## KRISTINA KÖHLER

## **DER TÄNZERISCHE FILM**

Frühe Filmkultur und moderner Tanz



## Inhalt

Dank				
Ei	nleit	ung	13	
ı		om Tanz im Film zum tänzerischen Film. ädoyer für einen Blickwechsel	33	
1	Der	tänzerische Film. Ansätze und Perspektiven	35	
	1.1	Eine Theoriegeschichte zwischen den Disziplinen	35	
	1.2	Von choreo-cinema bis screendance. Theorieansätze zum tän-		
		zerischen Film	49	
	1.3	Der tänzerische Film als intermedialer Erfahrungsmodus	55	
	1.4	Tanz – Erleben – Kino. Ein Paradigma der Moderne	57	
2	Zur	Historiographie von Tanz und Kinokultur um 1900	65	
	2.1	Im Filmarchiv. Auf den Spuren der Tanzgeschichte	65	
	2.2	Zum Umgang mit den Leerstellen. Historiographie als Imaginationsarbeit	68	
	2.3	Der faszinierte Blick auf den Tanz und die frühe Filmkultur	72	
	2.4	Alternative Tanzgeschichten	77	
II		ld – Körper – Technik. Frühe Denkfiguren om Film als Tanz	81	
3		ctanzenden Bilder». Zum intermedialen Kalkül des		
	frül	nen Kinos	83	
	3.1	Zwischen Tanzbild und ‹Tanz der Bilder›. Der doppelte Be-		
		zug des frühen Kinos auf den Tanz	83	
	3.2	«Bilder, die tanzen». Schauwerte der Bewegung in prä- und		
		frühkinematographischen Apparaturen	91	
	3.3	Wie im Theater. Film als (Tanz-)Aufführung	103	
	3.4	Bilder, die weitertanzen. Film als Aufzeichnung und Archiv		
		von Tanz	110	

4	_	mphe, Schleier, Wasser. Bildbewegungen zwischen ste 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	154
	1.0	Beispiel von Neptune's Daughter (1914)	141
	4.4	Nur noch ‹bewegtes Beiwerk›? Das Bewegtbild in der Film- theorie von Hermann Häfker	151
5		per, Ausdruck, Rhythmus. Entwürfe eines tänzeri-	
		en 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			
	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 zwi-	
		schen Film- und Körpertechnik	228
Ш	Fil	lmästhetik und tänzerischer Sinn	233
7	۲äı	nzerischer Sinn› im Kino. Rudolf Labans Vision für	
		ı 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 Tanzerlehen im Spielfilm	268

8	«Nur Bewegung sehen». Absolute Filme zwischen reiner Bewegung und Körperlichkeit					
	8.1	Von der «bewegten Malerei» zum «absoluten Tanz». Die	273			
	0.1	absoluten Filme im Spannungsfeld der Künste	278			
	8.2	«Zur Linie werden». Abstraktion, Wahrnehmung und Phan-				
		tasien der ‹reinen› Bewegung	282			
	8.3	Mit dem Tanztheoretiker im Kino. Fritz Böhmes Tanz- und				
	8.4	Bewegungstheorie des absoluten Films	287			
		Multimediale Aufführungen. Die absoluten Filme auf der				
		Tanz- und Theaterbühne	296			
IV	De	er tanzende Zuschauer	307			
9	Mit	der Leinwand tanzen. Bewegungsübertragungen				
	im	Kinosaal	309			
	9.1	«Tangomanie» und «Cinematographitis». Rhythmische Anste-				
		ckungen zwischen Leinwand und Zuschauern in den 1910er				
		Jahren	311			
	9.2	Das Kino als Bewegungsansteckung. Die Tanzmanie in der	01.0			
	9.3	Filmkomödie	316			
	9.3 9.4	Frühe Tanzlehrfilme. Konstellationen einer Mobilisierung Räume für den Tanz mit der Leinwand. Das Tanz-Kinema	323			
	7.4	Alexanderplatz (1920–1922)	333			
	9.5	Der tanzende Zuschauer. Eine Herausforderung für das klas-	000			
	,.0	sische Kinodispositiv?	342			
		•				
Sc	hlus	sgedanken	349			
Αı	nha	ng	355			
Bil	Bibliographie Filmographie					
Fil						
Personenregister Filmregister						
					Bil	Bildnachweise

## **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 der Diehen 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.<sup>1</sup> «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

<sup>&</sup>quot;Oie 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.

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 guer 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:

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

<sup>4</sup> 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

<sup>5</sup> 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,

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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 Bewegungsund 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.<sup>8</sup> 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.)