

Aus:

CLAUDIA ROSINY

Tanz Film

Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik

Mai 2013, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2329-1

Bühnenperformance, Tanzfilm, YouTube-Clip und Co. – dieser Band widmet sich den verschiedenen intermedialen Beziehungen, die Tanz und Medien eingegangen sind, und bietet einen innovativen und anschaulichen, die Grenzen der Wissenschaften überschreitenden Zugang. Die erste umfassende Untersuchung zur Intermedialität des Tanzes eröffnet einen neuen Blick auf die Tanz- und Mediengeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts.

Die Auseinandersetzung der Medienwissenschaft mit Tanz und Bewegung einerseits und die Konfrontation der noch jungen Tanzwissenschaft mit Medienforschung andererseits bereichert die aktuelle und wichtige Debatte zur Interdisziplinarität.

Claudia Rosiny (Dr. phil.) leitet die Tanz- und Theaterförderung beim Bundesamt für Kultur in Bern und lehrt an verschiedenen Universitäten.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2329/ts2329.php

INHALT

EINLEITUNG: THEORETISCHE UND METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN 15

Medientheoretische Begriffe	18
Medium/Medien – analog/digital	18
Medialität – Medialisierung/Mediatisierung	19
Intermedialität	21
Multimedialität	24
Transmedialität	26
Hybridität	27
Tanztheoretische Begriffe	29
Körper/Körperlichkeit: Körperbilder – Bewegungskonzepte	30
Präsenz/Repräsentation – Performanz/Performativität	32
Methodische Überlegungen	34
Gattungen und Genres intermedialer Begegnungen	34
Bewegung, Zeit und Raum als Parameter	35
Bewegung	36
Zeit	37
Raum	38

ANALYSEN: SECHS THEMENFELDER DER INTERMEDIALITÄT IM TANZ..... 41

Themenfeld 1: Medieneinflüsse auf die Tanzästhetik	41
Technische Innovationen	41
Loïe Fullers Tanzästhetik	41
Exkurs: <i>Excelsior</i>, ein Ballett als Spiegel der industriellen Revolution ..	46
Film- und Tanzpioniere der Jahrhundertwende	49
Thomas Edison und andere: Dokumentation des Alltags	50
Georges Méliès' imaginative Visionen	55
Choreographie in Massenszenen: D.W. Griffiths <i>Intolerance</i>	60
Tänzerisches Erzählen in Maurice Tourneurs <i>The Blue Bird</i>	64

Drei Phänomene einer zeitgenössischen Bewegungsästhetik	67
Pina Bausch: Ästhetik der Montage im Tanztheater	68
William Forsythe: Fragmentierung als ästhetisches Prinzip des postmodernen Tanzes	76
Accorrap: Posen und Brüche im Breakdance – mediale Verbreitungsmechanismen des Hip-Hop	85
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Transmedialität im Tanz	93
Themenfeld 2: Medieneinsatz auf der Tanzbühne	95
Theater- und Tanzavantgarde der 1910er/1920er Jahre	95
Ballets Russes: Filmreferenzen in <i>Parade</i> und <i>Le Train bleu</i>	97
Historisches Ausnahmeexempel: Die Ballets Suédois mit <i>Relâche/Entr'acte</i>	102
Performancekultur der 1960er Jahre	108
Judson Church Movement: Elaine Summers und Yvonne Rainer	108
Videoperformances von Ulrike Rosenbach	116
Videoeinsatz im jüngeren Bühnentanz	120
Alwin Nikolais	120
Lucinda Childs' <i>Dance</i> und Hans van Manens <i>Live</i>	125
Projektion in den Arbeiten von Wim Vandekeybus	130
Extension in Werken von Frédéric Flamand	133
Interaktion in Choreographien von José Montalvo/Dominique Hervieu	136
Multiple Dialoge bei Philippe Decouflé	138
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Multimedialität im Tanz	141
Themenfeld 3: Filmmusical – Tanzfilm – Musikvideo – Tanz im TV	143
Hollywood-Filmmusical	144
Fred Astaire: <i>Top Hat</i> (1935)	146
Busby Berkeley: <i>42nd Street</i> (1933)	149
Gene Kelly: <i>Singin' in the Rain</i> (1952)	153
Bollywood – Tanz im indischen Film	156
<i>Awara</i> (Der Vagabund) (1951)	159
<i>Kabhi Khushi Kabhie Gham</i> (2001)	162

Tanz im Spielfilm	165
<i>The Red Shoes</i> (1948)	166
<i>Flashdance</i> (1983)	169
Exkurs: <i>Le Bal</i> (1983), ein wortloser Spielfilm als Zeitspiegel	172
<i>Moulin Rouge!</i> (2001)	173
Weitere Phänomene im Tanzfilm	177
Digitale 3D-Technologie im Tanzfilm – <i>Pina</i> (2011) von Wim Wenders	179
Tanz im Musikvideo	182
Michael Jackson: <i>Thriller</i> (1983)	185
Björk: <i>It's Oh So Quiet</i> (1995), <i>Hyperballad</i> (1996), <i>All Is Full of Love</i> (1999)	188
Fatboy Slim: <i>Praise You</i> (1999) und <i>Weapon of Choice</i> (2001)	193
Daft Punk: <i>Around the World</i> (1997) und <i>Phoneheads: Link Up</i> (2002)	196
Zeitgenössischer Tanz – Tanz im Musikvideo	199
Tanz im TV	200
Kunstformate im Fernsehen: van Manen, Cullberg und Cunningham	202
Tanz als Vehikel der Reality-Show	208
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Intermediale Genrebildungen im Tanz	213
Themenfeld 4: Videotanz	215
Historische Vorläufer im Experimentalfilm	217
Germaine Dulac: <i>Thèmes et variations</i> (1928)	220
Maya Deren: <i>A Study in Choreography for the Camera</i> (1945)	222
Tanz in den Filmen von Ed Emshwiller	226
Norman McLaren: <i>Pas de deux</i> (1968)	228
Merce Cunningham – Anfänge in den USA	232
<i>Westbeth</i> (1974) und <i>Channels/Inserts</i> (1981)	233
<i>Beach Birds for Camera</i> (1992)	236
Beispiele der 1980er und 1990er Jahre in Europa	238
Philippe Decouflé: <i>Jump</i> (1984) und <i>Le P'tit Bal perdu</i> (1993)	240
Narrativität im Videotanz bei DV8	242

Neuere Tendenzen	246
Liz Aggis: <i>Motion Control</i> (2001)	247
Raumkonzepte bei Philippe Saire und Erika Janunger	249
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Intermediales Paradeggenre Videotanz	256
Themenfeld 5: Tanz und digitale Technologien	259
Choreographie per Software	262
»LifeForms« in Merce Cunninghams <i>CRWDSPCR</i> (1993)	262
Tanz auf telematischen Bühnen	266
Susan Kozels und Gretchen Schillers <i>Ghosts and Astronauts</i> (1997)	266
Choreographie als Hypertext	269
William Forsythes CD-ROM <i>Improvisation Technologies</i> (1994) und Website <i>Synchronous Objects</i> (2009)	269
Digitalisierung und Virtualisierung von Bewegung	271
Motion Capturing in Merce Cunninghams <i>Biped</i> (1999) und Bill T. Jones' <i>Ghostcatching</i> (1999)	271
Exkurs: Virtueller Videotanz in N+N Corsinos	
<i>Captive (2nd Movement)</i> (1999)	275
Interaktive Aufführungssysteme und Installationen	277
Cage/Cunninghams <i>Variations V</i>	279
Troika Ranchs <i>In Plane</i> (1994)	280
Gideon Obarzanek/Chunky Move: <i>Glow</i> (2006) und <i>Mortal Engine</i> (2008)	282
William Forsythes Tanzinstallation <i>City of Abstracts</i> (2000)	285
Cyborgs, Roboter, Wearables –	
Konvergenz von Körper und Technik	286
Marcel-Í Antúnez Roca: <i>Afasia</i> (1998)	288
Me and the Machine: <i>When We Meet Again</i> (<i>Introduced as Friends</i>) (2009)	289
Mensch und Maschine – analoge Körper versus digitale Technik	291
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Hybridität und Interaktivität im Tanz	292

Themenfeld 6: Tanzästhetik im/via Internet	293
Dorky Dancing auf YouTube	294
Matt Hardings <i>Where the Hell Is Matt</i> (2003/2005) und Judson Laipplys <i>Evolution of Dance</i> (2006)	294
Digital kommunizierte Choreographie	299
Flashmobs <i>Frozen Grand Central</i> (2008) und <i>T-Mobile Dance</i> (2009)	299
Medientheoretische Zwischenbilanz:	
Mediale Konvergenz im Tanz	302
 <u>KONKLUSION UND AUSBLICK</u>	 305
Zusammenfassung zu den Themenfeldern der Intermedialität	 305
Medientheoretische Bilanz:	
Intermedialität im Tanz	310
Konvergenzen der Kunstproduktion	310
 <u>ANHANG</u>	 315
Eine kurze Geschichte der Tanzstile des modernen Bühnentanzes und ihrer Affinitäten zu filmischen Medien	315
Literatur	325
Werkverzeichnis	343
Register	351

Vorwort

In den 1980er Jahren erlebte das Medium Video in der Kunst einen breiten Aufschwung. 1981 startete mit dem Sender MTV ein Fernsehkanal, der Musikvideos zeigte. Mit erschwinglichem Videoequipment realisierten Private ihre Homevideos. Seither sind Kamera und Rekorder wichtige Hilfsmittel im Probenprozess für Tanzaufführungen. In dieser Dekade entstanden zudem neue Formen des zeitgenössischen Tanzes. Nachdem sich das Tanztheater in den 1970er Jahren als Gegenbewegung zum klassischen Tanz der Nachkriegszeit etabliert hatte, wurden heterogene Tanzstile vom Ballett bis zur Kontaktimprovisation sowie multikulturelle, ethnische und aus Alltagsbewegungen abgeleitete Tanzformen gemischt und ineinander verwoben. Es sind individualisierte Formen des Choreographierens: Je nach Neigung werden sie wie bei Anne Teresa De Keersmaeker durch musikalische Interpretationen, bei Wim Vandekeybus und Édouard Lock durch athletischen Tanz, bei Lloyd Newson durch psychologisch motivierte und dennoch stark physisch geprägte Stücke oder bei Philippe Decouflé durch einen comicartigen Bewegungsstil charakterisiert.

Die Genannten und viele andere Choreographinnen und Choreographen hatten zugleich ein starkes Interesse an den filmischen Medien. In Europa entstand – inspiriert von amerikanischen Arbeiten – eine neue Art von Tanzwerken: Choreographien, die für die Kamera und nicht für die Bühne konzipiert wurden. Gezeigt werden diese seither auf internationalen Festivals, die ab den 1980er Jahren überall in Europa gegründet wurden. Besonders Frankreich hat diese Entwicklung mit öffentlichen Geldern unterstützt. Unter Kulturminister Jack Lang wurden nicht nur nationale choreographische Zentren eingerichtet. Es wurde auch ein neues Genre des Videotanzes als hybride Facette des zeitgenössischen Tanzes gefördert.

Während eines Gastsemesters an der Universität von Amsterdam 1987 begann ich – angeregt durch ein Seminar zu Theater und Video – Entwicklungen zwischen Tanz und Video zu verfolgen. Meinen Magisterabschluss an der Universität zu Köln widmete ich einer Arbeit zum Tanz im Fernsehen: Ich analysierte Probleme, die beim Transfer einer dreidimensionalen Raumkunst in ein zweidimensionales Abbildungsmedium entstehen. Dabei entdeckte ich die erwähnte künstlerische Form, für die Kamera zu choreographieren, als interessante Alternative. 1988 bot sich in Frankreich eine erste Gelegenheit, den neu geschaffenen Wettbewerb Grand Prix Vidéo Danse zu besuchen, der später als Dance-Screen-Festival an verschiedenen Orten fortgeführt wurde. Aus der regelmäßigen Teilnahme an diesen Veranstaltungen, dem Kuratieren von Tanzfilmprogrammen u.a. im Rahmen der Berner Tanztage und einer wis-

senschaftlichen Beschäftigung mit dem Videotanz entstand an der Universität Bern 1997 meine Dissertation zu dieser intermedialen Kunstform. Sie widerspiegelte zugleich den zunehmenden Diskurs zur Intermedialität in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften. Bei diesem Thema ging es darum, die im Zug der Postmoderne mannigfach auftauchenden Mischformen sowie Medienwechsel und -kombinationen der Künste zu beschreiben und zu analysieren. Meine Recherche eröffnete neue Untersuchungsfelder, denn vor dem Videotanz gab es im Verlauf der Mediengeschichte bereits vergleichbare hybride Genrevorläufer wie das Filmmusical oder Formen des Experimentalfilms, die eine Verbindung zwischen Tanz und Film eingegangen waren. Ebenso fiel auf, dass zunehmend Videoprojektionen in viele Bühnentanzstücke integriert wurden.

Im Umfeld der 2001 neu gegründeten kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaften an der Universität Basel entstand die Idee, das Forschungsfeld noch einmal etwas umfangreicher aufzufächern. Auf der Suche nach einer (Inter-)Medialität des Tanzes ergaben sich vielfältige Beziehungsfelder zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Gleichzeitig zeigten die theoretischen Schriften zur Intermedialität, dass bisher keine Anwendung der theoretischen Begriffe auf den Tanz erfolgt war. Diese Lücke schliesst das vorliegende Werk.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen Fallbeispiele von Tanzstücken und audiovisuellen choreographischen Werken. Ich habe sie in folgende sechs Themenfelder unterteilt: 1. Medieneinflüsse auf die Tanzästhetik; 2. Medieneinsatz auf der Tanzbühne; 3. Filmgenres und Fernsehformen wie Hollywood und Bollywood, Filmmusical, Tanzfilm, Musikvideo und Tanz im TV; 4. Videotanz; 5. Tanz und digitale Technologien; 6. Tanzästhetik im/via Internet. Die schriftliche Form der Analyse von Bewegungskunst und bewegtem Bild kann dabei natürlich nicht den direkten ästhetischen Genuss eines Kunstwerks ersetzen. Die im Buch eingefügten Stills aus Aufzeichnungen und Filmen sollen dennoch einen visuellen Eindruck vermitteln. Viele der Werke sind heute im World Wide Web auf Videoplattformen wie YouTube oder Vimeo zu finden. Da die Internetsuche einfach geworden ist, werden nicht alle Links in den Fußnoten aufgeführt. Eine wichtige Quelle zu vielen Filmen war die Internet Movie Data Base (IMDB), außerdem die amerikanische Website »ubu.com«, auf der im experimentellen Bereich viele Informationen und einige Werke in voller Länge versammelt sind. Inzwischen wurde »ubu.com« um eine eigene Sektion zum Tanz erweitert. Auf der Website des transcript-Verlags finden sich als Ergänzung zum Buch einige Links zu den besprochenen Beispielen.

Danken möchte ich allen, die mich auf dieser Forschungsreise begleitet haben. Zuallererst Georg Christoph Tholen, der mich als neuer Ordinarius der Medienwissenschaften an der Universität Basel aufforderte, das Thema meiner Dissertation noch einmal auszubreiten, und mich immer wieder in Gesprächen und Reflexionen begleitete und motivierte. Auch allen Studierenden des Instituts für Medienwissenschaften in Basel verdanke ich Inspirationen, denn sie dachten in meinen Seminaren mit, entdeckten und bearbeiteten verschiedene Themen. Auf der Seite der Tanzwissenschaft möchte ich Frau Professor Claudia Jeschke von der Universität Salzburg besonders danken, die das Buchprojekt ebenfalls von Anfang an begleitete und mir zum Schluss wesentliche Anregungen gab. Außerdem den beiden Herausgeberinnen der Reihe »TanzScriptex« im transcript-Verlag, den Professorinnen der Tanzwissenschaft Gabriele Brandstetter in Berlin und Gabriele Klein in Hamburg, die nach zwei anderen Titeln, die ich mit herausgegeben hatte, auch dieses Buch in ihre Reihe aufnahmen. Ebenfalls möchte ich Professor Andreas Kotte, Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern, noch einmal danken, denn er war damals offen für ein Thema, das zwischen den Disziplinen stand, betreute meine Dissertation und nahm auch an dieser thematischen Fortführung Anteil. Dank gebührt ebenfalls der Studienleiterin des Nachdiplomstudiums Tanzkultur an der Universität Bern, Margrit Bischof. Seit 2002 vermittele ich den DAS- und MAS-Studierenden das Feld von Tanz und Medien. Insbesondere die Betreuung der Diplom- und Masterarbeiten von Angelika Ächter, Monika Bächli, Ruth Kofmel und Daniela Wüthrich beflügelte meine Recherchen.

Die Forschungen und Analysen entstanden in verschiedenen Phasen der vergangenen Jahre. Eine wichtige Basis bildete die Archivarbeit in der Tanzabteilung der New York Public Library for the Performing Arts (NYPLPA). Während eines vom Kanton Bern und vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Stipendiums gaben mir die vielen Fachgespräche mit Deirdre Towers und Marta Renzi von der Dance Films Association sowie der Austausch mit Choreographinnen, Filmern und Kuratoren wichtige Anregungen. Auch David Vaughan, Archivar der Cunningham Foundation, der Tanzwissenschaftler Jens Giersdorf und die Tanzfilmerin Virginia Brooks trugen zum Dialog in New York bei. Weitere Impulse, Begleitung und Unterstützung verdanke ich Marcel-lí Antúnez Roca, Marlon Barrios Solano, Daniel Belton, Johannes Birringer, Lucinda Childs, Paul Kaiser, Dominik Landwehr, Doris Schellenberg-Maranta, Stephanie Schroedter, Veronika Sellier, Isabella Spirig, Wim Vandekeybus' Gruppe Ultima Vez und Robert Wechsler. Für die Hilfe beim Auffinden von verschiedenen historischen Aufnahmen danke ich Birgit Hauska und dem Deutschen Tanzarchiv in Köln sowie Eve Bhend und Eva

Richterich vom Schweizer Tanzarchiv in Zürich und Lausanne und deren Mitarbeitenden. Auch das audiovisuelle Archiv der Berner Tanztage war eine wichtige Ressource, das dank der Digitalisierungsarbeit von Reto Clavadetscher im Schweizer Tanzarchiv zur Verfügung steht. Die kreativsten Schreibphasen fanden mit der Unterstützung von Kolleginnen, Familie und Freunden in verschiedenen Klausuren in den Niederlanden, im Berner Oberland und im Tessin statt. Herzlich danken möchte ich hier Tiziana Arnaboldi und dem Teatro San Materno in Ascona, Jörg Frei, Andrea Temming, Renate Zentschnig und Johanna Rosiny. Tobias Hoffmann danke ich für die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts, Hanne Bestvater, Wolfgang Beywl, Bea Wilmes und Regula Nyffeler für Anregungen und die freundschaftliche Begleitung. Lorenz Jaggi und Michael Bader danke ich für die schöne Gestaltung des Buches. Und schließlich gilt Celina und Reto Clavadetscher ein ganz besonderer Dank, denn sie erlebten alle Phasen der Realisierung intensiv mit.

Ein Buch hat in der Regel einen linearen Aufbau. Auch der vorliegende Band ist nach üblichem analogem Muster geplant worden. Doch sollen die Aufteilung in sechs Themenfelder, der theoretische Teil und ein Epilog zu den verschiedenen Tanzstilen und ihren Affinitäten zu den filmischen Medien sowie das umfangreiche Register mit Personen-, Sach- und Werkverzeichnis dazu ermuntern, den Band wie ein digitales Medium auch in netzartigen Strukturen zu nutzen und einzelne Abschnitte herauszugreifen. Und wenn aus einzelnen Themenfeldern weitere Forschungen folgen oder sich im Zug der schnellen medialen Entwicklungen neue Untersuchungsfelder ergeben, ist der Sinn dieser Publikation erfüllt: Sie soll das spannende Feld der intermedialen Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik nicht nur ausbreiten, sondern zum weiteren Reflektieren und Forschen anregen.

Bern, Januar 2013

EINLEITUNG: THEORETISCHE UND METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Bewegung bildet die Basis sowohl des Tanzes als auch aller audiovisueller Medien. Der Beginn des modernen Tanzes lässt sich mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts markieren. Zur gleichen Zeit etablieren sich die fotografischen und filmischen Medien. Von daher liegt es nahe, dass der moderne Tanz mit diesen bis heute verschiedene Verbindungen eingeht. Der vorliegende Band geht von der These aus, dass die Entwicklung der Bildmedien Fotografie, Film, Fernsehen, Video und der digitalen Medien einen Einfluss auf den modernen Tanz hat(te). Die Analysen sollen die verschiedenen Beziehungen und deren jeweilige spezifische Ästhetik aufzeigen und so einen interdisziplinären Beitrag im Bereich der Kulturwissenschaften leisten. Bisher wurde weder die im deutschsprachigen Raum junge Tanzwissenschaft medientheoretisch reflektiert noch der Tanz im Kontext der Medienwissenschaft behandelt.

Analysiert werden paradigmatische Beispiele der Bühnen- und Filmkunst verschiedener Epochen bis zu zeitgenössischen Werken. Film und Video sind für den Tanz zur Erhaltung der Geschichte dieser flüchtigen Kunst wie für das aktuelle Tanzschaffen wichtige dokumentarische Hilfsmittel. Solche filmische Reproduktionen beinhalten eigene Probleme beim Transfer einer dreidimensionalen Bühnenkunst in ein zweidimensionales Abbildungsmedium.¹

1 Zu diesen Transferproblemen habe ich eine eigene Studie verfasst: vgl. C. Rosiny: Tanz im oder fürs Fernsehen?

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen unterschiedliche künstlerische Formen und ästhetische Praktiken, die aus der Begegnung oder Kombination von Tanz und audiovisuellen Medien resultieren. Dies können Kunstwerke sein, die einen »Medienwechsel« von einem Medium in ein anderes bedeuten, oder es können »intermediale Bezüge« oder »Medienkombinationen«² sein, die sowohl in der Dreidimensionalität einer Bühnensituation oder der Zweidimensionalität eines Bildschirms oder einer Leinwand im filmischen Medium realisiert werden können. Untersucht werden intermediale Phänomene, Wechselspiele zwischen Tanz und audiovisuellen Medien, die teilweise zu eigenständigen Genres wie dem Videotanz führten.

Unter den methodischen Überlegungen am Anfang stand nicht nur die Frage, welche auffallenden Wechselwirkungen nachweisbar sind, sondern auch, wie diese veranschaulicht werden können. Nach den einführenden Begriffsdiskussionen im medientheoretischen sowie im tanztheoretischen Kontext und den methodischen Überlegungen sind die Analysen in auffallende ästhetische Phänomene respektive konkrete Genrefelder unterteilt. Dies bedeutet, dass die Analysen nur in groben Zügen und allenfalls innerhalb der ausgewählten Themenfelder einer historischen Chronologie folgen.

Sechs Themenfelder werden eröffnet: Im Ersten werden Medieneinflüsse auf die Tanzästhetik in den Anfängen der Fotografie- und Filmkunst und deren ästhetische Auswirkungen auf die Tanzkunst in zwei Perioden untersucht und damit der historische Horizont der Untersuchung um die Wende zum 20. Jahrhundert festgelegt. In diesem Kapitel wird außerdem die Bewegungsästhetik im zeitgenössischen Tanz erforscht, um einen Bogen zum Medieneinfluss auf die heutige Tanzästhetik zu schlagen.

Das zweite Themenfeld untersucht den Medieneinsatz auf der Tanzbühne. Auch hier geht es um Repräsentationen auf der Tanzbühne, bei denen Tanz und Medieneinsatz in der Choreographie zu auffallenden ästhetischen Konzepten kombiniert werden. Drei für die Etablierung dieser Medienkombination wichtige historische Phasen werden anhand von exemplarischen Stücken analysiert: Die Theater- und Tanzavantgarde der 1910er und 1920er Jahre, die Performancekunst der 1960er Jahre und zeitgenössische Werke ab den 1980er Jahren.

Das dritte Themenfeld widmet sich verschiedenen Filmgenres und Fernsehformen: Thematisiert werden Filmmusical und Tanzfilm in Hollywood und Bollywood, Tanz im Musikvideo und TV. Da das klassische Hollywood-

2 Zu der Dreiteilung »Intermediale Bezüge«, »Medienwechsel« und »Medienkombination« vgl. I. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 15ff.

Filmmusical mit Protagonisten wie Fred Astaire, Busby Berkeley, Gene Kelly oder Vincente Minnelli seine Blütezeit in den 1930er bis in die 1950er Jahre hatte werden entsprechende Beispiele aus dieser Zeit untersucht. Tanz im indischen Film oder Tanz im Spielfilm ist dagegen ein Phänomen, das seit einem halben Jahrhundert in der Filmgeschichte präsent ist. Tanz im Musikvideo und einzelne Aspekte von Tanz im TV ergänzen dieses Kapitel unterschiedlicher filmischer Erscheinungsformen.

Das vierte Themenfeld untersucht das Genre des Videotanzes sowie historische Vorläufer im Experimentalfilm. Hier werden frühe Werke der 1920er Jahre von Germaine Dulac und Klassiker von Maya Deren, Ed Emshwiller und Norman McLaren betrachtet, die zwischen den 1960er und 1980er Jahren entstanden. Exemplarisch für den Videotanz stehen mehrere Arbeiten von Merce Cunningham, der als Pionier dieser intermedialen Kunst gilt und entsprechende Werke ab den 1970er Jahren schuf, neben einer Auswahl an aktuelleren Werken.

Die letzten beiden Analysefelder thematisieren Tanz und Film im Zeitalter der digitalen Medien und stellen Beispiele im Gebrauch solcher Technologien im Tanz vor. Auffallend hierbei ist, dass im Zuge immer stärkerer Hybridisierungen Typologisierungen schwierig sind und Gattungsgrenzen sich auflösen. Überdies findet eine Verschmelzung von künstlerischer und alltäglicher Produktion statt, die als Verschiebung des Rezipienten zum »Produker«³ sich manifestiert. Im fünften Themenfeld zu Tanz und Neuen Technologien liegt der Akzent noch mehrheitlich auf unterschiedlichen künstlerischen Anwendungen digitaler Technologien auf einer Bühne oder als Installation. Im sechsten Kapitel werden schließlich exemplarische Tanzphänomene des Web 2.0 aufgegriffen, an denen sichtbar wird, wie eine Alltagskultur die Kunstproduktion bestimmt.

Drei Zielsetzungen verfolgt die Arbeit:

Erstens soll innerhalb der omnipräsenten Intermedialitätsforschung in den verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen eine Klärung der Begrifflichkeiten für das Feld der Medien- und Tanzwissenschaften versucht werden.

Zweitens sollen in einer historischen Dimension über einen Zeitraum von gut 100 Jahren mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert die Einflüsse analoger und digitaler Medien auf die Ästhetik des Tanzes aufgezeigt werden.

Drittens sollen durch die Analysen die verschiedenen intermedialen Verbindungen, Transformationsprozesse, Koppelungen, (Re-)Konfigurationen,

3 A. Bruns: Vom Prosumer zum Produzer, o.S.

Wechselbeziehungen und Konvergenzen von Tanz und audiovisuellen Medien anschaulich gemacht werden.

Medientheoretische Begriffe

Auffallend in der jüngeren Medienwissenschaft ist eine breite und divergierende Diskussion der Begrifflichkeiten. Allein schon im Gebrauch der drei Termini Intermedialität, Multimedialität oder Transmedialität lässt sich kein Konsens in der aktuellen Literatur finden. Es ist deshalb kaum möglich, eine Diskussion dieser Phänomene differenziert oder vollständig wiederzugeben. Entsprechend werde ich nur auf einzelne Diskurse eingehen, um zentrale Begriffe für das Thema dieser Untersuchung, der Wechselbeziehungen von Tanz und Film, zu klären. Basis der Begriffsklärungen bilden kulturwissenschaftlich orientierte Publikationen.

Medium/Medien – analog/digital

Aus dem Bedeutungsspektrum der Grundbegriffe Medium/Medien, das in den unzähligen Einführungspublikationen der jüngeren Medienwissenschaften verfolgt werden kann⁴ und zumeist auf kommunikationswissenschaftlichen Forschungen basiert, möchte ich diejenigen Bedeutungen herausfiltern, die für den interdisziplinären Ansatz einer medienästhetischen Analyse sinnvoll erscheinen. Ausgegangen wird von einem Sammelbegriff Medium/Medien, der vor allem die technisch apparativen Medien (Fotografie, Film, Fernsehen, Video, Computer) umfasst.⁵ Den ursprünglich analogen Medien Fotografie, Film, Fernsehen, Video folgen die neuen Medien, die auf digitalen Techniken basieren und nebst den Speichermöglichkeiten auch eine interaktive Konzipierung und Nutzung gestatten. Allerdings erfasst die Digitalisierung heute ebenso die sogenannten »älteren« analogen Medien, die alle im »Universalmedium« Computer repräsentiert und zugänglich gemacht werden können. Ob diese Synthetisierung im Computermedium ästhetische Wirkungen implizieren, die anders sind als die analoge Ursprungsform, muss in den Analysen differenzierter betrachtet werden. »Die These, alle bisherigen Medien würden im »Universalmedium« irgendwie »verschmelzen«, ist viel zu vage«, schreiben Joachim Paech und Jens Schröter im Vorwort zum Band

4 Vgl. u.a. G.C. Tholen: Medium/Medien; H. Schanze: Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft; R. Leschke: Einführung in die Medientheorie; K. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft.

5 Vgl. K. Hickethier ebd., S. 20.

»Intermedialität. analog/digital«. Denn »die Spezifik der Medien bleibt [...] in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen [...]«. ⁶

Medienästhetik verstehe ich in dieser Untersuchung wie von Ralf Schnell formuliert als »Wahrnehmungsform der Medien«⁷. Auf die unterschiedlichen medialen Beziehungsfelder des Tanzes bezogen beeinflussen die verschiedenen Medien aufgrund ihrer technischen Möglichkeiten im Sinne von Walter Benjamins Grundlagenaufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«⁸ die Wahrnehmung des gesamten Kunstwerks. Auch Marshall McLuhans viel zitierte These, das Medium sei die Botschaft,⁹ unterstreicht die Bedeutung der medialen Form für die ästhetische Rezeption. Hieraus resultiert »die medientheoretische Schlussfolgerung über den unauflöselichen Zusammenhang von Aisthesis (Wahrnehmung) und Medialität [...]. Wahrnehmung ist stets eine des Mediums«. ¹⁰ In der Untersuchung von intermedialen Phänomenen zwischen Tanz und Medien gehe ich von einem weiten Begriff des Mediums aus, der auch die klassischen Künste umfasst, und betrachte die Kunstform Tanz entsprechend unter einem Medienbegriff, um die intermedialen Beziehungen zu beleuchten.

Medialität – Medialisierung/Mediatisierung

Der Begriff der Medialität umfasst die »spezifischen medialen (ästhetischen) Eigenschaften«¹¹ der jeweiligen Medien, teilweise auch mehrere Medien übergreifende Dispositionen. Der Begriff der Medialisierung bzw. Mediatisierung hingegen umschreibt grundsätzliche allgemeine Entwicklungen und Prozesse der von und durch Medien beeinflussten Kommunikation: Medien verändern die Wahrnehmung von Raum und Zeit. Unsere Wahrnehmung ist derart von Medien beeinflusst, dass »die Frage nach der Medialität unserer Wahrnehmungsweisen, Erkenntnisformen und Kommunikationsstile zu stellen, [...] zur Prämisse mediengeschichtlicher Untersuchungen geworden [ist]«¹². Benjamin thematisiert neben den Wahrnehmungserweiterungen durch das Medium Film in einem medienkritischen Sinne den Verlust an Authentizität.¹³ McLuhan betont die medialen Möglichkeiten als eine Erweite-

6 J. Paech/J. Schroeter: Intermedialität analog/digital, S. 11.

7 R. Schnell: Medienästhetik, in: H. Schanze: Handbuch der Mediengeschichte, S. 73 und ders.: Medienästhetik.

8 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

9 M. McLuhan: Die magischen Kanäle.

10 G.C. Tholen: Medium/Medien, S. 162.

11 K. Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 25.

12 G.C. Tholen: Überschneidungen, S. 17.

13 W. Benjamin: Das Kunstwerk, S. 13.

rung der Sinne.¹⁴ Obwohl diese bekannten medientheoretischen Positionen gegensätzlich erscheinen, müssen beide in ihrem jeweiligen historischen Kontext gesehen werden: Benjamin untersucht und vergleicht in den 1930er Jahren den Film als reproduzierende Kunst mit der Malerei, zu einer Zeit, als der Film sich gerade erst als Kunstform emanzipierte, McLuhan zielt in den 1960er Jahren auf die neuen elektronischen Möglichkeiten des Fernsehmediums, denn dieses Medium hat wiederum andere Eigenschaften als beispielsweise das Radio. Generell entstanden im Verlauf der Medien-geschichte wissenschaftliche Reflexionen typischerweise am Übergang und aus der Differenz verschiedener Medien.

Helmut Schanze spricht einerseits von »basalen Typen« der Medialisierung/Mediatisierung wie »Verschriftlichung, Verbildlichung, Vertonung und andererseits von technischen Formen der M. [Medialisierung/Mediatisierung] in darstellenden Medien, wie Theatralisierung und Verfilmung«.¹⁵ Nicht erläutert wird hier der zugrunde liegende Medienbegriff. Gemeint ist einerseits eine Filmisierung des Theaters, also eine Mediatisierung einer darstellenden Kunst, und andererseits eine Theatralisierung des Films, d.h. eine Beeinflussung des Films durch ursprünglich für das Theater typische Mittel. Solche Kreuzungen von filmischen Medien und darstellenden Künsten lassen sich m.E. unter dem Terminus der »Intermedialität« zusammenfassen.

Als Pendant zum Begriff der Medialität aus dem Bereich der Theaterwissenschaften bevorzugt Erika Fischer-Lichte den Begriff der »Theatralität«. Dieser ersetzt in der jüngeren Theaterwissenschaft den älteren Terminus des »Theatralischen« und verweist auf den vermittelnden Charakter, auf die spezifischen Eigenschaften des Theaters.¹⁶ Die Umschreibung »Mediatisierungen des Tanzes«¹⁷ verwende ich, um verschiedene von den Medien beeinflusste Phänomene der Tanzkunst zu umschreiben und darauf hinzuweisen, dass mediale Einflüsse auf die Tanzästhetik zurückwirken – »Mediatisierung ist nie ein unidirektionaler Prozess«.¹⁸ Allen diesen Prozessen der Technisierung, d.h. des Übergangs von direkter zu indirekter Kommunikation, gemeinsam sind Wahrnehmungsphänomene der Entzeitlichung und Enträumlichung. Dabei sind die diversen medialen Möglichkeiten heute so

14 Vgl. M. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 11.

15 H. Schanze: Metzler Lexikon Medientheorie, S. 199. Auch stellt sich hier die Frage, ob Theatralisierungs- und Filmisierungsprozesse nicht eher unter dem Begriff der »Intermedialität« und deren Formen diskutiert werden müssten (siehe hierzu das nächste Kapitel).

16 K. Hicketier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 27.

17 Im Programmheft des Nachdiplomstudiengangs »Tanzkultur« an der Universität Bern seit 2002.

18 H. Schanze, ebd.

selbstverständlich geworden, dass bei einer Analyse der ästhetischen Formen einzelne Parameter wie Raum- und Zeitvariation oder Körperlichkeit und deren Repräsentation im Medium genau angeschaut werden müssen.

Intermedialität

»Intermedialität ist ›in«, schrieb Joachim Paech 1998 im von Jörg Helbig herausgegebenen Band zum Thema.¹⁹ Intermedialität wird seit den wissenschaftlichen Untersuchungen der 1990er Jahre²⁰ in den Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften fast inflationär gebraucht, um verschiedenste Phänomene postmoderner Kreuzungen von Kunstsparten, von Beziehungen zwischen Medien und deren ästhetischen Koppelungen und Brüchen zu umschreiben. Eine Aufarbeitung der verschiedenen theoretischen Positionen kann hier nicht vollständig erfolgen. In der Betrachtung der Begriffsgeschichte fällt dennoch auf, dass sich aus dem von Julia Kristeva Michail Bachtin folgend und in den 1960er Jahren formulierten Begriffs der Intertextualität eine Linie der Literaturwissenschaften herausgebildet hat, die sich neben den Textverwandtschaften und Formen der Bezugnahme verschiedener literarischer Gattungen besonders eingehend mit der Beziehung zwischen Literatur und Film und Literaturverfilmungen beschäftigt hat.²¹ Auch bei jüngeren Standardwerken wie dem von Irina Rajewsky herausgegebenen Band »Intermedialität« ist die Herkunft aus den Literaturwissenschaften offenbar und verweist einmal mehr auf die noch junge Medienwissenschaft, die erst eine eigene Terminologie etablieren muss. Dennoch lassen sich aus einzelnen der aufgeführten Bände Begriffsklärungen für das Thema der intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film finden.

Allgemein kann Intermedialität als »Zusammenspiel verschiedener Medien«²² oder etwas differenzierter als konzeptionelles Miteinander von gekoppelten Medien definiert werden. Grundlegend für alle zu untersuchenden Beispiele und Genres ist dieses von Jürgen E. Müller geforderte »konzeptio-

19 J. Paech: Intermedialität, S. 14.

20 Siehe hierzu als Beispiele etwas allgemeiner und theoretischer abgefasster Untersuchungen u.a. K. Prümm: Intermedialität und Multimedialität; J. Paech: Film, Fernsehen, Video und die Künste; Y. Spielmann: Intermedialität; J.E. Müller: Intermedialität; J. Schröter: Intermedialität; J. Helbig: Intermedialität; M. Mertens: Forschungsüberblick »Intermedialität«; I. Rajewsky: Intermedialität; J. Paech/J. Schröter: Intermedialität analog/digital, der wie andere Bände in Herausgeberschaft Aufsätze versammelt und deshalb nur punktuell einen Beitrag zu einer Begriffsklärung und Theoriebildung bietet.

21 Siehe hierzu u.a. die Publikationen von E.W.B. Hess-Lüttich: Text Transfers; J. Albersmeier: Theater, Film, Literatur in Frankreich; T. Eicher/U. Bleckmann: Intermedialität. Vom Bild zum Text; P.V. Zima: Literatur intermedial: J. Mecke/V. Roloff: Kino-/-(Ro)Mania.

22 Vgl. I. Rajewsky: Intermedialität, S. 15ff.

nelle Miteinander« des Tanzes und des filmischen Mediums. Doch was macht dieses »konzeptionelle Miteinander« aus? Wie fügen sich die verschiedenen Ästhetiken der beteiligten Medien zusammen und wie lassen sich diese analysieren? Aus der Konfiguration der Zeichensysteme entstehe eine »intermediale« Ästhetik. Immer wieder diskutiert wird in diesem Zusammenhang in der Literatur die Bedeutung des »inter«, des Dazwischen-Befindlichen. Was macht dieses aus? Ist nicht das Medium selbst schon etwas, das als Vermittelndes zwischen etwas steht? Ich plädiere hier für eine Übersetzung des »inter« als Beschreibung des Wechselverhältnisses zwischen den beteiligten Medien, ohne dabei einen den einzelnen Medien immanenten vermittelnden Charakter unterschlagen zu wollen.

Nutzbar scheint mir die von Rajewsky vorgeschlagene Dreiteilung in »Medienkombination«, »Medienwechsel« und »intermediale Bezüge«.²³ Allerdings sollen diese weniger der Bildung von abschließenden Kategorisierungen im intermedialen Feld von Tanz und Film dienen. Diese Termini sollen stattdessen helfen, das intermediale Verhältnis der beteiligten Partner, das filmische Medium und den Tanz, zu umschreiben. Die von Uwe Wirth vorgeschlagene »vorläufige Typologie von Intermedialitätsstufen«²⁴ in eine Nullstufe, eine erste, zweite und dritte Stufe der Intermedialität lässt sich teilweise mit Rajewskys Einteilung vergleichen. Während die Nullstufe durch »das Thematisieren eines Mediums in einem anderen« der Kategorie der intermedialen Bezüge von Rajewsky zuzuordnen wäre, impliziert die Stufe eins der »medialen Modulationen« unterschiedliche Formen des »Medienwechsels«. Die zweite Stufe der »Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme« kann in Rajewskys Terminologie auch als Medienkombination umschrieben werden. Die dritte Stufe der Intermedialität bei Wirth ist im Gegensatz zur »medialen Hybridbildung«²⁵ der zweiten Stufe die »konzeptionelle Hybridbildung«.²⁶ Anders als zu vermuten, bezeichnet Wirth damit nicht noch eine höhere oder intensivere Stufe der Intermedialität, sondern lediglich die Übertragung eines Konzepts der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes und entspricht damit vielmehr der Variante von Rajewskys intermedialen Bezugnahmen. Wirth unterscheidet bei diesen vier Stufen Intermedialität im engeren Sinne (harte Intermedialität) – »mediale Hybridisierungen der Stufe zwei« – und Intermedialität im weiteren Sinne (weiche Intermedialität) bei den Stufen eins und drei.²⁷

23 Vgl. I. Rajewsky: Intermedialität, S. 15ff.

24 Vgl. U. Wirth: Intermedialität, S. 262f.

25 U. Wirth: Intermedialität, in: A. Roesler/B. Stiegler: Grundbegriffe der Medientheorie, S. 118.

26 Ebd.

27 U. Wirth: Intermedialität, S. 263.

Vergleichbar beschreibt auch Werner Wolf unterschiedliche Intensitäten intermedialer Verhältnisse: anstelle von Medienwechsel spricht er von einer »Dominanzbildung«, von der »Quantität des intermedialen Bezugsrahmens« je nach partieller oder totaler Einbindung in ein Werk, von der »Qualität des intermedialen Bezuges«, der wiederum durch eine unterschiedliche »Intensität« schwanken kann zwischen den Polen »Kontiguität« und »Synthese«. ²⁸ Obwohl Wolf vor allem Textgattungen als Beispiele anführt, könnten solche Begriffe auch bei Beispielen von Tanz und Medien anwendbar sein.

Anfügen möchte ich im weiteren die von Rainer Leschke formulierte Unterscheidung in »primäre« und »sekundäre« Intermedialität, die er in seinem Grundlagenwerk zur Medientheorie aufführt. ²⁹ Er verwendet diese grobe Unterteilung, um mit der primären Intermedialität ein vergleichendes Reflexionskonzept der Medienwissenschaften zu beschreiben: Wenn an historischen Schnittstellen ein neues Medium eingeführt wird, lassen sich so »die unterschiedlichen Qualitäten der gegeneinander gehaltenen Medien differentiell [...] bestimmen.« ³⁰ Demgegenüber sieht Leschke unter der sekundären Intermedialität Konzepte der Medienwissenschaft, die versuchen, Einzelontologien durch übergreifende Modelle und Abstraktionsstufen zu erweitern. ³¹ Seine Feststellung, dass Intermedialität immer dann auftritt, wenn neue Medien entstehen, und das Phänomen der Intermedialität deshalb so alt sei wie die Medien selbst, scheint mir wichtig, um die Allgegenwart des Begriffs zu relativieren und das allgemeine Wechselverhältnis zwischen verschiedenen Medien beim Aufkommen neuer technischer Möglichkeiten zu umschreiben. ³²

Bei den zu untersuchenden Themenfeldern wird mehrheitlich Intermedialität im engeren Sinne einer primären Intermedialität, einer Medienkombination und verschiedenen Bezugnahmen in den konkreten Beispielen zu beschreiben sein. Auch weitere der behandelten Begriffe dieses Kapitels können als medientheoretische Rahmungen dienen. Zu diskutieren wird daneben die Frage eines Medienwechsels sein, wenn beispielsweise Choreographien für die Kamera aus einer Bühnensituation heraus für das filmische Medium neu entwickelt werden und damit in den Worten Uwe Wirths »zu einer Re-Konfiguration des Zeichenverbundssystems führen, wodurch sich dessen performative Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen

28 W. Wolf: Intermedialität, S. 296.

29 Vgl. R. Leschke: Einführung in die Medientheorie, Kapitel S. 33ff. und S. 306ff.

30 Ebd., S. 23.

31 Vgl. ebd., S. 28f.

32 Vgl. R. Leschke: Mediale Formen, o.S.

ändern.«³³ Das Eingehen auf die verschiedenen Repräsentationsmedien und deren ästhetische Auswirkungen wird bei der Analyse der Beispiele von Bedeutung sein, denn Verbindungen zwischen Tanz und Film, Video oder neuen Medien werden anders wahrgenommen, wenn sich das Miteinander auf einer dreidimensionalen Bühne abspielt oder im zweidimensionalen Bildmedium gezeigt wird. Die Problematik des Repräsentationsmediums ist m.E. in der Literatur zur Intermedialität bisher zu wenig untersucht worden bzw. stellt sich besonders deutlich in der Kombination aus Bildmedium und performativer Kunst. Intermedialität und Performativität stehen hier in einem weiteren Wechselverhältnis. Festzuhalten aus den verschiedenen Diskursen zur Intermedialität ist, dass mit dem Begriff der Intermedialität Phänomene der Kunst der Moderne eingeteilt und beschrieben werden können: in der unterschiedlich starken oder schwachen Annäherung der beteiligten Kunstformen, im Austausch von ästhetischen Merkmalen oder der Kombination und Fusion von Kunstformen in intermedialen Inszenierungen.

Multimedialität

Während der Begriff der Intermedialität sich in der Folge der Herausbildung der technischen Medien Fotografie und Film etablierte,³⁴ fällt in vielen Texten auf, dass neben dem Begriff der Intermedialität teilweise gleichbedeutend auch Multimedialität und Hybridität und deren Adjektivierungen verwendet werden, beispielsweise von Karl Prümm in seinem kurzen frühen theoretischen Aufsatz von 1988, in dem er den Begriff der Intermedialität neben den der Multimedialität stellt.³⁵ Ich halte es deshalb für sinnvoll, auf einzelne der dem Begriff der Intermedialität verwandten Termini kurz einzugehen. Prümm bezeichnet Multimedialität als »Teilbereich einer umfassenden Kategorie des Intermedialen [...], wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist.«³⁶ Auch spricht er davon, dass sich neben der ästhetischen Wahrnehmung ebenso die künstlerische Produktion verändert habe, und nennt einen neuen »Typus des multimedialen Autors.«³⁷ Eine genaue Differenzierung der beiden Begriffe unternimmt Prümm nicht. Dies ist ebenfalls für die weitere theoretische Diskussion bezeichnend: Das Wort »multimedial« scheint sich in manchen Fügungen besser zu eignen, insbesondere wenn von Medienkombinationen die Rede ist, wie beispielsweise

33 W. Wolf: Intermedialität, S. 262.

34 Vgl. Y. Spielmann: Intermedialität, S. 31.

35 K. Prümm: Intermedialität und Multimedialität, S. 195.

36 Ebd., S. 199.

37 Ebd.

bei Uwe Wirth, der von »multimedialen Kopplungen von Text und Bild (z.B. Emblematik), Text und Ton (z.B. Hörspiel) sowie Text, Bild und Ton (z.B. Theater, Oper, Film, aber auch hypermediale[n] Arrangements)« spricht.³⁸

Historisch gesehen taucht der Begriff Multimedia in der Performancekunst der 1960er Jahre auf, um den Einsatz von Medientechniken in Happening, Fluxus und Performance zu bezeichnen. Im englischen Sprachraum wurde von »intermedia« gesprochen, um in der Happening- und Fluxus-Bewegung die Verwendung unterschiedlicher medialer Ausdrucksformen, d.h. verschiedenster künstlerischer Mittel zu beschreiben. Den Terminus »Intermedia« verdankte die Kunstszene dem Fluxus-Künstler Dick Higgins, der diesen 1966 erstmals und 1984 erneut im gleichnamigen Manifest benutzte, in dem er bemerkte: »Much of the best work being produced today seems to fall between media.«³⁹ Higgins versuchte, sich mit dem an Samuel Coleridge angelehnten Begriff, der 1812 den Begriff »Intermedium« verwendet hatte, um ein narratologisches Phänomen zu umschreiben, von sogenannten »mixed media« oder »multi-media«-Produktionen abzusetzen. Seiner Meinung nach verzeichneten Intermedia-Projekte eine konzeptionelle Fusion im Gegensatz zu Mixed-Media-Projekten, bei denen die verschiedenen Medien lediglich nebeneinander gestellt würden.⁴⁰ In den Beispielen zur Performancekultur wird sich die Frage der Terminologie nochmals stellen. Festgehalten werden kann, dass in der Begriffsgeschichte zur Multimedialität in der Performance qualitative Unterschiede zwischen »inter« und »multi« gemacht werden.

In der Mediengeschichte wird von Multimedialität heute im Kontext des Computers von einem »multimedialem Verbund auf digital-elektronischer Basis« gesprochen.⁴¹ Merkmale der Multimedialität hier sind Interaktivität, Multitasking, d.h. die gleichzeitige Ausführung verschiedener Prozesse und das Ansprechen des visuellen und auditiven Sinns. Der »Computer als programmierbare Maschine [wird] zum »Integrator aller vorherigen Medien«.⁴² Damit löst sich freilich noch nicht die Frage, ob und inwieweit im multimedialen Verbund des Computers intermediale Konstellationen erkannt und untersucht werden können. Festzuhalten ist zum Begriff der Multimedialität, dass dieser differenziert neben dem der Intermedialität gebraucht und nicht einfach als Synonym verwendet werden sollte.

38 U. Wirth: Intermedialität, S. 255.

39 D. Higgins: Intermedia, S. 21.

40 In der englischsprachigen Literatur könnten hier die Begrifflichkeiten auch in den »interart studies« untersucht werden. Vgl. hierzu z.B. E. Vos: The Eternal Network. Allerdings stehen sich auch hier unterschiedliche Positionen zu den Definitionen gegenüber.

41 G.C. Tholen: Medium/Medien, S. 150.

42 W. Coy: Aus der Vorgeschichte des Mediums, S. 30.

Transmedialität

Weniger gebräuchlich als die Begriffe Intermedialität und Multimedialität erscheint bisher der Terminus der Transmedialität. Und doch liegt diese Wortbildung nahe, um wie bei Rajewsky neben Inter- und Intramedialität »medienunspezifische Wanderphänomene« zu bezeichnen.⁴³ Das kann das »Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik« bedeuten, »ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.«⁴⁴ Undeutlich bleiben bei diesen Phänomenen die Mediengrenzen, die in Rajewskys Definition von Intermedialität konstituierend sind: »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.«⁴⁵ Entsprechend konzentriert Rajewsky eine intermediale Forschungsperspektive auf diese Kategorie mit den beschriebenen drei Unterteilungen, wobei sie den Schwerpunkt bei den literaturbezogenen Beispielen auf die Unterkategorie des Medienwechsels legt.⁴⁶ In meinen Analysen wird hingegen hauptsächlich die Form der Medienkombination zu untersuchen sein. Der Terminus des Medienwechsels wird allenfalls im Kontext der Beschreibung des Repräsentationsmediums zum Zuge kommen.

Interessanterweise wird der Begriff Transmedialität auch von Uwe Wirth in einer jüngeren Publikation benutzt.⁴⁷ In Ergänzung zu seinen erwähnten früheren theoretischen Äußerungen bemerkt er: »Paradoxerweise ist es nun die harte Intermedialität der Stufe zwei, die dem Paradigma der Transmedialität am nächsten kommt, denn mediale Aufpropfungen können nicht nur als Produkt einer intermedialen Kopplung, sondern auch als transmedialer Prozess des Übergangs in den Blick genommen werden.«⁴⁸ Entgegengesetzt zu Rajewskys schwacher Kategorie benennt Wirth m.E. ein zentrales Problem der Intermedialitätsforschung bei der Untersuchung von kombinierten Konstellationen: Bei jeder Medienkombination werden durch die jeweilige Repräsentationsform Übergangsprozesse in Gang gesetzt. Allerdings bezieht sich Wirth in seinem Aufsatz auf die Analyse von Hypertexten. Im gleichen Band unternimmt Roberto Simanowski eine Weiterführung von Wirths These,

43 I. Rajewsky: Intermedialität, S. 12. Daneben setzt sie »Intramedialität« als Gegenbegriff zum Intermedialen, um damit Verweisphänomene innerhalb eines Mediums zu beschreiben, wenn beispielsweise in einem Film ein anderer Film oder ein filmisches Genre zitiert werden.

44 Ebd., S. 13.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd., S. 18ff.

47 U. Wirth: Hypertextuelle Aufpropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität.

48 Ebd., S. 33f.

indem er bei der Intermedialität die »Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme in Zeit und Raum« als zentral ansieht, während es »im Modell der Transmedialität um den (zeitlich und räumlich vollzogenen) Übergang verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme« geht.⁴⁹ »Der Akzent liegt, das ist entscheidend, nicht auf dem Ergebnis als der vollzogenen Verbindung beider Partner, sondern auf dem *Transfer*, der im Moment der Rezeption stattfindet [...]«⁵⁰ Simanowski stellt im Weiteren Fragen zur Präsenz des Ausgangsmediums und dessen Auswirkung und Bedeutung im Endmedium anhand verschiedener ästhetischer Transferformen wie Text zu Bild bzw. bewegtem Bild oder auch Theater und Internet. Kontaktmedium ist mehrheitlich der Computer, um gleichzeitig anhand dieser Beispiele »Mapping«-Prozesse – »Dachbegriff für solche Formen des Datenwandels aus einer medialen Form (Bewegung, Statistik, Text) in eine andere mediale Form (Musik, Bilder, Performance)«⁵¹ aufzuzeigen und diese als Merkmal moderner Kunstproduktion zu bezeichnen. Festzuhalten an Simanowskis Position ist die in früheren Diskursen vernachlässigte Perspektive des Transferprozesses, dessen Auswirkung auf das ästhetische Produkt und dessen Rezeption. Ein weiterer Aspekt wird an seinen Ausführungen offensichtlich: Die wissenschaftliche Aufarbeitung der heutigen Avantgarde im unendlichen »Mix der Medien« stellt eine Herausforderung dar, ob unter dem älteren Paradigma der Intermedialität oder einem neueren der Transmedialität.

Die unterschiedliche Verwendung von Begriffen wie Inter-, Multi- und Transmedialität trägt keineswegs zu einer einheitlichen Theoriebildung bei. Ich möchte hier vorerst auch keine weitere theoretische Position dazu ergänzen, sondern plädiere dafür, die vorhandenen Terminologien differenziert einzusetzen. Anhand der sechs Themenfelder der Analysen soll versucht werden, diese auf den Tanz anzuwenden.

Hybridität

Alle Wortbildungen wie Hybridität und Hybridisierung sind vom Lateinischen »hybrida« (= Mischling, Bastard) abgeleitet. Sie bezeichnen in der Biologie und der Technik »die Vermischung zweier oder mehrerer deutlich verschiedener Elemente, die zusammen ein Neues ergeben«.⁵² Im Kontext der Kulturwissenschaften wird der Begriff – nebst der Anwendung im Zusammenhang mit der Vermischung von Kulturen oder Geschlechts-

49 R. Simanowski: Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst, S. 4.

50 Ebd., S. 5 (Hervorhebung C.R.).

51 Ebd., S. 23.

52 A. Nünning: Grundbegriffe der Literaturtheorie, S. 67.

identitäten – parallel zum Intermedialitätsbegriff in Mediendiskursen und Gattungsdiskussionen beispielsweise bei hybriden Genres verwendet. Marshall McLuhan stellte bereits 1964 in »Understanding Media« im Kapitel »Energie aus Bastarden« die These auf, dass durch »Kreuzung oder Hybridisierung von Medien [...] gewaltige neue Kräfte und Energien frei [werden]«. ⁵³ Gleichzeitig erkannte er, dass in den medialen Kreuzungen die »strukturellen Komponenten und Eigenschaften zu erkennen seien«, ⁵⁴ da in der Kreuzung die Funktion des alten Mediums durch das neue Medium aufgegriffen und neu definiert wird. »Hybridbildungen umfassen den Aspekt der Kopplung und der Integration«, ⁵⁵ formuliert Wirth in seiner Beschreibung der Intermedialität und unternimmt damit keine definitorische Abgrenzung, sondern umschreibt mit »medialer Hybridbildung« Phänomene von Intermedialität im engeren Sinn. ⁵⁶ Irmela Schneider vermeidet in der Einleitung zum Band *Hybridkultur* wiederum den Terminus der Intermedialität und setzt stattdessen die übergeordnete Breite des Begriffs der Hybridizität bzw. Hybridisierung ein, um möglichst viele Phänomene einer postmodernen Gesellschaft zu beschreiben und anhand von Beispielen verschiedene Ausdrucksformen der bildenden Kunst wie Installationen und Performances auf diesem Hintergrund zu beschreiben. ⁵⁷

Im Zuge postmoderner Entwicklungen geht es neben der Tendenz zur Mischung um generelle Auflösungen von Grenzen, Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Ironie, Karnevalisierung, Performanz als Merkmale der Kunstproduktion. Anstelle linearer Prozesse treten Verbindungen und Verknüpfungen auf, die offen und parallel im Sinne von Lyotards »Erzählungen« in einer Pluralität der Perspektiven und in heterogenen Komplexitäten verlaufen. Solche Prozesse – dies schlugen Gilles Deleuze und Félix Guattari schon 1976 vor ⁵⁸ – müssten anstelle von dichotomen Kategorisierungen durch ein rhizomatisches Denken abgelöst werden. ⁵⁹ Schneider schließt den berechtigten Einwand an, dass sich ein derart verzweigtes Geflecht kaum systematisieren lässt. Trotzdem sind m.E. postmoderne Denkweisen des Pluralismus und Begriffe wie das Rhizom geeignet – und werden in der Medientheorie bereits verwendet –, um insbesondere verflochtene digitale

53 M. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 65.

54 Ebd.

55 U. Wirth: Intermedialität, in: A. Roesler/B. Stiegler: Grundbegriffe, S. 115.

56 Ebd., S. 118.

57 I. Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur »Kunst der Hybridation«, S. 13. Tatsächlich verwendet Schneider alle Varianten der Wortbildung, ohne dass deutlich wird, wann Hybridation bzw. wann Hybridizität (als Variante zur Hybridität) angebracht wären.

58 G. Deleuze/F. Guattari: Rhizom.

59 Vgl. ebd., S. 43.

Strukturen wie beispielsweise solche von Hypertexten zu umschreiben. Hybridität bildet für die Intermedialitätsforschung den diskursiven Rahmen: »Hybridisierung [gehört] zur Signatur der gegenwärtigen Zeit. Wir leben in einer Hybridkultur.«⁶⁰

An der Breite der Begriffsdiskussion und den Überschneidungen und Parallelitäten der diskutierten Termini aus der Medientheorie zeigt sich, dass die wissenschaftliche Reflexion von kulturellen Phänomenen der Grenzüberschreitungen und Vermischungen in einer Kulturwissenschaft eigentlich einer übergreifenden Terminologie bedarf, die den interdisziplinären Bedürfnissen der verschiedenen Fachbereiche Rechnung trägt. Gleichzeitig wird die Formulierung und Deutung der vielfältig verknüpften ästhetischen Ausdrucksformen in der Sprache immer schwieriger und produziert weitere Lücken. Trotz des inflationär gebrauchten Begriffes der Intermedialität, der grundsätzlichen Problematik der Beschreibung von ästhetischer Wahrnehmung und den diskutierten verwandten Begriffen bildet der »terminus ombrello«⁶¹ der Intermedialität und die verwandten diskutierten Begriffen im medientheoretischen Diskurs eine Basis, um in ästhetischen Analysen diese Begriffe anzuwenden. Mit einer solchen Fundierung könnten diese auch für andere kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen ausgewertet werden.

Tanztheoretische Begriffe

Während in den Kultur- und Medienwissenschaften die breite Diskussion zum Medien- und Intermedialitätsbegriff zur Verwischung und einer weit gespannten Anwendung führte, in der bestenfalls erste Ansätze eines Begriffskanons festgehalten werden können, steckt die deutschsprachige Tanzwissenschaft in den Anfängen und bietet bisher wenige theoretische Ansätze. Deshalb werden in diesem Kapitel Termini wie Körper/Körperlichkeit, Körperbilder und Bewegungskonzepte, Präsenz/Repräsentation und Performanz/Performativität thematisiert, die in der Analyse der Beispiele angewendet werden sollen, aber auch allgemein einer Auslegung in der Tanzwissenschaft dienen können. Teilweise wird hier aufgrund der weiter entwickelten Tanzwissenschaft im angloamerikanischen Sprachraum auf englischsprachige Literatur zurückgegriffen.

60 Ebd., S. 47.

61 Vgl. I. Rajewsky. Sie folgt Umberto Eco, um Konzepte und Termini zu umschreiben, »die in der wissenschaftlichen Diskussion mit unterschiedlichsten Bedeutungen und Theorieentwürfen belegt« werden. S. 6.

Körper/Körperlichkeit: Körperbilder – Bewegungskonzepte

»Körper – und dies bestätigt seine in vielen Sprachen multiple Bedeutung und Benennung – kann nur im Spektrum seiner sich wandelnden und teilweise miteinander konkurrierenden Definitionen beschrieben und interpretiert werden. Körperlichkeit ist nur über Sprache – gedachte oder geschriebene – erfahrbar und vermittelbar.«⁶² Gegenstand der Tanzwissenschaft ist die Beschreibung und Erforschung von Bewegung in ihrem kulturellen Umfeld. Die »Flüchtigkeit« der Kunstform wird vielfach formuliert, denn Bewegung lässt sich nur unzulänglich in Sprache transferieren. Und doch manifestiert sich – wie Maren Lorenz im obigen Zitat beschreibt – erst in der sprachlichen Umsetzung die Vermittlung des Gegenstandes. Dieser Herausforderung, der Übersetzung von ästhetischer Wahrnehmung in Schrift, muss sich freilich jede Kunstwissenschaft stellen. Trotzdem bedeutet diese für den Tanz einen äußerst komplexen Anspruch, »denn es begegnet einem ein Phänomenbereich, der – mit dem Sinnenbereich des eigenen Körpers verwoben – dem eigenen Sprachvermögen fremd ist.«⁶³ Zudem wird die Funktion des Körpers im postmodernen Diskurs komplexer: Der Körper ist nicht mehr wie im Zeichenkodex des klassischen Balletts Instrument, um eine Erzählung zu übermitteln, sondern der Körper selbst ist in seiner Erscheinung bereits Träger von Botschaften.

Beschreibungen von Bewegungen benutzen mehrheitlich verbale und adjektivische Sprachformen, also selbst aktive Worte und Ergänzungen, die den Gegenstand zu umkreisen versuchen. Und erst in der sprachlichen Fixierung, in Texten und anderen Aufzeichnungsformen wie Notationen, Fotografie oder Film wird die Medialität des Tanzes sichtbar, und der Tanz kann genauer angeschaut werden. Tanzanalyse muss sich also meistens schon auf eine Übersetzung des flüchtigen Ereignisses verlassen. Dieser Prozess könnte bereits als medialer Transfer angesehen werden. Für die weitere Untersuchung möchte ich, ohne auch in diesem tanztheoretischen Bereich die vorhandene Literatur beispielsweise zum Körperdiskurs vollständig auszubreiten, einzelne Termini aufgreifen und mir relevant erscheinende Aspekte auslegen.⁶⁴

Tanz und Choreographie lassen sich über verschiedene Parameter beschreiben. Im Zentrum der Analyse einer Aufführung stehen neben den aus

62 M. Lorenz: Leibhaftige Vergangenheit, S. 11.

63 S. Huschka: Moderner Tanz, S. 17.

64 Einen guten kurzen Überblick über allgemeine wissenschaftliche Diskurse, zudem bezogen auf die Tanzwissenschaft, gibt Friederike Lampert im Kapitel »Körper-Diskurs« in dies.: Tanzimprovisation.

der Theaterwissenschaft und deren Aufführungsanalyse bekannten Parametern wie Bühnenbild, Licht, Kostüme usw. Körper und Bewegung im Zentrum. Doch wie wird der tanzende Körper gelesen? Aufgrund der Genese der Tanzwissenschaft aus verschiedenen Disziplinen spiegelt sich in der Methodendiskussion eine Pluralität der Lesarten: »Als realer, symbolischer und imaginärer Körper oder als geschlechts-, altersspezifisch und ethnisch differenzierter Körper«⁶⁵ oder als reine Bewegungsanalysen, die nach erstmaliger Übersetzung in ein Notationssystem versprachlicht und folglich interpretiert werden. Während im Tanz der Körper Zuschreibungen durch die im historischen und kulturellen Kontext der Aufführung vermittelten Körperbilder erhält, wird in der Medientheorie in Anlehnung an philosophische Traditionen der Phänomenologie der Begriff der Körperlichkeit eingeführt, um damit die »Summe der Eigenschaften des menschlichen Körpers [...] und dessen Ausdrucksqualitäten zu benennen«.⁶⁶ Auch hier werden diskursive Einschreibungen und soziale Kodierungen festgehalten, bei denen allerdings in den mediatisierten Formen noch weitere ästhetisierte Stufen berücksichtigt werden müssen. An den Körperbildern, also Auffälligkeiten und Festschreibungen, die am tanzenden Körper ablesbar erscheinen, und an den im Tanz erkennbaren Bewegungskonzepten müssten folglich auch Medieneinflüsse auf die Tanzästhetik feststellbar sein.

Der Begriff des Bewegungskonzepts umschreibt ein erkennbares Bewegungsvokabular eines Tanzes, sei dies eine bestimmte Tanztechnik, ein Tanzstil oder andere Merkmale, die für die Bewegungssprache eines Werkes kennzeichnend sind. Körper und Bewegung, Körperbild und Bewegungskonzept stehen in enger Beziehung zueinander. Ein Bewegungskonzept lässt sich aus den Körperbildern ablesen, Körperbilder zusammen genommen können auf ein bestimmtes Bewegungskonzept hinweisen oder sich zu einem solchen addieren.

Tanz, das lässt sich für eine tanztheoretische Reflexion festhalten, muss »gelesen« und in Sprache »übersetzt« werden, allen Unzulänglichkeiten dieses Transfers zum Trotz. Entsprechend bleibt es Aufgabe der Tanzwissenschaft, die Wahrnehmung des Tanzes und die Übersetzung in Sprache in einer möglichst genauen und präzisen Perspektive zu schulen und je nach Untersuchungsgegenstand unterschiedliche Methoden zu erproben. Zur Verfügung stehen einzelne theoretische Modelle, von der Konnotation von Tanz als Zeichenträger, wie sie beispielsweise von Peter M. Boenisch in seinem

65 G. Brandstetter/G. Klein: Methoden der Tanzwissenschaft, S. 11.

66 H. Schanze: Medientheorie, S. 166.

semiotischen Ansatz vorgestellt wird,⁶⁷ bis hin zum Vorschlag der amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster, die eigene Körpererfahrung in den Schreibprozess einzubeziehen. Sie formulierte in ihrem »Manifesto for dead and Moving Bodies«: »I am a body writing, I am a bodily writing«, denn der Körper mit seinem gesamten kulturellen Kontext fließe in den Schreibprozess ein.⁶⁸ In der Analyse der Beispiele und Genres sollen neben den zentralen Begriffen von Körper und Bewegung auch mögliche ästhetische und kulturelle Konnotationen im jeweiligen historischen Kontext berücksichtigt werden.

Präsenz/Repräsentation – Performanz/Performativität

Die Begriffe Präsenz und Repräsentation sowie Performanz und Performativität prägen den Diskurs der jüngeren Theaterwissenschaft und der »performance studies« und berühren damit auch die Tanzwissenschaft. Während Präsenz an die schon von Benjamin beschriebene »Aura« und Augenblicklichkeit eines Kunstwerks anknüpft,⁶⁹ mit Präsenz im Tanz der Körperausdruck im Hier und Jetzt, die Ausstrahlung in der Direktheit der sinnlichen Wahrnehmung gemeint ist, bezieht sich Repräsentation in den darstellenden Künsten auf die Vorstellung einer Rolle, von etwas Zweitem, einem ›Als-ob‹, und damit auf alle Formen der Reflexion, wie sie in der Darstellung exponiert werden können. Doch lassen sich beide Begriffe kaum in separate Kategorien zwingen, sondern sie stehen im Bühnengeschehen in stetem Dialog, Bedeutungen werden in theatralen Situationen in der kommunikativen Situation erschaffen, nicht nur durch Präsenz, sondern in einigen Formen sogar durch Absenz, durch Abwesenheit, um mit bewusst gewählten Leerstellen das Publikum mit seinem Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen mit einzubeziehen.⁷⁰ Damit öffne sich, wie Gerald Siegmund schreibt, der Repräsentationsrahmen eines Werkes.⁷¹ Der Schreibprozess über Tanz und damit die Historisierung können ebenfalls als verschiedene Repräsentationsformen gesehen werden: »In all forms of representations of the body – from portrait photography to historical dance reconstructions – the body in question seems to make an appearance, then it definitely disappears, and is then *re-presented*.«⁷² Dadurch, dass der Körper und seine Bedeutungen

67 P.M. Boenisch: KörPERformance 1.0.

68 Vgl. S.L. Foster: Choreographing History, S. 3ff.

69 W. Benjamin: Das Kunstwerk, bes. Kapitel II.

70 Vgl. G. Siegmund: Abwesenheit.

71 Vgl. G. Siegmund: Konzept ohne Tanz?, S. 50.

72 P. Phelan: Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing, S. 204 (Hervorhebung C.R.).

nur über bildliche oder sprachliche Repräsentationen wiedergegeben werden, ist jede Interpretation fragil, zufällig und unbeständig. Tanz lädt durch diese Unzulänglichkeit beständig zur Interpretation ein.

Einen anderen Repräsentationsbegriff evoziert der Körper im medialen Kontext: Wie stehen sich leibhaftige Präsenz im Theaterraum und beispielsweise eine gleichzeitige mediale Vermittlung auf Monitor oder Leinwand gegenüber? Ist die sinnliche Wahrnehmung eine andere, und wie lässt sich diese beschreiben? Rezipiert ein Publikum diese Körperlichkeiten unterschiedlich, und wenn, in welcher Weise?

Hintergrund der Termini Performanz und Performativität ist in den Kulturwissenschaften die Verlagerung weg von einer Textinterpretation hin zu einer Forschungsperspektive, welche die Handlung, die Ereignis- und Prozesshaftigkeit von kulturellen Produktionen akzentuiert, um insbesondere zeitgenössische Aufführungsformen des »post-dramatischen Theaters«,⁷³ von Performancekunst oder zeitgenössischem Tanz zu beschreiben.⁷⁴ In den Kulturwissenschaften wird der Begriff der Performanz universeller verwendet, als ihn John Austin in seiner Sprechakttheorie begründet hatte.⁷⁵ Kennzeichen dieser Performativität ist u.a. eine mögliche Multimedialität der Aufführung, in der die Materialität der verwendeten Medien hervorgehoben wird, der Körper als weiteres Medium einer Inszenierung fungiert und das Wechselverhältnis zwischen Aufführenden und Publikum betont wird. Analog dem in Mode geratenen Intermedialitätsbegriff drohen auch den Begriffen Performanz und Performativität durch eine ubiquitäre Anwendung Verwässerung und Ungenauigkeit. Festzuhalten ist für viele zeitgenössische Aufführungen, dass es im offenen Prozess der Produktion wichtiger erscheint, Fragen zu stellen als ein Produkt zu zeigen. Verwendung und Kombination von Medien erweitern dabei die Repräsentationsmöglichkeiten in einem durch technische Medien bestimmten Zeitalter: »Postmoderne Performanz ist nicht mehr an der utopischen und deshalb auch naiven Vermischung von Kunst und Leben orientiert, sondern an der Re-Inszenierung und Re-Flexion medial geprägter Vorbilder und Selbstbilder des Menschen.«⁷⁶

73 Vgl. H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater.

74 Vgl. D. Bachmann-Medick: Performative Turn; E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen; sowie alle weiteren Publikationen des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« der FU Berlin.

75 Zur Herleitung und Verwendung des Performanzbegriffs vgl. U. Wirth: Performanz.

76 G.C. Tholen: Die Zäsur der Medien, S. 200.

Methodische Überlegungen

Idee dieses Bandes ist es, über einen längeren historischen Zeitraum intermediale Beziehungen zwischen Tanz und Film aufzuspüren und deren ästhetische Verknüpfungen zu analysieren. Übergeordnet stehen die gewählten Themenfelder, die dennoch einer gewissen historischen Chronologie folgen, wenn mit den technischen Innovationen des 19. Jahrhunderts und den Anfängen der Filmgeschichte begonnen wird und die neuen digitalen Entwicklungen bis hin zum Internet und deren Auswirkungen auf die Tanzästhetik am Ende des Buches stehen. Innerhalb der Themen werden diachrone historische Schnitte gewählt, die wiederum innerhalb der Themenkapitel der Geschichte der technischen Entwicklungen folgen. Der Fokus auf bestimmte Phänomene bedeutet teilweise das Überspringen von Zeitperioden wie beispielsweise im ersten Kapitel der Analysen, wenn von der Tanzästhetik zur Zeit der Filmpioniere ein Bogen zu einer auffallenden zeitgenössischen Tanzästhetik seit den 1980er Jahren geschlagen wird. Diese bewusst gewählten Lücken könnten zu Untersuchungen anregen, nicht nur von weiteren Beispielen, sondern auch von ganzen Genres. Der Einblick in verschiedene historische Beziehungen soll anhand von auffallenden Perioden, von deren ästhetischen Kennzeichen und innerhalb dieser von bedeutenden, aber auch weniger bekannten Tanz- und Filmschaffenden sowie deren Produktionen untersucht werden. Für jedes Themenfeld wurden bewusst nur wenige, dafür aber bezeichnende Beispiele gewählt.

Gattungen und Genres intermedialer Begegnungen

In gewissen Perioden der Filmgeschichte sind eigene Gattungen wie das Filmmusical oder Genres wie der Videotanz entstanden. Vereinzelt wie beim Begriff des Videotanzes, der in früheren filmischen und experimentellen Ausprägungen in den Vereinigten Staaten auch Bezeichnungen wie »Choreo-Cinema«, »Cine-dance« oder »Filmdance«⁷⁷ erhielt, spiegelt sich schon in der

77 Ein von der Filmemacherin Amy Greenfield und der Choreographin Elaine Summers 1983 in New York durchgeführtes Festival beispielsweise stand unter dem Titel »Filmdance«. Zu diesem wurde ein kleiner Katalog unter dem gleichen Titel publiziert. In diesem sind mehrere theoretische Aufsätze versammelt, u.a. auch einer von Roger Copeland unter dem Titel »The Limitations of ›Cine-Dance‹«. Das Heft wurde mir freundlicherweise von Elaine Summers zur Verfügung gestellt, ist aber auch im Bestand der Dance Collection der New York Public Library of the Performing Arts (NYPLPA). Ein Aufsatz von Maya Deren in einer Sondernummer der Dance Perspectives zum Thema stand unter dem Titel »Cine-Dance«. Die Variante »Choreo-Cinema« wird ebenfalls u.a. im Zusammenhang mit Derens experimentellen Filmen verwendet.

Genrebezeichnung das intermediale Verhältnis von Tanz und Medien. Bei anderen wie dem Filmmusical oder den Musikvideos dominiert in der intermedialen Konstruktion und in der Gattungsbezeichnung das Element der Musik. Bei der Auswahl der Gattungen und Genres stand vor allem die Überlegung zentral, welche Rolle der Tanz im intermedialen Gefüge spielt – ob der Tanz eine wesentliche Bedeutung neben dem filmischen Medium einnimmt. Einzelne Gattungen – neben dem Musical oder dem Spielfilm beispielsweise auch das Musikvideo – implizieren durch die Bedeutung der Musik weitere intermediale Verknüpfungen. Gerade diese Genres könnten gewiss detaillierter untersucht werden. Hier wurden sie ausgewählt, um intermediale Beziehungen zum Tanz und somit die Bandbreite der Intermedialität des Tanzes zu veranschaulichen.

Bewegung, Zeit und Raum als Parameter

Die Untersuchung von Bühnenwerken oder Filmbeispielen stellt, wie bereits in den theoretischen Überlegungen dargelegt, eine komplexe Herausforderung dar. Entsprechend ist es nicht die Absicht, auch nur einem einzigen Beispiel vollständig gerecht werden zu wollen. Die Analysen sollen im Sinne von Susan Sontags Aufsatz »Against Interpretation« keine Interpretationen sein, sondern ein Basisinstrumentarium für Lesarten intermedialer Beziehungsfelder bieten, um die eigenen Sinne zu schärfen: »What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.«⁷⁸ Denn eine Ästhetik der Wahrnehmung sollte auch ästhetischen Genuss bedeuten: »In place of hermeneutics we need an erotics of art.«⁷⁹ Entsprechend folge ich eher einem intuitiv sinnstiftenden phänomenologischen als einem auslegenden hermeneutischen Ansatz, wohl wissend, dass jede Analyse unzulänglich bleibt und von den Wahrnehmungen der Analysierenden geprägt ist.

Unterschiedlich ist jeweils die Materiallage: Während bei Filmwerken auf das Primärmedium zugegriffen werden kann (sofern dieses noch erhalten ist), gibt es von Bühnenaufführungen im besten Falle eine filmische Aufzeichnung. Im besonderen Falle eines gemeinsamen Auftretens von Bühnenaktion und filmischer Projektion ist die filmische Aufzeichnung oft unbefriedigend, da beide Ebenen oft nicht gleichzeitig im Bild wiedergegeben werden. Und die direkte Bühnenerfahrung wird in der Dokumentation nun filmisch rezipiert. Falls keine Aufzeichnung vorhanden ist, stehen für solche Werke

78 S. Sontag: *Against Interpretation*, S. 14.

79 Ebd.

eine unterschiedliche Zahl weiterer Sekundärmedien zur Verfügung: Fotografien, Programme, Rezensionen, Berichte und Dokumente der Autorinnen und Autoren usw. Ähnlich wie in der Gesamtanlage des Bandes wurde nicht versucht, zum jeweiligen Gebiet die Materiallage vollständig zu erfassen, sondern für das Thema sinnvolle Ausschnitte zu finden. Damit die Analysen trotz dieser Umstände einer vergleichbaren Perspektive folgen, dienen die Parameter Bewegung, Zeit und Raum als Leitlinien der Analyse. Bewegung, Zeit und Raum sind grundlegende Konstanten sowohl des Tanzes als auch der filmischen Medien.⁸⁰ An diesen werden daher sich überschneidende ästhetische Phänomene in verschiedenen intermedialen Konfigurationen aufgezeigt.

Bewegung

Bewegung beschreibt auf der Ebene des Tanzes, wie in den tanztheoretischen Überlegungen dargelegt, das Bewegungsvokabular, den persönlichen Stil innerhalb eines Genres und die Kombination der Bewegungen, die Syntax der Choreographie. Unter den Aspekten von Körper- und Bewegungskonzepten lässt sich der Tanz in Beziehung zum kulturellen Rahmen der jeweiligen Zeit setzen. Susan Foster nennt in ihrem Werk »Reading Dancing« fünf breit angelegte Kategorien, auf die ich mich beziehe und die es m.E. erlauben, die wichtigsten Aspekte einer Choreographie zu erfassen: »(1) the frame – the way the dance sets itself apart as a unique event; (2) the mode of representation – the way the dance refers to the world; (3) the style – the way the dance achieves an individual identity in the world and in its genre; (4) the vocabulary – the basic units or ›moves‹ from which the dance is made; and (5) the syntax – the rules governing the selection and combination of moves.«⁸¹ Mit der ersten Kategorie des »frame« spricht Foster grundlegende Bedingungen, »Rahmungen« einer Aufführung an: Programm, Titel, Aufführungsort, Anfang und Ende eines Stückes bis hin zum Fokus der Tanzenden und der räumlichen Adressierung des Publikums geben Hinweise auf die Lesart eines Stückes. Die weiteren Kategorien beziehen sich auf Bewegung und Choreographie: ihre kulturellen Bezüge (2), den individuellen Stil innerhalb eines Genres und

80 In meiner Untersuchung zum Videotanz hatte ich Tanz, Kamera, Raum, Zeit und Musik als ästhetische Perspektiven festgelegt, um auffallende Konzepte in einem Panorama der Kunstform herauszuarbeiten. Vgl. C. Rosiny: Videotanz, S. 24.

81 S.L. Foster: Reading Dancing, S. 59. Foster bezeichnet diese Kategorien als »rough draft«, als grobes Konzept für einen Blick auf den westlichen Bühnentanz, den sie in ihrem Buch an den amerikanischen Choreographinnen und Choreographen Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham und Merce Cunningham exemplifiziert. Mir scheinen diese Grundaspekte dennoch übertragbar, da von mir eine ähnlich breite Auswahl an Beispielen des modernen westlichen Bühnentanzes untersucht wird.

einer Kultur (3), das Bewegungsvokabular (4) und die Syntax, also die Zusammenfügung der Bewegungselemente in der Choreographie (5).

Bewegungsaspekte des Tanzes in den beschriebenen Spezifizierungen werden durch intermediale, dem filmischen Medium eigene Bewegungsaspekte ergänzt, verstärkt oder konterkariert. Neben den Bewegungen des Tanzes vor der Kamera können dies Kamerabewegungen durch Schwenks, Fahrten oder optische Zooms sein. Die filmische Montage als zeitliche Strukturgebung kann sich auf die gezeigte, d.h. aufgenommene Bewegung auswirken. Eine vierte Bewegungsebene der filmischen Medien ist sozusagen ein grundlegendes Paradox: Film besteht bekanntlich aus Einzelbildern. Erst die Trägheit des menschlichen Auges, erst unsere Wahrnehmung synthetisiert die Bilder, die Posen zu einem Bewegungsfluss. Körper- und Kamerabewegung können sich gegenseitig dynamisieren, indem die Kamera sich gegen die Körperrichtung bewegt, oder zu einem optischen Stillstand führen, wenn die Kamera einen sich bewegenden Körper mittig im Bild hält. Es wird sich an den Beispielen zeigen, dass aus der Verzahnung der Bewegungsaspekte, aus dem Spiel von Bild und Bewegung, von Tanz und Film unterschiedliche und interessante ästhetische Wirkungen resultieren und insbesondere im Bewegungsaspekt ein wichtiger intermedialer Faktor zu erkennen ist.

Folgende Faktoren der Bewegung auf beiden Ebenen können unterschieden werden:

1. Bedingungen der Bewegung/des Werkes
2. Bewegungsvokabular, Bewegungsstil und Syntax in der Choreographie
3. Beziehungen der Bewegung zum kulturellen Umfeld
4. Bewegungen der Kamera
5. Durch die Montage induzierte Bewegung und deren Verknüpfungen

Zeit

Der Faktor Zeit bezeichnet neben dem Raum eine fundamentale messbare Größe unseres Seins. Gleichzeitig ist die Wahrnehmung von Zeit individuell geprägt und wird stark von der Dichte und der erlebten Art von Ereignissen beeinflusst. Zeit ist Indikator der Prozesshaftigkeit von Tanz und Bewegung. Im Tanz lässt sich die zeitliche Strukturierung einer Choreographie durch Tempo und Rhythmus umschreiben, Wiederholungen oder auch Innehalten als Moment der Verweigerung indizieren Zeit. Die gleichen Aspekte können auch der Spezifizierung des Schnitts im Film dienen, wenn vom Tempo und Rhythmus der Bilder bzw. der Montage gesprochen wird. Der

Zeitfaktor im Film kann sich auf die Länge der Einstellungen und das Gesamtgefüge der Montage beziehen, aber auch auf die Verlangsamung und Beschleunigung durch technische Manipulationen wie Zeitlupe und Zeitraffer, Stopptrick oder Rückwärtslaufen des Films. Solche Zeitmanipulationen haben wiederum einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Kinästhetik von Bewegung. Der Gesamteindruck wird wie beim Parameter der Bewegung also durch das Tempo der gefilmten respektive durch die manipulierte Bewegung beeinflusst. Außerdem kann die Tonebene noch einen weiteren ergänzenden oder kontrastierenden Zeitfaktor bilden. Während im Bühnentanz eine Chronologie der Zeit erlebbar ist – allenfalls zeitliche Sprünge durch narrative Erklärungen wie beispielsweise einen Szenenwechsel hergestellt werden können –, zählen Rückblenden, parallele Zeitstränge durch die filmische Montage, Auslassungs- und Kontraststrategien zu den spezifischen Merkmalen des Filmmediums. Mit solchen zeitlichen und gleichzeitig oft auch räumlichen Erweiterungen lässt sich die Faszination der Verwendung von filmischen Projektionen auf der Tanzbühne erklären.

Folgende Faktoren der Zeit auf beiden Ebenen können unterschieden werden:

1. Tempo und Rhythmus von Bewegung und Choreographie
2. Tempo und Rhythmus der filmischen Montage
3. Zeitspezifische Verfremdungen von Bewegung oder Filmfluss
4. Zeitstruktur der Choreographie
5. Zeitstruktur des Films

Raum

Der Raum als weitere Grundgröße kann im Tanz zur Beschreibung der räumlichen Ausdehnung von Körperbewegung dienen – raumgreifend oder eher am Ort verweilend. Der reale Raum ist dreidimensional, Film bildet zweidimensional ab. Ein dreidimensionaler filmischer Effekt kann jedoch durch eine bewusste Tiefenwirkung im Bildaufbau erzielt werden. Grundsätzlich sind wir heute filmisches Sehen derart gewöhnt, dass wir in unserer Wahrnehmung sozusagen in das Bild »eintauchen« und ein räumliches Erleben adaptieren. Jeder dargestellte Raum steht in einer Beziehung zur realen und kulturellen Wirklichkeit. Die Freiheit des Films und Hauptkennzeichen des Mediums ist neben der flexibleren zeitlichen Komposition die Möglichkeit, jeden nur erdenklichen Raum unserer Wirklichkeit, theatrale oder fiktionale Räume darzustellen oder künstliche Räume – insbesondere auch durch digitale Verfahren – zu konstruieren und diese in allen möglichen Kombinationen

in der Montage zu einem neuen Raum-Zeit-Kontinuum zusammenzusetzen. Die Verschiebung des noch bei Gilles Deleuze konstatierten Zeitmediums Film zu einem filmischen Raummedium im digitalen Zeitalter beschreibt Yvonne Spielmann: »Im strukturellen Medienvergleich statischer, bewegter und gerechneter Bilder wird deutlich, wie sich der Charakter der Auseinandersetzung mit Gestaltungsfragen, Wahrnehmungsformen und pikturalen Traditionen im Film auf der Raum-Zeit-Achse verschoben hat, und zwar, unterstützt durch die Möglichkeiten der elektronischen Montage, vom Zeitfaktor (dem Prinzip der Sukzession und linearen Montage) zum Raumfaktor (der Konstruktion des filmischen Simultanraumes mittels Schichtung, Inferierung).«⁸²

Folgende Faktoren des Raumes auf beiden Ebenen können unterschieden werden:

1. Räumliche Nutzung und Ausdehnung von Bewegung und Choreographie
2. Dargestellter theatraler Raum und dessen Referenzen
3. Filmischer Umgang mit Raum (Tiefenwirkung)
4. Dargestellte(r) filmische(r) Raum/Räume und dessen/deren Referenzen
5. Gesamtkonstruktion der filmischen Räume (Montage)

82 Y. Spielmann: Digitalisierung: Zeitbild und Raumbild, S. 505.