.

Mathews, Nancy Mowll (Hg.) (2005): *Moving Images. American Art and Early Film*. Manchester, Vermont: Hudson Hills Press.

Matthews, Brander (1895): «The Kinetoscope of Time». In: *Scribner's Magazine*, 18, 6, S. 733–745.

Matuszewski, Bolesław (1998): «Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie» [frz. 1898]. In: *Montage AV*, 7, 2, S. 6–12.

Mauss, Marcel (1974): «Die Techniken des Körpers» [frz. 1934]. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. München/Wien: Carl Hanser, S. 199–220.

Mayer, Andreas (2013): *Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer.

Mayer, David (2009): *Stagestruck Filmmaker. D. W. Griffith and the American Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

McCarren, Felicia M. (2003): *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press.

McLean, Adrienne L. (2008): *Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.

McMains, Juliet (2006): *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

McRobbie, Angela (1990): «Fame, Flashdance, and Fantasies of Achievement». In: Gaines, Jane/Herzog, Charlotte (Hg.): *Fabrications. Costume and the Female Body*. New York/London: Routledge, S. 39–58.

Méliès, Georges (1982): «Témoignage» [1925]. In: *Les Dossiers de la Cinémathèque québécoise*, 10 (Georges Méliès – Propos sur les vues animées), S. 17–19.

Mérode, Cléo de (1985): *Le Ballet de ma vie* [1955]. Paris: Pierre Horay.

Messter, Oskar (1936): *Mein Weg mit dem Film*. Berlin: Max Hesses Verlag.

Meyenburg, Leo de (1916): «Le cinéma et la musique». In: *Kinema*, 6, 31, S. 6.

Michaud, Philippe-Alain (2007): «Serpent et forme serpentine au cinema». In: Bender, Cora/Hensel, Thomas/Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin: Akademie Verlag, S. 361–373.

Michel, Carl (1886): *Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer*. Köln: DuMont-Schauberg.

Midwest Special Service (1914): «Michigan [People are crazy about moving pictures and the tango...]» In: *The Moving Picture World*, 21, 8, S. 1117.

Mildenberger, Marianne (1961): *Film und Projektion auf der Bühne*. Emsdetten: Lechte.

Miller, M. L. (1929): «See It with Music. What Musical Sound and Talking Pictures Mean to Dancers of All Classes – and Why». In: *The Dance Magazine*, Juni 1929, S. 18–21, 49.

Mitoma, Judy/Zimmer, Elizabeth/Stieber, Dale (Hg.) (2002): *Envisioning Dance on Film and Video*. New York: Routledge.

Möhring, Maren (2004): *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)*. Köln: Böhlau.

Money, Keith (1982): *Anna Pavlova. Her Life and Art*. New York: Knopf.

Monsaingeon, Eglantine (1999): «Les genres cinématographiques dans le cinéma des premiers temps. Le témoignage des catalogues». In: Quaresima, Leonardo/Raengo, Alessandra/Vichi, Laura (Hg.): *The Birth of Film Genres*. Udine: Forum, S. 139–149.

Mordden, Ethan (1981): *The Hollywood Musical*. New York: St. Martin's Press.

Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink.

Mozafarian, Darius Masoud (1974): *A Creative Synthesis of Dance and Video-Electronics. An Exploratory Investigation*. Unveröffentlichte Dissertation. Los Angeles: University of Southern California.

Mueller, John E. (1974): *Films on Ballet and Modern Dance. Notes and a Directory*. New York: American Dance Guild.

Müller, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907–1912*. Weimar/Stuttgart: Metzler.

Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): *«…jeder Mensch ist ein Tänzer.» Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen: Anabas.

Müller-Farguell, Roger W. (1995): *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*. München: Fink.

Müller-Tamm, Jutta (2007): «Die ‹Parforce-Souveränität des Autoriellen›. Zur Diskursgeschichte des ästhetischen Abstraktionsbegriffs». In: Blümle, Claudia/Schäfer, Armin (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 79–92.

Mulvey, Laura (1989): «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [1975]. In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, S. 14–26.

Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.

Musil, Robert (1978): «Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films» [1925]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 1137–1154.

Musser, Charles (1984): «Toward a History of Screen Practice». In: *Quarterly Review of Film Studies*, 9, 1, S. 59–69.

— (1990): *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. Bd. 1. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

— (1991): *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.

— (1997): *Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography.* Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

— (2002): «Introducing Cinema to the American Public. The Vitascope in the United States, 1896-7». In: Waller, Gregory A. (Hg.): *Moviegoing in America*. Oxford/Malden: Blackwell, S. 13–26.

— (2004a): «At the Beginning. Motion Picture Production, Representation and Ideology at the Edison and Lumière Companies». In: Grieveson, Lee/Krämer, Peter (Hg.): *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, S. 15–30.

— (2004b): «The Changing Status of the Actor». In: Robertson Wojcik, Pamela (Hg.): *Movie Acting. The Film Reader*. New York: Routledge, S. 51–58.

— (2004c): «Toward a History of Theatrical Culture. Imaging an Integrated History of Stage and Screen». In: Fullerton, John (Hg.): *Screen Culture. History and Intertextuality*. Eastleigh: John Libbey, S. 3–19.

— (2005): «A Cornicopia of Images. Comparison and Judgment across Theatre, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century». In: Mowll Mathews, Nancy (Hg.): *Moving Pictures. American Art and Early Film 1880–1910*. Manchester, Vermont: Hudson Hills Press, S. 5–38.

— (2006): «A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment. Spectatorship, Intertextuality and Attractions». In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded. Film Culture in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 159–180.

— (2009): «1896–1897. Movies and the Beginnings of Cinema». In: Gaudreault, André (Hg.): *American Cinema 1890–1909. Themes and Variations*. New Brunswick, New Jersey/London: Rutgers, S. 45–65.

Nagl, Tobias (2009): *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München: Edition Text + Kritik.

Nasaw, David (1999): *Going Out. The Rise and Fall of Public Amusements*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Nessel, Sabine (2008): *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8.

— (2009): «Ghostdances. Tanzszenen im aktuellen europäischen Autorenfilm». In: *Ästhetik & Kommunikation*, 146, S. 61–68.

Neuburger, Albert (2012): «Schlangenlinien singen. Noten im Zick-Zack» [1932]. In: Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, S. 309–311.

Nevins, Catherine (1928): «What Can Sound Pictures Do for Dancing?» In: *The Dance Magazine*, November, S. 16–17, 50.

Newman, Albert W. (1914): *Dances of To-day. An Expert's Full Directions, with Illustrations and Diagrams, for Learning or Teaching the Tango, Hesitation, One-step, Boston, Maxixe and all other Modern Dances*. Philadelphia: Penn.

Newnham, John K. (1929): «How the ‹Talkies› Affect Dancers». In: *The Dancing Times*, Mai, S. 112–115.

Niehaus, Max (1981): *Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung*. Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag.

Nietzsche, Friedrich (1980): *Also sprach Zarathustra I–IV. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 4. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: dtv.

Noguès, Pierre (1922): «L'Ultra-cinéma et le ralenti». In: *Cinémagazine*, 15, S. 48–49.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (1992): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Ochaim, Brygida Maria/Balk, Claudia (1998): *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Ott, Dorothee (2008): *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz: UVK.

Owen, Norton (2002): «Ted Shawn's Moving Images». In: Mitoma, Judy/Zimmer, Elizabeth/Stieber, Dale (Hg.): *Envisioning Dance on Film and Video*. New York: Routledge, S. 61–65.

Paci, Viva (2012): *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve d'Ascq: Les Presses Universitaires du Septentrion.

Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film* [1988]. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität. Analog / Digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink.

Palucca, Gret (ca. 1934): *Drehbuch zu Tanzfilm* Serenata. (Palucca-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Lfd-Nr. 5828).

— (2008): «Meine erste praktische Begegnung mit dem Kulturfilm» [1934]. In: Dies.: *Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*. Hg. v. Huguette Duvoisin, René Radrizzani und Gret Palucca. Basel: Schwabe, S. 42–43.

Pander, Hans (2012): «Lichtspiel opus 1 und opus 2» [1924]. In: Kiening, Christian/Adolf, Heinrich (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, S. 109–113.

Panter, Peter [=Tucholsky, Kurt] (1925): «Der Brötchentanz». In: *Vossische Zeitung*, 15. Dezember 1925, o. S.

Parville, Henri de [=Peudefer, François Henri] (1896): «Le cinématographe». In: *Les Annales politiques et littéraires*, 26. April 1896, S. 269–270.

Pasche, Hans (1928): «Tanz-Lehrfilme im Tonfilm-Verfahren». In: *Musik und Theater. Schallkiste*, 3, 9, S. 10.

Pathé, Walter (1925b): «Tänzer sind Schauspieler». In: *Filmland. Deutsche Monatsschrift*, 4, Februar, S. 73–77.

Pearson, Joanne (2002): «Stilling Bodies/Animating Texts. Isadora Duncan and the Archive». In: *Perfomance Research. A Journal of the Performing Arts*, 7, 4, S. 108–115.

Pearson, Roberta E. (1992): *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.

Peter, Frank-Manuel (1987): *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Hentrich.

Petterson, Palle B. (2011): *Cameras Into the Wild. A History of Early Wildlife and Expedition Filmmaking, 1895–1928*. Jefferson: McFarland.

Pflaum, Hans Günther (1996): «Kinetische Lyrik. Paul Wegeners ‹Rübezahls Hochzeit› (1916)». In: Buchka, Peter (Hg.): *Deutsche Augenblicke. Eine Bilderfolge zu einer Typologie des Films*. München: Belleville, S. 16.

Phillips, Ray (1997): *Edison's Kinetoscope and its Films. A History to 1896*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks.

Pinthus, Kurt (Hg.) (1914): *Das Kinobuch* [1913]. Leipzig: Kurt Wolff.

Pollach, Andrea/Reicher, Isabella/Widmann, Tanja (Hg.) (2003): *Singen und Tanzen im Film*. Wien: Paul Zsolay.

Pordes, Viktor E. (1916): «Theorien über das Kinodrama». In: *Der Kinematograph*, 511, o. S.

Pratley, Gerald (1951): «Who Invented the Movies?» In: *International Projectionist*, 26, 12, S. 27, 38.

Preston, Carrie J. (2014): *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Prümm, Karl (1995): «Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der ‹Kino-Debatte› und in der frühen Filmtheorie». In: Eggert, Hartmut/Schütz, Erhard/Sprengel, Peter (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München: Ludicium, S. 145–172.

Rabinovitz, Lauren (2012): *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. New York: Columbia University Press.

Radel, Frieda (1912): «Eine Plauderstunde bei Rita Sacchetto». In: *Hamburger Fremdenblatt*, 4. Dezember 1912, o. S.

Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.

Ramsaye, Terry (1926): *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture through 1925*. New York: Simon & Schuster.

Rancière, Jacques (2013): *Aisthesis. Vierzehn Szenen* [frz. 2011]. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen.

Rauscher, Ulrich (1913): «Die Kino-Ballade». In: *Der Kunstwart*, 26, 13, S. 1–6.

Reason, Matthew (2006): *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Reichert, Ramón (2007): *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*. Bielefeld: Transcript.

— (2010): «Die Entregelung der Sinne. Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie». In: *Montage AV*, 19, 1, S. 101–115.

Reid, Craig D. (1994): «Fighting without Fighting. Film Action Fight Choreography». In: *Film Quarterly*, 47, 2, S. 30–35.

Richardson, Dorothy (1928): «Continuous Performance XI: Slow Motion». In: *Close Up*, 2, 6, S. 54–58.

Richter, Hans Hermann (1920): *Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films.* Berlin: H. H. Richter.

Riefenstahl, Leni (1926): «Wie ich zum Film kam…» In: *UFA-Magazin*, 1, 18, o. S.

Rio, Armand (1920): «Le ralentisseur cinématographique». In: *Lectures pour tous*, 2, S. 681–685.

Robnik, Drehli (2002): «Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie». In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 246–280.

Rochowanski, Leopold W. (1923): *Der tanzende Schwerpunkt*. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea.

Rohmann, Gregor (2009): «The Invention of Dancing Mania. Frankish Christianity, Platonic Cosmology and Bodily Expressions in Sacred Space». In: *The Medieval History Journal*, 12, 1, S. 13–45.

Rosenberg, Douglas (2012): *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*. New York: Oxford University Press.

Rosiny, Claudia (1999): *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich: Chronos.

— (2013): *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript.

Rosso, Francesca (2008): *Cinema e danza. Storia di un passo a due*. Novara: UTET.

Roth, Joseph (1920): «Tanzabende Gertrude Barrison». In: *Neue Berliner Zeitung*, 11. August 1920, S. 3.

Rother, Rainer (2004): «Leni Riefenstahl und der ‹absolute Film›». In: Segeberg, Harro (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reiche und der Film*. München: Fink, S. 129–150.

Ruprecht, Lucia (2010): «Ambivalent Agency. Gestural Performances of Hands in Weimar Dance and Film». In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 46, 3, S. 255–275.

Sadoul, Georges (1946): *Histoire générale du cinéma. L'Invention du cinéma (1832–1897)*. Bd. 1. Paris: Denoël.

Schacht, Roland (1925): «Rubrik ‹Kunst, Wissenschaft und Leben›». In: *Kölnische Zeitung*, 15. Mai 1925, o. S.

Schade, Sigrid (1985): «‹Anmut›. Weder Natur noch Kunst. Zur Formation einer Körpersprache im 18. Jahrhundert». In: Dane, Gesa et al. (Hg.): *Anschlüsse. Versuche nach Michel Foucault*. Tübingen: Edition Discord, S. 69–79.

Schäfer, Oskar (1919): «Die Neue Schule für angewandten Rhythmus Hellerau». In: *Neue Bahnen. Zeitschrift der Reichsfachschaft IV*, 30, 10, S. 308–311.

Schamoni, Victor (1936): *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*. Hamm: Reimann.

Schelley, Peter (1932): «Filmtänzerische Gestaltung». In: *Der Tanz. Fachzeitschrift für Tanzkultur*, 5, 9, S. 9–10.

Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst (1974): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon der Avantgarde*. Bd. 1 und 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schikowski, John (1924): *Der neue Tanz*. Berlin: Volksbühnen-Verlag.

Schiller, Friedrich (2006): *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde* [1793]. Stuttgart: Reclam.

Schivelbusch, Wolfgang (1977): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien: Carl Hanser.

— (2001): *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schlemmer, Oskar (1931): «Missverständnisse». In: *Schrifttanz. Eine Vierteljahresschrift. Organ der deutschen Gesellschaft für Schrifttanz*, 4, 2, S. 27–29.

Schlüpmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld und Roter Stern.

Schmarsow, August (1903): *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*. Leipzig: B. G. Teubner.

Schneider, Rudolf (1926): «Formspiel durch Kino». In: *Frankfurter Zeitung*, 12. Juli 1926, S. 1.

Schönemann, Heide (1997): «Authentische und metaphorische Orte. Zur Auswahl und Bedeutung von Drehorten im deutschen Stummfilm am Beispiel von Paul Wegener». In: Neitzel, Britta (Hg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar*. Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag, S. 80–91.

— (2003): *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart/London: Axel Menges.

Schönfeld, Max (1913): «Probleme der Kinodramatik». In: *Der Kinematograph*, 7, 351, 17. September 1913, o. S.

Schröder, Stephan Michael (2013): «Die Ambimodernität der ‹Naturbilder›». In: Paulsen, Adam/Sandberg, Anna (Hg.): *Natur und Moderne 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Bielefeld: Transcript, S. 265–284.

Schröter, Jens (1998): «Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs». In: *Montage AV*, 7, 2, S. 129–154.

Schuftan, Werner (1929): «Bewegungsschrift. Neue Wege zum Filmmanuskript». In: *Film-Magazin. Die Wochenzeitschrift der Filmfreunde*, 3, 42, o. S.

Schumacher, Ewald Mathias (1921): «Musikloser Tanz und Film». In: *Die neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film*, 3, 8/9, S. 165–200.

— (1922): «Tanz als Urform. Versuch einer Entäußerung von der musikalischen Vorlage». In: *Hellweg*, 2, 42, S. 823–825.

Schur, Ernst (1910): *Der moderne Tanz*. München: Lammers.

Schwan, Alexander (2009): «Expression, Ekstase, Spiritualität. Paul Tillichs Theologie der Kunst und Mary Wigmans Absoluter Tanz». In: Fischer, Dagmar Ellen/Hecht, Thom (Hg.): *Tanz, Bewegung & Spiritualität*. Leipzig: Henschel, S. 214–226.

Schwartz, Hillel (1992): «Torque. The New Kinaesthetic of the Twentieth Century». In: Crary, Jonathan/Kwinter, Sanford (Hg.): *Incorporations*. Bd. 6. New York: Zone Books, S. 70–127.

Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.

— (1994): «‹Genre› und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft». In: *Montage AV*, 3, 2, S. 99–118.

— (2003): «Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm». In: *Montage AV*, 12, 2, S. 88–102.

— (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.

— (2008): «Geglückte Materialisation. Max Linders Transfer vom Filmbild auf die Varietébühne.» In: Kuchenbuch, Thomas (Hg.): *Max Linder – Ein früher Star*. Wien: Böhlau, S. 127–136.

Selwood, Sara (1985): «Farblichtmusik und abstrakter Film». In: Maur, Karin von (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Prestel, S. 414–421.

Serner, Walter (1992): «Kino und Schaulust» [1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, S. 208–214.

Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shawn, Ted (1913): *Synopsis of* Dances of the Ages. (Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills: J. Searle Dawley papers, Folder 3, Dances of the Ages).

— (1946): *Dance We Must* [1940]. London: Dennis Dobson.

Simonson, Mary (2013): *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Singer, Ben (2001): *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.

Snob. (1933): «Kinobesuche». In: *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, 6, 4, S. 10.

Sobchack, Vivian (1991): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Soltmann, Hermann [=Böhme, Fritz] (1921): «Filmgrenzen». In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 5. März 1921, o. S.

Sorell, Walter (Hg.) (1986): *Mary Wigman. Ein Vermächtnis*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Souriau, Étienne (1952): «Filmologie et esthétique comparée». In: *Revue internationale de filmologie*, 10, Juni, S. 113–143.

Souriau, Paul (1889): *L'Esthétique du mouvement*. Paris: Alcan.

Sp., A. (1927): «1000 Schritte Charleston». In: *Süddeutsche Filmzeitung*, 3, o. S.

Sparshott, Francis (1995): *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.

Spencer, Herbert (1891): «Gracefulness» [1852]. In: Ders.: *Essays: scientific, political and speculative*. Bd. 2. London: Williams und Norgate, S. 281–283.

Stabel, Ralf (2001): *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft*. Berlin: Henschel.

Staiger, Janet (1985a): «The Eyes Are Really the Focus. Photoplay Acting and Film Form and Style». In: *Wide Angle*, 6, 4, S. 14–23.

— (1985b): «The Politics of Film Canons». In: *Cinema Journal*, 24, 3, S. 4–23.

Stam, Robert (2000): *Film Theory. An Introduction*. Malden/Oxford: Blackwell.

Storck, Karl (1903): *Der Tanz*. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing.

— (1912): *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer.

Strauven, Wanda (2011): «The Observer's Dilemma. To Touch or Not to Touch». In: Huhtamo, Erkki/Parikka, Jussi (Hg.): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 148–163.

Strickland, A. W./Ackerman, Forrest J. (1981): *A Reference Guide to American Science Fiction Films*. Bloomington, Indiana: T.I.S.

Studlar, Gaylyn (1997): «‹Out-Salomeing Salome›. Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism». In: Bernstein, Matthew/Studlar, Gaylyn (Hg.): *Visions of the East. Orientalism in Film*. London: Rutgers University Press, S. 99–129.

Suquet, Annie (2012): *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse*. Pantin: Centre National de la Danse.

T., E. (1921): «Der Tanz im Film». In: *Vossische Zeitung*, 11. Juni 1921, S. 16.

Tannenbaum, Herbert (2004a): «Kunst im Kino» [1912]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 139–142.

— (2004b): «Lichtspielbühne und Theaterbühne» [1912]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliés bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 167–178.

— (2004c): «Probleme des Kinodramas» [1914]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 190–196.

Taub, Eric (1980): «Electronic Pulses Create Commitments. Videodance». In: *Dance Magazine*, 54, 8, S. 48–50.

Tedesco, Jean (1923): «La danse sur l'écran». In: *Cinéa-Ciné pour tous*, 1, 15. November 1923, S. 6–11.

— (1926): «Études de ralenti». In: *Cinéa-Ciné pour tous*, 57, 15. März 1926, S. 11–12.

Terry, Walter (1976): *Ted Shawn, Father of American Dance. A Biography*. New York: Dial Press.

Theweleit, Klaus (1977): *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Roter Stern.

Thielemann, Walter (2004): «Die Mimik der Kinoschauspieler» [1913]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 179–189.

Thompson, Kristin (1999): «The Concept of Cinematic Excess». In: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 513–524.

— (2002): «‹Im Anfang war…›. Über einige Verbindungen zwischen deutschen fantastischen Filmen der 10er und 20er Jahre». In: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: Edition Text + Kritik, S. 134–154.

Thora, Klaus (1992): «Der Einfluss der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerische Weltbild». In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, S. 154–160.

Tode, Thomas (2004): «Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film». In: Schwaiger, Michael (Hg.): *Bertold Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Brandstätter, S. 16–34.

Toepfer, Karl (1997): *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Cultures 1910-1935*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Tomasovic, Dick (2009): *Kino-Tanz. L'art chorégraphique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.

Trenka, Susie (2014): «Vernacular Jazz Dance and Race in Hollywood Cinema». In: *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, S. 240–248.

Tröhler, Margrit (1994): «Choreographie im magnetischen Kräftefeld. Eine Untersuchung zum Beziehungsgeflecht der Figuren und zu ihren Körpern im Raum». In: *Du*, 5, S. 42–44.

Tsivian, Yuri (1996a): «Russia, 1913. Cinema in the Cultural Landscape». In: Abel, Richard (Hg.): *Silent Film.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994 1996, S. 194–216.

— (1996b): «The Tango in Russia». In: *Experiment. A Journal of Russian Culture*, 2, S. 307–334.

Turnbaugh, Douglas Blair (1970): «Cinema, Dance, and Cine-Dance». In: *Filmmakers' Newsletter*, 4, 1, November, S. 14–24.

Turszinsky, Walter (1992): «Kinodramen und Kinomimen» [1910]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam, S. 21–26.

Turvey, Malcolm (2008): *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Unbekannt (1887): «Amateurs in Council». In: Young, Francis (Hg.): *Amateur Work, Illustrated*. Bd. 7. London/New York: Ward, Lock & Co., S. 235–240.

— (1890): «‹Ästhetik der Bewegung›». In: *Der Kunstwart*, 3, S. 148–149.

— (1895): «Ausstellung der ‹Edison-Kinetoskope›». In: *Hamburger Fremdenblatt*, 16. Mai 1895, o. S.

— (1904): «Hamburg Metropol-Theater». In: *Hamburger Fremdenblatt*, 4. Dezember 1904, o. S.

— (1913a): «Dances of the Ages». In: *The Moving Picture World*, 16, 10, S. 1032.

— (1913b): «Dancing Films. The Tango Craze on the Screen». In: *The Picturegoer*, 22. November 1913, S. 214–215.

— (1913c): «Dancing Lessons Pictured». In: *The Moving Picture World*, 18, 3, S. 248.

— (1913d): «Freak Dances Betold in Moving Pictures». In: *Chicago Daily Tribune*, 23. Oktober 1913, S. 7.

— (1913e): «News Items of the Kalem Company». In: *The Evening News*, 4. November 1913, S. 7.

— (1913f): «Rita Sacchetto». In: *The Moving Picture World*, 17, 13, S. 1373.

— (1913g): «Über den Wert der Methode Jaques-Dalcroze für die künstlerische Kultur». In: *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Zweiganstalten in Berlin*. Berlin: Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, S. 3–5.

— (1914a): «Eine gerechte Würdigung des Kinos...» In: *Kinema*, 4, 5, S. 7.

— (1914b): «Herbert Brenon Still in Hospital: Universal-IMP Director Dictates a Letter in Which He Explains His Recent Accident». In: *The Moving Picture World*, 19, 9, S. 1070.

— (1914c): «Tango Troubles». In: *The Moving Picture World*, 20, 12, S. 1689.

— (1915a): «The Charlie Chaplin Walk». In: *Motography*, 13, 18, S. 692.

— (1915b): «Das Kinoproblem und das Theater». In: *Kinema*, 5, 49, S. 1, 4–5.

— (1915c): «Pastors Approve Ban on the Tango». In: *The New York Times*, 5. Januar 1915, S. 5.

— (1916a): «The Dumb Girl of Portici». In: *New York Dramatic Mirror*, 15. Juli 1916, o. S.

— (1916b): «Paul Wegeners Kinoziele». In: *Lichtbild-Bühne*, 40, Oktober, o. S.

— (1916c): «Paul Wegeners ‹Rübezahl›». In: *Saale-Zeitung*, 31. Juli 1916, o. S.

— (1916d): «Rübezahl in Hellerau. Paul Wegener und die Dorfkinder». In: *Berliner Zeitung am Mittag*, 31. Juli 1916, o. S.

— (1916e): «Rübezahls Hochzeit». In: *Der Kinematograph*, 517, o. S.

— (1916f): «Rübezahls Hochzeit». In: *Berliner Börsen-Courier*, 3. Oktober 1916, o. S.

— (1916g): «Der Tanz im Film». In: *Der Kinematograph*, 520, o. S.

— (1918): «Die Regisseure». In: *Kinema*, 8, 42, S. 1–3.
— (1921a): «Kinomusik. Kinomusikalische Streifzüge [Tanzkino]». In: *Der Artist. Central-Organ der Circus, Varieté-Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles*, 39, 1909, o. S.
— (1921b): «Kino-Varieté. Berlin. Tanz-Kinema». In: *Der Artist. Central-Organ der Circus, Varieté-Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles*, 39, 1906, o. S.
— (1921c): «Le ralenti comique». In: *Cinémagazine*, 32, S. 26.
— (1923a): «Un film sur la danse». In: *La Danse*, 4, 39, o. S.
— (1923b): «What the Picture Did for Me. Verdict on Films in Language of Exhibitor». In: *The Exhibitor's Herald*, 16, 24, S. 59–60.
— (1924a): «Another Who Danced Her Way to the Silver Screen». In: *Dance Lover's Magazine*, 6, S. 16–17.
— (1924b): «Maë Murray Danseuse». In: *Cinéa-Ciné pour tous*, 4, S. 16–17.
— (1924c): «Vom Körper und seiner Linie». In: *Filmland. Deutsche Monatsschrift*, 2, S. 34–37.
— (1926): «Movies Celebrate Thirtieth Birthday». In: *The Educational Screen*, 5, 6, S. 348–350.
— (1928): «Der tönende Film. Eine Bereicherung des schönen Lebens». In: *Die Schönheit*, 24, 5, S. 192–194.
— (1929): «Kunst und Wissenschaft. Rudolf von Laban über Probleme des Tanzes». In: *Dresdner Nachrichten*, 15. März 1929, o. S.
— (1932): «[Erste Wiener Tonfilmschule] Arabesken». In: *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, 5, 6, S. 16.
— (1934): «Der Palucca-Film (Capitol)». In: *Film-Kurier*, 169, o. S.
— (1935): «Annette Kellermann, First ‹New Woman› of the Modern Age». In: *Chicago Sunday Tribune*, 25. April 1935, S. 7.
Uricchio, William (1997): «Aktualitäten als Bilder der Zeit». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 6 (Aktualitäten), S. 43–50.
— (2002): «Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität». In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Köln: UVK, S. 281–310.
— (2004): «Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity» [1997]. In: Olsson, Jan/Fullerton, John (Hg.): *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Eastleigh: John Libbey, S. 123–138.
Uzanne, Octave (1893): «Une visite chez Edison». In: *Le Figaro*, 8. Mai 1893, S. 1.
Vaccarino, Elisa (1996): *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*. Genua: Costa & Nolan.
Van Loan, H. H. (1915): «Pavlowa's ‹The Dumb Girl of Portici›». In: *Motography*, 14, 16, S. 801–802.
Vertov, Dziga (1973): «Wir. Variante eines Manifestes» [russ. 1922]. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Carl Hanser, S. 7–10.

Villodre, Nicolas (2000): «Cobayes. Panorama du film de danse en France». In: Brenez, Nicole/Lebrat, Christian (Hg.): *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris: Cinémathèque française, S. 46–48.

Voss, Christiane (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München: Fink.

W. H. D. (1913): «Tango-Zauber. Komödie in 2 Akten von Ellen Kanitz. Inszeniert von Nunek-Danuky». In: *Illustrierte Kino-Woche*, 26, S. 307.

Wahlberg, Malin (2006): «Wonders of Cinematic Abstraction. J. C. Mol and the Aesthetic Experience of Science Film». In: *Screen*, 47, 3, S. 273–289.

Warburg, Aby (1893): *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg/Leipzig: Leopold Voss.

— (1906): «Dürer und die italienische Antike». In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig: B. G. Teubner, S. 55–60.

— (2000): *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Gesammelte Schriften*. Bd. 2.1. Hg. v. Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag.

Weber, Wilhelm/Weber, Eduard (1836): *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung*. Göttingen: Dietrich.

Wedel, Michael (2007): *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: Edition Text + Kritik.

Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): *Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wegener, Paul (1916b): *Rübezahl und das Elfchen / Rübezahls Hochzeit*. [Drehbuch]. (Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, Nachlass Paul Wegener).

— (1916c): *Von den künstlerischen Möglichkeiten des Films*. (Vortragsmanuskript aus dem Nachlass Paul Wegener – Sammlung Kai Möller, DIF Frankfurt).

Wegner, Wenke (2015): *Kino, Sprache, Tanz. Ästhetik und Vermittlung in den Filmen der Berliner Schule*. Marburg: Schüren.

Westerdale, Joel (2010): «The Musical Promise of Abstract Film». In: Rogowski, Christian (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester, New York: Camden House, S. 153–166.

White, Wallace (1976): «Videodance – It May Be a Whole New Art Form». In: *New York Times*, 18. Januar 1976, o. S.

Whitney, Allison (2010): «Etched with the Emulsion. Weimar Dance and Body Culture in German Expressionist Cinema». In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 46, 3, S. 240–254.

Wiegand, Daniel (2016): *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren.

Wigman, Mary (1929): «Der tänzerische Blick». In: *Die Tanz-Gemeinschaft. Vierteljahresschrift für tänzerische Kultur*, Januar, S. 2–3.

— (ca. 1930): *Die Sprache des Tanzes*. Unveröffentliches Manuskript. (Mary-Wigman-Archiv, Akademie der Künste Berlin, Signatur 1246).

— (1932): «Der Tänzer und sein Instrument». In: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*, 9, 12, Dezember. Hg. v. Felix Emmel und Gustav J. Fischer-Klamt, S. 673–676.

— (1986): «Die Schönheit Amerikas» [1932]. In: Sorell, Walter (Hg.): *Mary Wigman. Ein Vermächtnis*: Florian Noetzel, S. 137–142.

Wildermann, R. H. (1912): «Kino-Dramatik». In: *Kölnische Zeitung*, 29. Dezember 1912, o. S.

Williams, Linda (1991): «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly*, 44, 4, S. 2–13.

— (1995): «Corporealized Observers. Visual Pornographies and the ‹Carnal Density of Vision›». In: Petro, Patrice (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, S. 3–41.

Williams, Tami M. (2012): «The ‹Silent› Arts. Modern Pantomime and the Making of an Art Cinema in Belle Epoque Paris. The Case of Georges Wague and Germaine Dulac». In: Gaudreault, André/Dulac, Nicolas/Hidalgo, Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 99–118.

Wilmesmeier, Holger (1994): *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee ‹Der absolute Film› 3. und 10. Mai 1925*. Münster: LIT Verlag.

WL (1934): «Verfilmte Tanzkunst». In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 28. Juli 1934, o. S.

Wolf, August (1921a): «Der Film als Historiker». In: *Film-Kurier*, 3, 245, S. 2.

— (1921b): «Das Kino als Erlebnis». In: *Film-Kurier*, 3, 203, S. 2.

— (1921c): «Der Zuschauer im Film». In: *Film-Kurier*, 3, 245, S. 2.

Wölfflin, Heinrich (1917): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915]. München: Hugo Bruckmann.

Wood, Leslie (1947): *The Miracle of the Movies*. London: Burke.

Woollacott, Angela (2011): «Annette Kellermann. Mermaids and South Sea Islanders». In: Dies.: *Race and the Modern Exotic. Three «Australian» Women on Global Display*. Clayton: Monash, S. 1–48.

Worringer, Wilhelm (1921): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908]. München: Piper & Co.

Wundt, Wilhelm (1874): *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton.

Zale, Jennifer (2014): «The Ban of the Imperial Theatres. Dance and Film in Prerevolutionary Russia». In: *American Councils for International Education*, ⟨http://researchfellowships.americancouncils.org/sites/researchfellowships.americancouncils.org/files/Zale_FinalPROZENT20Report.pdf⟩ – Zugriff am 2. Februar 2014.

Zanasi, Cristina (2006): «The Last Laugh. Kri-Kri at Cines (1912–1915). Keeping Sense of Humor between the Falls.» In: *Cinegrafie*, 19, S. 230–243.

Zechner, Anke (2013): *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Zimmermann, Yvonne (2014): «The Avant-Garde, Education and Marketing. The Making of Nontheatrical Film Culture in Interwar Switzerland». In: Hagener, Malte (Hg.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Impact of the Avant-Garde in Europe, 1919–1939*. New York/Oxford: Berghahn, S. 199–224.

Zorn, Friedrich Albert (1887): *Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie*. Leipzig/Weber: Röder.

# Filmographie

1000 Schritte Charleston. Franz W. Koebner, D 1926 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Afgrunden (Abgründe). Urban Gad, DK 1910 (DVD «Danish Silent Classics: Asta Nielsen», Danish Film Institute 2005).

L'Album merveilleux. Pathé, F 1905 (DVD «Fairy Tales. Early Colour Stencil Films from Pathé 1901–1922», British Film Institute 2012).

All This Can Happen. Siobhan Davies/David Hinton, GB 2012 (Privatkopie der Filmemacher).

Alles dreht sich, alles bewegt sich. Hans Richter, D 1929 (DVD «Hans Richter: Early Works», Re:Voir Video 2008).

Âme d'artiste. Germaine Dulac, F 1925.

American Beauty. Sam Mendes, USA 1999 (DVD «American Beauty», DreamWorks 2006).

Anchors Aweigh. George Sidney, USA 1945 (DVD «Anchors Aweigh», Warner Home Video 2000).

Animated Picture Studio. Percy Stow, GB 1903 (MoMA New York).

Anna Pavlova. Douglas Fairbanks, USA 1924 (BFI National Archive, London).

Annabelle Butterfly Dance. Edison, USA 1894 (DVD «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment 2013).

Annabelle Serpentine Dance. Edison, USA 1894 (DVD «Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment 2013).

The Artist. Michel Hazanavicius, F/B/USA 2011 (DVD «The Artist», Entertainment in Video 2012).

Die Austernprinzessin. Ernst Lubitsch, D 1919 (DVD «Ernst Lubitsch Collection», Transit Film 2006).

Baignade en mer (La mer). Lumière, F 1895 (DVD «Lumière! Le cinématographe 1895–1905», Institut Lumière 2015).

Balettprimadonnan. Mauritz Stiller, S 1916.

Ballet: «Le carnaval de Venise», I und II. Lumière, F 1897.

Ballet mécanique (Images mobiles). Fernand Léger/Dudley Murphy, F 1924 (DVD «Cinéma Dada», Re:Voir Vidéo 2005).

Ballettens Datter (Odette). Holger-Madsen, DK 1913 (Det Danske Filminstitut).

Beginning of the Serpentine. [K. A.], um 1900 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).

Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt. Walter Ruttmann, D 1927 (DVD «Walther Ruttmann – Berlin, die Sinfonie der Grossstadt und Melodie der Welt», Edition Filmmuseum 2008).

Das Blumenwunder. Max Reichmann, D 1926 (DVD «Das Blumenwunder», Arte Edition 2015).

Blush. Wim Vandekeybus, B 2002 (DVD «Wim Vandekeybus Dance & Short Fiction Films», Ultima Vez 2006).
Boston. Tanz-Kinema Alexanderplatz, D 1921.
La bous bous mie. Louis Feuillade, F 1909 (DVD «Les Vampires», Gaumont 2008).
Buffalo Dance. Edison, USA 1894 (DVD «More Treasures from American Film Archives, 1894–1931», Image Entertainment 2004).
Carmencita. Edison, USA 1894 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).
Chelovek s kino-apparatom (Der Mann mit der Kamera). Dziga Vertov, UdSSR 1929 (DVD «Man with a Movie Camera», Image Entertainment 1998).
Les chiens savants. Pathé, F 1907 (DVD «Crazy Cinematographe. Europäisches Kino der Attraktionen», Edition Filmmuseum 2007).
Chiens savants. La danse serpentine. Lumière, F 1898.
La chute de la maison Usher. Jean Epstein, F 1928 (DVD «Jean Epstein» 2014).
Il clarino di Tontolini. Ferdinand Guillaume, I 1911 (Belgische Cinematek Brüssel).
Le cochon danseur. Pathé, F 1907 (DVD «Retour de Flamme 3», Lobster Films).
La création de la serpentine. Segundo de Chomón, F 1908 (DVD «Segundo de Chomón 1903-1912. El cine de la fantasía», Filmoteca de Catalunya, Gartenberg Media 2010).
Crissie Sheridan. Edison, USA 1897 (DVD «Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1894–1941», Image Entertainment 2013).
Dance. Do's and Don'ts. British Pathé, GB 1928 (British Pathé).
Dances of the Ages. Edison, USA 1913 (VHS «The History of Dance on Film and Video», Éditions à voir).
The Dances of Today (Modern Dances). Universal, USA 1914.
Dans l'Hellade. Charles Decroix, F 1909 (EYE Filminstituut Nederland und Cineteca di Bologna).
Danse javanaise. Lumière, F 1896.
Danse javanaise par Cléo de Mérode. Gaumont, F 1900 (Gaumont Pathé Archives).
Danse Louise tutu vue normale. Pierre Noguès, F undatiert.
Danse Louise tutu vue ralentie. Pierre Noguès, F undatiert.
Danse russe. Lumière, F 1896.
Danse serpentine [II]. Lumière, F 1898 (DVD «Les premiers pas du cinéma», Lobster Film 2006).
Danse tyrolienne. Lumière, F 1896.
Les danses. Pathé, F um 1910 (Gaumont Pathé Archives).
Danses cosmopolites. Pathé, F 1907.
Danses cosmopolites à transformations. Pathé, F 1902 (EYE Filminstituut Nederland).
Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II. Lumière, F 1899.
Une demonstration chorégraphique. Pathé, F 1921 (http://cinedidac.hypotheses.org).
Dirty Dancing. Emile Ardolino, USA 1987 (DVD «Dirty Dancing», Concorde Home Entertainment 2002).

Don't Change Your Husband. Cecil B. DeMille, USA 1919 (DVD «Don't Change Your Husband», Image Entertainment 2005).
El Dorado. Marcel L'Herbier, F 1921 (DVD «El Dorado», Gaumont Vidéo 2009).
Der Drachentöter. Rudolf von Laban/Wilhelm Prager, D 1928.
The Dumb Girl of Portici. Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1916 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).
Entr'acte. René Clair, F 1924 (DVD «Cinéma Dada», Re:Voir Vidéo 2005).
The Epidemic. Essanay, USA 1914.
Erlkönigs Tochter. Stellan Rye, D 1914.
The Exploits of Elaine. Louis J. Gasnier et al., USA 1914.
Film ist Rhythmus (Rhythmus 21). Hans Richter, D 1921–24 (DVD «Geschichte des deutschen Animationsfilms», Absolut Medien 2011).
Flag Dance. American Mutoscope & Biograph, USA 1903 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).
The Flat Charleston Made Easy. British Pathé, GB 1927 (British Pathé).
The Floorwalker. Charlie Chaplin, USA 1916 (DVD «The Chaplin Mutuals – Volume 3», Image Entertainment 1997).
For Husbands Only. Phillips Smalley/Lois Weber, USA 1918.
Fra Fyrste til Knejpevært (Fürstin Spinarosa tanzt). Holger-Madsen, DK 1913 (Det Danske Filminstitut).
Frau Blechnudel will Kinoschauspielerin werden. Viggo Larsen, D 1915 (DVD «Der komische Kintopp», Arte Edition, Absolut Medien 2012).
Frühlingsluft. Internationale Kinematographen- und Lichteffekt-GmbH, D 1908 (Stiftung Deutsche Kinemathek).
Frühlingsmanöver. Charles Decroix, CH 1917.
Gavotte par Cléo de Mérode. Gaumont, F 1900 (Gaumont Pathé Archives).
Gavroche et la valse obsédante. Éclair, F 1913.
Girls Taking Time Checks, Westinghouse Works. American Mutoscope & Biograph, USA 1904 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).
The Gold Rush. Charlie Chaplin, USA 1925 (DVD «The Gold Rush», Criterion Collection 2012).
Die goldene Fliege. Stellan Rye, D 1914.
Hans Trutz im Schlaraffenland. Paul Wegener, D 1917.
He Danced Himself to Death. Ralph Ince, USA 1914.
Hvor Sorgerne glemmes (Prinzessin Herzleid). Holger-Madsen, DK 1917.
Imperial Japanese Dance. Edison, USA 1894 (DVD «Edison. The Invention of the Movies», Kino International 2005).
Intolerance. D. W. Griffith, USA 1916 (DVD «Intolerance», Arte Edition 2008).
Isidora Duncan. Deutsche Mutoskop und Biograph, D 1908.
Italienischer Bauerntanz. Max Skladanowsky, D 1895 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
Jean Bouin disque. Pierre Noguès, F undatiert.
Jerichow. Christian Petzold, D 2008 (DVD «Jerichow», Piffl Medien 2009).
Kadra Sâfa. Stellan Rye, D 1914.

Kamarinskaja, russischer Nationaltanz. Max Skladanowsky, D 1895 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Kean ou Désordre et génie. Alexandre Volkoff, F 1924 (DVD «French Masterworks: Russian Émigrés in Paris 1923–1928», Flicker Alley 2013).

Kri Kri balla. Cines, I 1915 (EYE Filminstituut Nederland).

Kri Kri e il tango. Raymond Frau, I 1913 (EYE Filminstituut Nederland).

Latest Dance Creation is «Sugar Foot Strut». Fox, USA 1928 (New Zealand Film Archive).

Lichtspiel Opus I. Walter Ruttmann, D 1921 (DVD «Walther Ruttmann», Edition Filmmuseum 2008).

Lifting the Veil of Motion. British Pathé, GB 1924 (British Pathé).

Le lys de la vie. Loïe Fuller/Gabrielle Sorère, F 1920 (Cinémathèque de la Danse, Paris).

Madame, Will You Dance? British Pathé, GB 1925 (British Pathé).

Maldone. Jean Grémillon, F 1928 (Cinémathèque suisse).

Marvels of Motion: Horses in Slow Motion. Dave Fleischer, USA 1925 (BFI National Archive, London).

Mary Wigman tanzt. Atlantic Film, D 1932 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Media Magica VI: Wundertrommel. Werner Nekes, D 1996 (DVD «Media Magica by Werner Nekes, Vol. 6: The Magic Drum»).

Mein langsames Leben. Angela Schanelec, D 2001 (DVD «Mein langsames Leben», Filmgalerie 451 2008).

Mens Pesten raser (Der schwarze Tod). Holger-Madsen, DK 1913.

Merce by Merce by Paik. Nam June Paik et al., USA 1978 (Deutsches Tanzarchiv Köln).

Metropolis. Fritz Lang, D 1927 (DVD «The Complete Metropolis», Kino Lorber 2010).

Motion Picture Dancing Lessons. Kalem, USA 1913.

Mutual Weekly, Folge 57. Mutual, USA 1914.

Die Nacht. Oskar Messter, D 1913.

Napoléon. Abel Gance, F 1927 (DVD «Napoléon», British Film Institute 2016).

Neptune's Daughter. Herbert Brenon, USA 1914 (Gosfilmofond und National Film & Sound Archive Australia; DVD «Venus of the South Seas», Grapevine Video 2004).

The New Waltz Made Easy. British Pathé, GB 1927 (British Pathé).

Nine Variations on a Dance Theme. Hilary Harris, USA 1967 (DVD zu «Envisioning Dance on Film and Video», Routledge 2002).

Nordische Volkstänze. Nicholas Kaufmann, D 1927.

Les œufs de Pâques. Segundo de Chomón, F 1907 (DVD «Segundo de Chomón 1903-1912. El cine de la fantasía», Filmoteca de Catalunya, Gartenberg Media 2010).

Oil and Water. D. W. Griffith, USA 1913 (UCLA Film and Television Archives).

Opus II. Walter Ruttmann, D 1922 (DVD «Walther Ruttmann», Edition Filmmuseum 2008).

Opus III. Walter Ruttmann, D 1925 (DVD «Walther Ruttmann», Edition Filmmuseum 2008).

Orlacs Hände. Robert Wiene, A 1924 (DVD «Orlacs Hände», Kino International, 2008).

Pathé's Weekly. Pathé, USA 1914.

La peine du talion. Gaston Velle, F 1906 (DVD «Fairy Tales. Early Colour Stencil Films from Pathé 1901–1922», British Film Institute 2012).

Le piano irrésistible. Alice Guy, F 1907 (Gaumont Pathé Archives).

Princess Rajah Dance with Chair, St. Louis Exposition. American Mutoscope & Biograph, USA 1904 (Library of Congress NAVCC, Washington D. C.).

Le printemps. Louis Feuillade, F 1909 (Gaumont Pathé Archives).

Die Pritzelpuppe. Ulrich Kayser, D 1923 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Le P'tit Bal. Philippe Decouflé, F 1993 (Deutsches Tanzarchiv Köln).

Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast. British Pathé, GB 1925 (British Pathé).

Rainbow Dance. Len Lye, GB 1936 (BFI National Archive, London).

Rapsodia satanica. Nino Oxilia, I 1917 (Cineteca di Bologna und Cinémathèque suisse).

Der Rattenfänger. Paul Wegener, D 1918.

Repas de bébé. Louis und Auguste Lumière, F 1895 (DVD «Early Cinema. Primitives and Pioneers», British Film Institute 2005).

Rhythmus und Tanz. Wilhelm Prager, D 1932.

Roseland. Wim Vandekeybus/Walter Verdin/Octavio Iturbe, B 1990 (DVD «Wim Vandekeybus Dance & Short Fiction Films», Ultima Vez 2006).

Rough Sea at Dover. Birt Acres/R. W. Paul, GB 1896 (DVD «Early Cinema. Primitives and Pioneers», British Film Institute 2005).

Rübezahls Hochzeit. Paul Wegener, D 1916 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Schwanentanz. Oskar Messter, D 1915.

Serenata. Johannes Eckardt/Gret Palucca, D 1934 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Serpentintanz Mlle. Ancion. Skladanowsky, D 1895 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Sirens of the Sea. Allen Holubar, USA 1917.

The Skeleton Dance. Walt Disney, USA 1929 (DVD «Walt Disneys Silly Symphonies», Buena Vista Home Entertainment).

Spiralen. Oskar Fischinger, D 1926 (DVD «Oskar Fischinger: Ten Films», Center for Visual Music 2006).

Der Sprung aus dem Flugzeuge. Deulig, D 1925 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

Spuk im Spielclub. Victor Schamoni/Rudolf Laban, D 1934.

Le squelette joyeux. Lumière, F 1898 (DVD-Box «Lumiere! Le cinématographe 1895–1905», Édition Vidéo France Télévision 2015).

Step Up. Anne Fletcher, USA 2006 (DVD «Step Up», Constantin 2007).

Studie Nr. 2. Oskar Fischinger, D 1930.

Studie Nr. 6. Oskar Fischinger, D 1930 (DVD «Oskar Fischinger: Ten Films», Center for Visual Music 2006).

Studie Nr. 12. Oskar Fischinger/Hans Fischinger, D 1932.

A Study in Choreography for Camera. Maya Deren, USA 1945 (DVD «Maya Deren: Experimental Films», Mystic Fire Video 2002).
Sunnyside. Charlie Chaplin, USA 1919 (DVD «The Chaplin Collection», MK2 2004).
Sur un air de Charleston. Jean Renoir, F 1927 (DVD «Jean Renoir Collector's Edition», Lions Gate Entertainment 2007).
Sylfiden. Peter Elfelt, DK 1903 (Det Danske Filminstitut).
Symphonie diagonale. Viking Eggeling/Erna Niemeyer, D 1924 (DVD «Geschichte des deutschen Animationsfilms», Absolut Medien 2011).
Tango Troubles. Royal, USA 1914.
The Tango Waltz. Selsior Film, GB 1913 (Svenska Filminstitutet).
Die Tangokönigin. Max Mack, D 1913.
Tangozauber. Danny Kaden, D 1913.
Der Tanz um die Tänzerin (La danse et la danseuse). Felix Moeschlin, CH 1919.
Tanz und Bewegungsübungen der Schule Rudolf v. Laban. Rudolf von Laban, D 1929 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
Tänze aus aller Welt. Nicholas Kaufmann, D 1927.
Der Tänzer, 1. Teil. Carl Froelich, D 1919.
Tänzerische Pantomimen. Suse Byk, D 1925 (MoMA New York).
Tarantellen af Napoli. Peter Elfelt, DK 1903 (Det Danske Filminstitut).
Thèmes et variations. Germaine Dulac, F 1928 (Lightcone Paris).
The Thief of Bagdad. Raoul Walsh, USA 1924 (DVD «The Thief of Bagdad», Arte Edition 2000).
Tides. Amy Greenfield, USA 1982 (Privatkopie der Filmemacherin).
Turkey Trot Town. Thanhouser, USA 1914.
L'Ultima danza (Ihr letzter Tanz). Pier Angelo Mazzolotti/Umberto Paradisi, I 1914.
Umbrella Dance. Edison, USA 1895.
Uncle Josh at the Moving Picture Show. Edwin S. Porter, USA 1902 (DVD «Before the Nickelodeon. The Early Cinema of Edwin S. Porter», British Film Institute 2008).
Undine. Henry Otto, USA 1916.
Von morgens bis mitternachts. Karlheinz Martin, D 1920 (DVD «Von morgens bis mitternachts», Edition Filmmuseum 2010).
Watch Your Step. British Pathé, GB 1922 (British Pathé).
The Water Nymph. Mack Sennett, USA 1912.
Wege zu Kraft und Schönheit. Wilhelm Prager/Nicholas Kaufmann, D 1925 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
Der weisse Pfau. Tragödie einer Tänzerin. E. A. Dupont, D 1920 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
Whirling Grace. British Pathé, GB 1929 (British Pathé).
Wladimira Fox-Trott. Tanz-Kinema Alexanderplatz, D 1921.
The Wood Nymph. Elisha Helm Calvert, USA 1915.

# Personenregister


**A**
Abbate, Carolyn, 161
Abel, Richard, 83
Ackerman, Forrest J., 124
Acres, Birt, 108
Aderer, Adolphe, 119
Adolf, Heinrich, 278
Allen, Dave, 36, 48
Altermann, Janos und Olivia, 339
Altman, Rick, 38 f., 97, 202
Andrew, Nell, 13, 279
Appia, Adolphe, 196
Argus, 202
Armat, Thomas, 105
Arnheim, Rudolf, 40, 224, 229, 232, 275, 285 f.
Arnoldy, Édouard, 76, 86
Arp, Hans, 343 f.
Arroy, Juan, 36 f., 159, 161
Asendorf, Christoph, 132, 282, 285
Astaire, Fred, 25
Atlas, Charles, 48
Auber, Daniel-François-Esprit, 173
Aumont, Jacques, 19
Auslander, Philip, 69

**B**
Bab, Julius, 166
Backstein, Karen, 87
Baer, Nicholas W., 117
Baert, Barbara, 148, 151
Bahr, Hermann, 282
Baker, Josephine, 262
Balázs, Béla, 40, 181 f., 185, 245, 248, 306, 309
Balk, Claudia, 77
Banes, Sally, 53
Barker, Jennifer M., 56, 102
Barrison, Gertrude, 119
Barthes, Roland, 26, 39
Bartók, Béla, 182
Baxmann, Inge, 48, 58, 60, 254, 271, 295
Bayer, Raymond, 211, 213–217, 219 f., 228, 232
Bazin, André, 53, 76, 145, 305
Beale, Lionel Smith, 93 ff.
Behrens, Otto, 349
Belcher, Ernest, 172
Bell, Ernest, 314
Benjamin, Walter, 61 f., 69, 150, 156, 205, 334
Berber, Anita, 165
Bereska, Dussia, 240 f.
Bergengruen, Siegfried, 35, 349
Berger, Renate, 281
Bergson, Henri, 131, 205, 207, 212 f., 249, 282
Berkeley, Busby, 25, 39
Bernard-Derosne, Sabine, 37, 43
Bernhard, Walter H., 143
Berton, Mireille, 313
Bie, Oskar, 110 f., 113 f., 116, 296
Bienert, Friedrich, 210, 264
Billman, Larry, 88
Bison, Billy, 332
Blaisdell, George, 95, 143 f.
Blankenship, Janelle, 239
Blass, Ernst, 277
Blassnigg, Martha, 90
Bloch, Ernst, 162
Bloem, Walter, 182, 186, 339
Blom, Ivo, 318 f.
Blume, Torsten, 298
Böcklin, Arnold, 145
Bofinger, Alfred, 170
Böhme, Fritz, *siehe* Soltmann, Hermann, 32, 59, 254, 277, 281, 287–299, 302, 305 f., 309
Böhme, Hartmut, 23, 133, 249
Bolter, Jay David, 28, 76
Bordwell, David, 19, 279
Borelli, Lyda, 140
Botticelli, Sandro, 128 f., 132, 147 f.
Bottomore, Stephen, 333
Bournonville, August, 113
Bousquet, Henri, 83, 114 f., 119, 135, 140
Bowser, Eileen, 166
Boyd, Jade, 39

Bragaglia, Anton und Carlo, 253
Brakhage, Stan, 52, 278
Brandenburg, Hans, 58, 243, 295
Brandstetter, Gabriele, 20, 36, 48, 53, 58, 89, 130, 132, 136, 138, 159, 180, 231
Brannigan, Erin, 21, 44, 48, 52
Brauner, Ludwig, 116
Brenez, Nicole, 18
Brenon, Herbert, 30, 143 f.
Brewster, Ben, 161
Brinckmann, Christine N., 279
Brockmann, Till, 209, 232
Brooks, Louise, 122, 159, 164, 171
Brooks, Virginia L., 36
Brown, Trisha, 46
Bruckner, Ferdinand, 309
Buchholz, Kai, 49
Bull, Lucien, 214 f.
Bush, Jeff, 46
Butting, Max, 292
Byk, Suse, 302 f.

**C**

Calvert, E. H., 74
Canudo, Ricciotto, 19, 127
Card, James, 93
Carlos, Walter, 247, 325
Carmencita, 103
Carou, Alain, 166
Carroll, Noël, 48, 276
Casetti, Francesco, 56, 61
Castle, Vernon und Irene, 168, 324
Caulkins, Albert, 95
Cézanne, Paul, 253
Chaplin, Charles, 159
Chaplin, Charlie, 11, 159 f., 205, 207
Chapman, Judith A., 47
Chester, S. Beach, 311, 324
Chomón, Segundo de, 119 f.
Clair, René, 25, 226, 287, 298
Clark, VèVè A., 45, 51
Cocteau, Jean, 230
Coffman, Elizabeth Ann, 49, 162
Cohan, Steven, 39
Cohen-Séat, Gilbert, 216
Compton, Gardner, 45
Cooper Albright, Ann, 136, 230
Copeland, Roger, 42
Corra, Bruno, 278
Coton, A. V., 45
Cowan, Michael, 189, 211, 254, 275, 280, 286, 345
Craig, Edward Gordon, 59
Cramer, Franz Anton, 214
Crary, Jonathan, 56, 93, 97
Crosland, Alan, 171 f.
Cunningham, Merce, 25, 46 ff.
Curtis, Scott, 224, 310, 329

**D**

Daly, Ann, 65 f., 129, 143, 283
Davies, Siobhan, 50
DeCordova, Richard, 88, 162, 166
Decouflé, Philippe, 48
Decroix, Charles, 135 f., 246
Deed, André, 161
Degas, Edgar, 78
Delamater, Jerome, 25, 38
Deleuze, Gilles, 216, 270
Delluc, Louis, 40, 159
Delpeut, Peter, 17
Delsarte, François, 162
Dely, Otto, 345
Deren, Maya, 25, 44 f., 51
Derp-Sacharoff, Clotilde von, 68
Desclaux, Pierre, 215
Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz, 248
Dickerman, Leah, 279
Didi-Huberman, Georges, 131, 133 f., 138, 141, 147 f.
Diebold, Bernhard, 275, 278 ff., 287
Diederichs, Helmut H., 18, 155, 162, 248
Diehl, Oskar, 186
Disney, Walt, 93
Divoire, Fernand, 36, 206, 228
Doane, Mary Ann, 113
Dodds, Sherril, 36, 48
Doesburg, Theo van, 343 f.
Donnell, Dorothy, 73
Dörr, Evelyn, 235 ff., 240, 242, 245 f., 249, 256, 295
Drommert, René, 16, 39 f., 42 ff., 46, 276
Dulac, Germaine, 14, 25, 40 f., 210
Dulac, Nicolas, 99, 102
Dumont, Hervé, 255
Duncan, Anna und Irma und Lisa, 208
Duncan, Isadora, 22, 29 ff., 57, 65 f., 68, 72 ff., 121, 124, 128–132, 134, 139, 141 ff., 189, 206 ff., 211, 214, 228, 282 ff., 290

Duncan, Raymond, 130
Dupont, E. A., 178
Dyer, Richard, 39

**E**
Eckardt, Johannes, 264
Edel, Harold, 332
Edison, Thomas A., 83, 87 f., 91, 96 ff., 103 ff., 107, 110, 137
Eggeling, Viking, 273, 275 f., 278, 286 f., 289, 297
Eisenstein, Sergej M., 258
Eisner, Lotte, 235 f., 240, 242, 246, 248
Elder, R. Bruce, 279
Elfelt, Peter, 113
Ellis, Henry Havelock, 20
Elsaesser, Thomas, 27 f., 61, 78, 109, 192, 322 f., 346
Elswit, Kate, 302
Emshwiller, Ed, 52
Epstein, Jean, 40, 215, 229, 232, 270
Erenberg, Lewis A., 311
Estee, Geo, 298 f.
Evans, Edwin, 334
Ewers, Hanns Heinz, 248

**F**
Fairbanks, Douglas, 70, 161
Fargier, Jean-Paul, 17
Faure, Élie, 227 f.
Feuer, Jane, 38 f.
Feuillade, Louis, 73, 316
Fielding, Raymond, 313
Filser, Barbara, 19, 278
Fischer-Lichte, Erika, 59, 185, 313
Fischinger, Hans, 275
Fischinger, Oskar, 32, 274, 276 ff., 287, 289, 291 f.
Fleischer, Dave, 219
Foellmer, Susanne, 53, 231, 300, 302 f.
Fokina, Vera, 188
Forest, Louis, 13, 16, 125
Forsythe, William, 25
Foster, Susan Leigh, 54, 313
Foucault, Michel, 26
Franco, Susanne, 236, 240, 242, 256, 261
Franko, Mark, 23
Frau, Raymond, 318 f.
Freeburg, Victor O., 19, 142, 148, 226
Fréjaville, Gustave, 231
Freud, Sigmund, 273
Freund, Karl, 14
Friedell, Egon, 180, 186
Friese-Greene, William, 94
Froelich, Carl, 15
Fuchs, Georg, 20, 59, 185, 196
Fuller Snyder, Allegra, 44, 47, 51
Fuller, Loïe, 22, 57, 89 f., 124, 136 f., 211, 229 f.
Funkenstein, Susan Laikin, 284

**G**
Gad, Urban, 164 f.
Gance, Abel, 215, 268
Garafola, Lynn, 49, 231
Garval, Michael D., 68, 78
Gaudreault, André, 18, 28, 85 f., 99, 102 f., 220
Gehr, Herbert, 291
Geisthövel, Alexa, 312, 344
Genthe, Arnold, 208 f.
Georgi, Yvonne, 182
Gert, Valeska, 165, 185, 231, 268, 300–304
Giese, Fritz, 37
Ginna, Arnaldo, 278
Gish, Dorothy, 122
Gish, Lilian, 122
Gliese, Rochus, 198
Glöde, Marc, 278
Glucker, August, 247
Goebbels, Joseph, 235
Goergen, Jeanpaul, 273
Goethe, Johann Wolfgang von, 177
Goldstein, Moritz, 334
Gombrich, Ernst H., 132, 157
Gordon, Rae Beth, 49, 313, 316
Gould, Norma, 122
Graeser, Wolfgang, 277
Grau, Robert, 143
Greenfield, Amy, 54
Gregor, Ulrich, 273
Grémillon, Jean, 15, 269 f.
Grey, Jennifer, 351
Le Grice, Malcolm, 278
Griffith, D. W., 73
Gropius, Walter, 298
Grossmann, Peter Z., 46
Grosz, Wilhelm, 182
Grusin, Richard, 28, 76
Guido, Laurent, 19, 40, 49, 84, 92, 98, 137, 159, 183, 202
Guilbert, Laure, 287

Guillaume, Ferdinand, 318
Gumpert, Gregor, 48, 180
Gunning, Tom, 20, 28, 49, 75, 83, 85, 89 ff., 98, 116, 139, 220, 313, 339
Guy, Alice, 316 f.

**H**
Haeckel, Ernst, 249
Häfker, Hermann, 13, 19, 30, 40, 152–157, 183, 186, 248
Hagener, Malte, 224, 275, 305
Hake, Sabine, 179, 183
Haller, Andrea, 83
Hamburger, Ludwig, 183
Hammerton, Jenny, 218, 330
Hansen, Miriam, 55, 61, 109, 310, 322
Hardt, Nina, 300
Harms, Rudolf, 156
Harris, Hilary, 52
Harrison, Martin, 118
Harriton, Maria, 44
Hasselquist, Jenny, 240
Hauptmann, Carl, 180, 192
Hauptmann, Gerhart, 176
Havelock Ellis, Henry, 20
Hecht, Hermann, 91 f., 95
Heighway, Anna, 276
Hein, Birgit, 278
Heller, Franziska, 39, 151
Heller, Heinz-B., 53, 166, 182
Heller, Leo, 37
Henke, Christian, 192
Hensel, Thomas, 132, 134
Herald, Heinz, 37
Herrmann, Hans Christian von, 248
Herzogenrath, Wulf, 278
Hessling, Catherine, 227
Hewitt, Andrew, 23
Hickethier, Knut, 166
Hildenbrandt, Fred, 36, 231
Hindson, Catherine, 136
Hinton, David, 50
Hirschfeld-Mack, Ludwig, 287, 289
Hoch, Angelika, 273
Hodson, Millicent, 45, 51
Hofmann, Hilmar, 291
Hofmannsthal, Hugo von, 176, 180
Holger-Madsen, 167, 169 ff.
Holubar, Allen, 143
Homer, 213
Hoormann, Anne, 304
Horak, Laura, 130
Howard, Ruth Eleanor, 349
Hugo, Victor, 253
Huhtamo, Erkki, 28, 97
Huret, Marcel, 217
Hurtig, Jutta, 300
Huschka, Sabine, 23, 57–60, 62, 131, 180, 249, 251, 254, 281, 305
Husserl, Edmund, 97 f.
Hutchinson Guest, Ann, 111

**I**
Immerso, Michael, 313
Impekoven, Niddy, 239 f., 280
Ince, Ralph, 318

**J**
Jacobs, Lea, 161
Jaques-Dalcroze, Émile, 163, 179, 188–192, 194–200, 202 f., 254
Jeanne, René, *siehe* J., R., 13, 41
Jenkins, Charles F., 105
Jeschke, Claudia, 59, 111, 141, 228, 286, 311
Jhering, Herbert, 183, 186
Jong, Bettie de, 52
Jordan, Stephanie, 36, 48
Jung, Uli, 164, 217, 342
Junk, Victor, 165

**K**
Kaden, Danny, 316
Kaes, Anton, 18, 179, 182, 280
Kallmeyer, Hade, 283
Kamin, Dan, 159 f.
Kandinsky, Wassily, 20, 132, 253, 279, 284 ff., 290, 304
Kant, Marion, 235, 264, 287
Kappenberg, Claudia, 276
Karina, Lilian, 235, 264, 287
Karkosch, Konrad, 15, 38, 45, 276
Kaufmann, Nicholas, 219, 237, 239
Kayser, Ulrich, 239
Keller, Sarah, 51
Kellermann, Annette, 143 f., 146–150
Kelly, Gene, 25, 45
Kendall, Elizabeth, 49, 122, 162, 172
Kerr, Alfred, 274
Kessler, Frank, 88, 161
Kiening, Christian, 278, 280 f., 294
King, Rob, 166

Kirby, Lynne, 333
Kirsanoff, Dimitri, 228 f.
Kittler, Friedrich A., 116, 283
Klein, Gabriele, 36, 48, 77, 111, 237
Kleist, Heinrich von, 205, 211
Klinenberger, Ludwig, 165
Klingenbeck, Fritz, 240
Knab, Janina, 211, 221
Knight, Arthur, 39, 41
Knowles, Mark, 311, 323
Kobayashi-Bredenstein, Naoko, 304
Koebner, Franz W., 15, 38, 314 f., 324, 345 f.
Köhler, Kristina, 17, 47, 52, 68, 73, 249
Kokoschka, Oskar, 188
Kosloff, Theodore, 172
Kracauer, Siegfried, 17 f., 37, 40, 61 f., 150, 159, 227 f., 263, 279, 306, 344
Krah, Hans, 38
Kreimeier, Klaus, 217
Kreutzberg, Harald, 182, 268
Kubelka, Peter, 25
Kubota, Shigeko, 48
Kuleschow, Lew, 43
Kurtz, Rudolf, 274, 280, 292
Kusser, Astrid, 313
Kusters, Paul, 27

**L**

Laban, Rudolf, 16, 22, 31, 36, 58, 70, 172, 188, 210, 230 f., 235–238, 240–250, 253–256, 258–268, 272, 276, 286 f., 295, 298 f., 305 f.
Lämmel, Rudolf, 240
Land, Fritz, 268
Landes, Heinrich, 132, 254
Landry, Lionel, 38, 40, 268
Lang, Fritz, 268
Lange, Konrad, 153, 189
Lant, Antonia, 56
Larsen, Viggo, 163 f.
László, Alexander, 289, 299
Laukötter, Anja, 260
Lawder, Standish D., 279
Léger, Fernand, 25, 248, 287, 290
Lehmann, Hans, 209
Lehrs, Max, 177 f.
Leon, Anna, 298
Leonhard, Rudolf, 315, 324
Leslie, Esther, 275
Levinson, André, 207
Lewinsky, Mariann, 115
L'Herbier, Marcel, 270
Liesegang, Paul, 93, 95
Lindsay, Vachel, 73, 95, 127
Lipps, Theodor, 187
Livingston, D. D., 47
Löffler, Petra, 186
Loiperdinger, Martin, 83, 86, 104, 164
Lorber, Richard, 46
Lorenz, Detlef, 117
Lubitsch, Ernst, 190, 318
Lukács, Georg, 127
Lumière, Auguste und Louis, 13, 75, 87, 93, 113, 137, 151 f.
Lund, Cornelia, 276
Lux, Joseph August, 183
Lye, Len, 25, 278

**M**

Mack, Max, 328
Magnus, Erwin, 13
Maletic, Vera, 48, 237
Mallarmé, Stéphane, 20, 89 f., 180
Manning, Susan A., 281
Mannoni, Laurent, 91–94, 131, 214 f.
Marey, Étienne-Jules, 98, 102, 131, 212, 214 f., 218, 228, 283 ff., 289
Marinetti, Filippo Tommaso, 20
Marion, Philippe, 18, 103
Marks, Laura U., 28, 343
Marschall, Susanne, 159
Martin, John, 44
Martin, Karlheinz, 268
Mary, Andrée, 135
Mary, Princess of Great Britain, 138
Maryanski, Maureen, 208
Mathews, Nancy Mowll, 97, 108
Mathieu, Julienne, 119
Matthews, Brander, 95 f.
Matthews, Shaller, 311
Matuszewski, Bolesław, 113
Mauss, Marcel, 75, 327
Mauther, Fritz, 180
Mayer, Andreas, 94
Mayer, David, 122
Mazzolotti, Pier Angelo, 178
McCarren, Felicia M., 65, 69, 89 f., 111
McCutcheon, Wallace, 325
McLaren, Norman, 25, 278
McLean, Adrienne L., 38
McMains, Juliet, 247

McRobbie, Angela, 38
Mekas, Jonas, 52
Méliès, Georges, 13, 16, 87, 125, 151
Mendes, Sam, 17
Mérode, Cléo de, 74 f., 78 f.
Messter, Oskar, 70
Meyenburg, Leo de, 13
Michaud, Philippe-Alain, 134, 138
Michel, Carl, 183 f.
Mildenberger, Marianne, 298
Miller, M. L., 349
Mitoma, Judy, 48
Moeschlin, Felix, 255
Moholy-Nagy, László, 306
Möhring, Maren, 211, 221
Mol, Jan Cornelis, 224
Money, Keith, 173
Monroe Foster, Allen, 129
Monsaingeon, Eglantine, 83
Mordden, Ethan, 39
Morf, Emmy, 246
Morsch, Thomas, 28, 55
Moseley, Monica, 47
Mozafarian, Darius Masoud, 46
Mueller, John E., 47
Müller, Corinna, 166
Müller, Hedwig, 192
Müller-Farguell, Roger W., 48
Müller-Tamm, Jutta, 281
Mulvey, Laura, 177
Münsterberg, Hugo, 145
Murphy, Dudley, 287, 290
Murray, Arthur, 246
Murray, Mae, 171
Musger, August, 209
Musil, Robert, 184
Musser, Charles, 93, 97–100, 104–108, 162, 174
Mussolini, Benito, 259
Muybridge, Eadweard, 98, 102, 134, 208, 228

**N**
Nagl, Tobias, 262
Napierkowska, Stacia, 135
Nasaw, David, 101
Nazimova, Alla, 161
Neiman, Catrina, 45, 51
Nekes, Werner, 101
Nessel, Sabine, 15, 28, 352
Neuburger, Albert, 274 f.
Nevins, Catherine, 349
Newman, Albert W., 324
Newnham, John K., 349
Niehaus, Max, 282
Nielsen, Asta, 164 f., 186 f., 190
Niemeyer, Erna, 273, 286
Nietzsche, Friedrich, 20, 60, 180
Nijinski, Vaclav, 159, 188
Noguès, Pierre, 214 f.

**O**
Oberzaucher-Schüller, Gunhild, 49
Ochaim, Brygida Maria, 77, 136, 138
Ott, Dorothee, 25, 38
Otto, Henry, 143
Owen, Norton, 125
Oxilia, Nino, 140 f.

**P**
Paci, Viva, 152
Paech, Joachim, 28, 53
Paik, Nam June, 48
Painlevé, Jean, 224
Palucca, Gret, 22, 188, 210, 237, 264–268, 284 f.
Pander, Hans, 274
Panter, Peter, 159
Paradisi, Umberto, 178
Parikka, Jussi, 28
Parville, Henri de, 151
Pasche, Hans, 349
Pastre, Béatrice de, 166
Pathé, Walter, 185
Patrick Swayze, 351
Paul, R. W., 108
Pawlowa, Anna, 31, 70 f., 142, 172–176, 179, 188, 208
Pearson, Joanne, 65
Pearson, Roberta E., 162, 175
Pennington, Ann, 172
Peter, Frank-Manuel, 300 f.
Petterson, Palle B., 108
Peudefer, François Henri, *siehe* Parville, Henri de
Pflaum, Hans Günther, 193
Phillips, Ray, 83, 96
Picasso, Pablo, 279
Pinthus, Kurt, 309
Piscator, Erwin, 298
Pius X, 316
Plateau, Joseph, 92

Platon, 249
Pollach, Andrea, 38
Pordes, Viktor E., 179
Prager, Wilhelm, 219, 237, 239 f., 255 f., 258–265
Pratley, Gerald, 94
Preston, Carrie J., 162
Pritzel, Lotte, 239
Prümm, Karl, 207
Pythagoras, 249

**Q**
Quinault, Robert, 231

**R**
Rabenalt, Arthur Maria, 45
Rabinovitz, Lauren, 313
Radel, Frieda, 170
Rainer, Yvonne, 25
Rajewsky, Irina O., 53
Ramsaye, Terry, 13, 87, 103
Rancière, Jacques, 180, 280
Rausch, Oskar John Peterton, 333 f., 342
Rauscher, Ulrich, 179
Reason, Matthew, 36
Reicher, Isabella, 38
Reichert, Ramón, 55, 218, 260
Reichmann, Max, 210, 239
Reid, Craig D., 15
Reinhardt, Max, 188, 190, 194 f.
Reiniger, Lotte, 287
Renoir, Jean, 227
Reumert, Poul, 165
Richardson, Dorothy, 220, 227
Richter, Hans, 14, 32, 273, 275 f., 278, 280, 282, 287, 289, 297
Richter, Hans Hermann, 15, 38
Riefenstahl, Leni, 171
Rilke, Rainer Maria, 188
Rio, Armand, 219
Robnik, Drehli, 56, 61
Rochowanski, Leopold W., 23, 277, 281
Rohmann, Gregor, 313
Rosenberg, Douglas, 21, 44, 48
Rosenheimer, Arthur, *siehe* Knight, Arthur
Rosiny, Claudia, 25, 48
Rosso, Francesca, 48
Roth, Joseph, 119
Rother, Rainer, 294
Rudolph, Charlotte, 60
Ruprecht, Lucia, 196, 268
Ruttmann, Walter, 32, 253, 260 f., 263, 273 ff., 278 ff., 287, 289, 291–294, 296 f., 299 f., 302–305
Rye, Stellan, 165

**S**
Sacchetto, Rita, 165, 167, 169 ff., 174, 176
Sacharoff, Alexander, 68, 284
Sadoul, Georges, 92, 96
Salmonova, Lyda, 194–199
Sawyer, Joan, 325
Schacht, Roland, 279
Schade, Sigrid, 211
Schäfer, Oskar, 192
Schamoni, Victor, 274, 293–296, 305 f., 309
Schelley, Peter, 42, 276
Scheugl, Hans, 278
Schikowski, John, 281, 285
Schiller, Friedrich, 206, 211, 213, 219
Schivelbusch, Wolfgang, 252 f.
Schlemmer, Oskar, 298, 304
Schlüpmann, Heide, 177, 179, 187
Schmarsow, August, 155, 187
Schmidt jr., Ernst, 278
Schneider, Rudolf, 274
Schobert, Walter, 291
Schönemann, Heide, 190, 192, 195, 198, 200
Schönfeld, Max, 184
Schröder, Stephan Michael, 108
Schröter, Jens, 28, 52
Schuftan, Werner, 248
Schumacher, Ewald Mathias, 281
Schur, Ernst, 123, 165, 185, 196
Schwan, Alexander, 281
Schwartz, Hillel, 211
Schweinitz, Jörg, 18, 44, 108, 166, 174, 179, 182 f., 187
Schwerdtfeger, Kurt, 289
Selwood, Sara, 278
Sennett, Mack, 143
Serner, Walter, 177
Shakespeare, William, 193
Shaviro, Steven, 55
Shaw, George Bernard, 188
Shawn, Ted, 122–125, 172
Shepperson, Claude A., 138
Sidney, George, 45
Simonson, Mary, 165, 173, 175

Singer, Ben, 310
Skladanowsky, Max und Emil, 83, 137
Smalley, Phillips, 70, 172 f.
Sobchack, Vivian, 28, 55, 57, 343
Soltmann, Hermann, 287
Sorell, Walter, 252, 281
Sorère, Gabrielle, 229 f.
Souriau, Étienne, 18
Souriau, Paul, 212 f.
Sparshott, Francis, 55
Spencer, Herbert, 212
St. Denis, Ruth, 68, 103, 122, 124, 172, 180
Stabel, Ralf, 264
Staiger, Janet, 26, 162
Stam, Robert, 107
Steichen, Edward, 65
Stieber, Dale, 48
Stiller, Mauritz, 178
Stöckemann, Patricia, 192
Stoltenberg, Hans, 278
Stonehouse, Ruth, 73
Storck, Karl, 110–114, 116, 189
Stow, Percy, 73
Strauss, Josef, 86
Strauven, Wanda, 102
Strickland, A. W., 124
Studlar, Gaylyn, 172
Suquet, Annie, 131
Survage, Léopold, 278

**T**
Taeuber-Arp, Sophie, 343 f.
Tannenbaum, Herbert, 13, 179, 183, 185 ff., 189
Tarr, Béla, 15
Taub, Eric, 46
Tedesco, Jean, 45, 227
Terpis, Max, 239
Terry, Walter, 122
Thévenaz, Paul, 199
Theweleit, Klaus, 150
Thielemann, Walter, 183
Thompson, Kristin, 39, 200
Thora, Klaus, 249
Tode, Thomas, 298
Toepfer, Karl, 49, 165, 268
Tomasovic, Dick, 48
Trantow, Herbert, 264
Trenka, Susie, 39
Tröhler, Margrit, 15
Tsivian, Yuri, 311, 314, 319
Tucholsky, Kurt, *siehe* Panter, Peter
Turnbaugh, Douglas Blair, 25
Turszinsky, Walter, 182
Turvey, Malcolm, 290
Tynjanow, Juri, 86

**U**
Ullmann, Lisa, 242
Uricchio, William, 78, 107, 217
Uzanne, Octave, 110

**V**
Vaccarino, Elisa, 48
Van Loan, H. H., 173
Vandekeybus, Wim, 48
Veidt, Conrad, 230
Velle, Gaston, 85 f.
Vertov, Dziga, 14, 40, 261
Villodre, Nicolas, 25, 43
Vischer-Klamt, Gustav Joachim, 286
Volkoff, Alexandre, 15, 269
Voss, Christiane, 55

**W**
Wahlberg, Malin, 224
Walser, Robert, 50
Walsh, Raoul, 161
Warburg, Aby, 30, 132–135, 138, 140, 142, 146 ff., 151, 153, 156 f.
Weber, Eduard, 94
Weber, Lois, 70, 172 f.
Weber, Wilhelm, 94
Wedekind, Franz, 180
Wedel, Michael, 297
Wedemeyer-Kolwe, Bernd, 49, 192
Wegener, Paul, 31, 188 ff., 192–196, 198, 200, 203
Wegner, Wenke, 15
Westerdale, Joel, 279
White, Wallace, 46
Whitford Moore, Annabelle, 103, 137
Whitney, Allison, 268
Widmann, Tanja, 38
Wiegand, Daniel, 106
Wiene, Robert, 230
Wiesenthal, Grete, 165, 167, 169 f., 174, 176 ff., 188, 194, 309
Wigman, Mary, 16, 22, 60, 179, 188, 237, 240, 249, 251–255, 268, 270, 272, 281, 285, 287, 296 f., 299, 305
Wildermann, R. H., 189

Williams, Linda, 28, 102, 343
Williams, Tami M., 180
Willisch, Emma, 333 f., 342
Wilmesmeier, Holger, 287, 297, 306
Wolf, August, 61, 116
Wölfflin, Heinrich, 132, 155
Wood, Leslie, 94
Woollacott, Angela, 143
Worringer, Wilhelm, 290
Wulff, Katja, 245 f.
Wundt, Wilhelm, 187

**Y**
Youngblood, Gene, 54

**Z**
Zale, Jennifer, 70
Zanasi, Cristina, 318
Zechner, Anke, 55
Zimmer, Elizabeth, 48
Zimmermann, Yvonne, 275
Zorn, Friedrich Albert, 111
Zweig, Stefan, 188

# Filmregister


**1–9**
1000 Schritte Charleston, 345 ff.

**A**
Afgrunden, 164 f., 178
Album merveilleux, L', 120
All This Can Happen, 50 f., 53
Alles dreht sich, alles bewegt sich, 14
Âme d'artiste, 41
American Beauty, 17
Anchors Aweigh, 45
Animated Picture Studio, 73
Anna Pavlova, 70
Annabelle Butterfly Dance, 103
Annabelle Serpentine Dance, 137
Artist, The, 349
Austernprinzessin, Die, 318

**B**
Baignade en mer, 152
Balettprimadonnan, 178
Ballet mécanique, 25, 287, 290
Ballet: «Le carnaval de Venise», I und II, 113 f.
Ballettens Datter, 165, 167, 170 f.
Beginning of the Serpentine, 90
Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt, 253, 260, 263
Blumenwunder, Das, 210, 239
Blush, 48
Boston, 338
Bous bous mie, La, 316
Buffalo Dance, 87

**C**
Carmencita, 99
Chelovek s kino-apparatom, 261
Chiens savants. La danse serpentine, 86
Chiens savants, Les, 78 f.
Chute de la maison Usher, La, 229
Clarino di Tontolini, Il, 318
Cochon danseur, Le, 86
Création de la serpentine, La, 120
Crissie Sheridan, 137

**D**
Dance. Do's and Don'ts, 330
Dances of the Ages, 122–125
Dances of Today, The, 327
Dans l'Hellade, 135 f.
Danse javanaise, 74, 86
Danse javanaise par Cléo de Mérode, 75 ff.
Danse Louise tutu vue normale, 214
Danse Louise tutu vue ralentie, 214
Danse russe, 86
Danse serpentine [II], 137
Danse tyrolienne, 86 f.
Danses cosmopolites, 114
Danses cosmopolites à transformations, 114–120, 125
Danses, Les, 139
Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II, 74 f.
Demonstration chorégraphique, Une, 219
Dirty Dancing, 351
Don't Change Your Husband, 122
Drachentöter, Der, 240 f.
Dumb Girl of Portici, The, 70 f., 142, 172–176

**E**
El Dorado, 270
Entr'acte, 25 f., 226 f., 287, 298
Epidemic, The, 318
Erlkönigs Tochter, 165, 177
Exploits of Elaine, The, 206

**F**
Film ist Rhythmus, 273
Flag Dance, 83
Flat Charleston Made Easy, The, 345
Floorwalker, The, 160
For Husbands Only, 122
Fra Fyrste til Knejpevært, 165, 169
Frau Blechnudel will Kinoschauspielerin werden, 163 f.
Frühlingsluft, 86 f.

Frühlingsmanöver, 246

**G**
Gavotte par Cléo de Mérode, 75
Gavroche et la valse obsédante, 318
Girls Taking Time Checks, Westinghouse Works, 100
Gold Rush, The, 159
Goldene Fliege, Die, 165

**H**
Hans Trutz im Schlaraffenland, 192
He Danced Himself to Death, 318
Hvor Sorgerne glemmes, 165

**I**
Imperial Japanese Dance, 87
Intolerance, 122
Isidora Duncan, 72
Italienischer Bauerntanz, 83 f.

**J**
Jean Bouin disque, 214
Jerichow, 352

**K**
Kadra Sâfa, 165
Kamarinskaja, russischer Nationaltanz, 83 f.
Kean ou Désordre et génie, 15, 269, 272
Kri Kri balla, 320–323
Kri Kri e il tango, 318–321, 323

**L**
Latest Dance Creation is «Sugar Foot Strut», 223
Lichtspiel Opus I, 273, 278, 292, 294, 300, 303
Lifting the Veil of Motion, 221 f., 224
Le lys de la vie, 229 f.

**M**
Madame, Will You Dance?, 328
Maldone, 15, 269–272
Marvels of Motion: Horses in Slow Motion, 219
Mary Wigman tanzt, 255
Media Magica VI: Wundertrommel, 101
Mein langsames Leben, 352
Mens Pesten raser, 167, 170
Merce by Merce by Paik, 48
Metropolis, 268, 272
Motion Picture Dancing Lessons, 325, 327 ff.
Mutual Weekly, 316

**N**
Nacht, Die, 70
Napoléon, 268
Neptune's Daughter, 30, 143–150, 152 ff., 156 f.
New Waltz Made Easy, The, 325 f.
Nine Variations on a Dance Theme, 52
Nordische Volkstänze, 239

**O**
Oeufs de Pâques, Les, 119 f., 125
Oil and Water, 73
Opus II, 293, 300, 302
Opus III, 279
Orlacs Hände, 230

**P**
Pathé's Weekly, 316
Peine du talion, La, 85 f.
Piano irrésistible, Le, 316 ff.
Princess Rajah Dance with Chair, St. Louis Exposition, 83 f.
Printemps, Le, 72 f.
Pritzelpuppe, Die, 239
P'tit Bal, Le, 48

**Q**
Quick Feet. A «Slow Motion» Contrast, 217, 224

**R**
Rainbow Dance, 27
Rapsodia satanica, 140 f.
Rattenfänger, Der, 192
Repas de bébé, 151 f.
Rhythmus und Tanz, 239
Roseland, 48
Rough Sea at Dover, 108
Rübezahls Hochzeit, 31, 163, 188, 190–193, 195 f., 198 f., 201 ff.

**S**
Schwanentanz, 70
Serenata, 264–267
Serpentintanz Mlle. Ancion, 83
Sirens of the Sea, 143
Skeleton Dance, The, 93
Spiralen, 274

Sprung aus dem Flugzeuge, Der, 225
Spuk im Spielclub, 295
Squelette joyeux, Le, 93
Step Up, 351
Studie Nr. 2, 275
Studie Nr. 6, 277
Studie Nr. 12, 275
Study in Choreography for Camera, A, 51
Sunnyside, 159 f.
Sur un air de Charleston, 227 f.
Sylfiden, 113
Symphonie diagonale, 273, 279, 286

**T**
Tango Troubles, 318
Tango Waltz, The, 334
Tangokönigin, Die, 328, 330
Tangozauber, 316
Tanz um die Tänzerin, Der, 255
Tanz und Bewegungsübungen der Schule Rudolf v. Laban, 242 f.
Tänze aus aller Welt, 239
Tänzer, Der, 15
Tänzerische Pantomimen, 302 f.
Tarantellen af Napoli, 113
Thèmes et variations, 210
Thief of Bagdad, The, 161
Tides, 54
Turkey Trot Town, 318

**U**
Ultima danza, L', 178
Umbrella Dance, 107
Uncle Josh at the Moving Picture Show, 108 f., 323
Undine, 143

**V**
Von morgens bis mitternachts, 268

**W**
Watch Your Step, 224 f.
Water Nymph, The, 142
Wege zu Kraft und Schönheit, 219, 237, 239 f., 251, 255 f.
Weisse Pfau, Der. Tragödie einer Tänzerin, 178
Whirling Grace, 223
Wladimira Fox-Trott, 338
Wood Nymph, The, 73 f.

# Bildnachweise

**Umschlag:** Maldone (Jean Grémillon, F 1928), mit freundlicher Genehmigung von ZZ Productions (Jean Michel Ausseil).
Die Abbildungen im Textteil stammen aus folgenden Quellen: **Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst:** 99; **Archives Départementales de la Moselle:** 66, 73; **Babette Mangolte:** 8; **British Pathé:** 82, 85, 86, 87, 89a–c; **Cinémathèque suisse:** 4a–b, 6, 53, 62, 64, 90, 102, 110, 111, 112; **La Cinémathèque française:** 81; **Cineteca di Bologna:** 49a–b; **Danske Filminstitut:** 67, 68a–b; **EYE Filminstituut Nederland:** 40, 130, 131, 132, 133; **Filmmuseum Düsseldorf:** 124; **Gaumont Pathé Archives:** 13, 14a–b, 16, 20, 21a–b, 52a–b, 129; **Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox Tilden Foundation:** 80; **Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox Tilden Foundation:** 44; **Landesarchiv Berlin:** 143; **Library of Congress NAVCC, Washington D. C.:** 15, 23, 28 (Photographie Barbara Flückiger), 32, 35, 36, 69, 70, 71a–b, 127; **Stiftung Deutsche Kinemathek:** 26 (Photographie Barbara Flückiger), 74, 78, 93, 94; **Svenska Filminstitutet:** 142; **UB Leipzig-Sondersammlungen/Tanzarchiv:** 104, 105, 107, 119; **Ullstein:** 2, 3, 19; **Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv:** 61.

Trotz intensiver Recherchen konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden; berechtigte Forderungen können nachträglich bei der Autorin geltend gemacht werden.