

Cine-Dance 1967

Eine Debatte im Spannungsfeld von Film und Video

Kristina Köhler

I.

Im Sommer 1967 veröffentlicht die Zeitschrift *Dance Perspectives* eine Ausgabe unter dem Titel «Cine-Dance, a Symposium on Dance Film». Mit diesem Heft widmete sich die Zeitschrift, seit 1958 von der Tanzwissenschaftlerin Selma Jeanne Cohen herausgegeben, dem Verhältnis von Tanz und Film.¹

Das Thema lag Ende der 1960er Jahre spürbar in der Luft. Seit Beginn des Jahrzehnts hatten Tänzerinnen und Tänzer zunehmend mit dem Einsatz von Filmkameras und -projektoren experimentiert, im Tanzstudio wie auf der Bühne. Programmatisch waren die Tanzperformances der Judson Church Gruppe in New York, die häufig Filmprojektionen einsetzte. Schon die erste Aufführung, das *Concert of Dance [#1]* im Juli 1962, begann mit einem Film. Darin waren in einer nach dem Zufallsprinzip montierten Assemblage Aufnahmen spielender Kinder, Autos auf dem Highway und Sketche des Filmkomikers W.C. Fields zu sehen. Mit diesem kompilierten Filmmaterial, so vermerkte Allen Hughes (1962, 9), der Tanzkritiker der *New York Times*, wurde das Publikum bereits auf die folgenden Tanzperformances eingestimmt. Auch diese waren nicht durch eine narrative Logik verbunden, sondern über formale und aleatorische Muster organisiert (vgl. Banes 1982, 174–178; Rosiny 2013, 108–111).

1 Als «Symposium» wird die Ausgabe im Nachlass der Herausgeberin aufgeführt, der von der Jerome Robbins Dance Division der New York Public Library aufbewahrt wird. Ob dem Heft eine Konferenz vorausging, deren Beiträge abgedruckt wurden, oder ob die Zeitschriftenausgabe selbst eine Art «Symposium» darstellen sollte, lässt sich nicht rekonstruieren.

Während Performances wie diese das Verhältnis von Live-Darbietung und Filmprojektion, von Körper und medialer Apparatur aushandelten, entfaltete sich auch in Tanzzeitschriften eine Reflexion zum Verhältnis von Tanz und filmischen Medien. 1960 stellte das Jahrbuch *Impulse. The Annual of Contemporary Dance* ein ganzes Heft zum Thema «Dance in the Screen Media» zusammen, und im September 1965 erschien das *Dance Magazine* mit einem Schwerpunkt zu Film und Video, bei dem es um Fragen der Archivierung und Vermittlung ging. Das «Cine-Dance-Heft» der *Dance Perspectives* entstand im gleichen Kontext, unterschied sich in seiner Herangehensweise jedoch deutlich von den vorangegangenen Veröffentlichungen. Wie schon der enigmatische Titel «Cine-Dance» suggeriert, wurde das Verhältnis von Film und Tanz hier nicht in soziologischer, methodischer oder didaktischer Hinsicht befragt; vielmehr ging es darum, eine dezidiert *künstlerische* Reflexion des Themas anzustoßen.

II.

Diese Herangehensweise schlug sich in der Auswahl der Autorinnen und Autoren nieder, deren Auflistung sich wie ein Who's Who des amerikanischen Avantgarde-Films der Zeit liest. Ein Großteil der Beiträge stammte von Filmemacherinnen und -machern: Sidney Peterson, Stan VanDerBeek, Stan Brakhage, Hilary Harris und Ed Emshwiller hatten jeweils kurze Texte geliefert, ebenso wie Shirley Clarke und Jonas Mekas, der im Autorenverzeichnis der *Cine-Dance*-Ausgabe als «guru of the underground» präsentiert wurde (53). Mekas war in der Tat zu einer zentralen Figur der New Yorker Filmszene geworden, hatte er doch die Zeitschrift *Film Culture* und die «Film-Makers' Cooperative» gegründet und die alternative New Yorker Filmszene zur «New American Cinema Group» organisiert. Mit dem neuseeländischen Künstler und Filmemacher Len Lye, der seit den 1930er Jahren abstrakte Filme herstellte, und dem serbo-amerikanischen Regisseur und Cutter Slavko Vorkapich, der in den 1930er Jahren durch seine spektakulären Montagesequenzen in Hollywood bekannt wurde, waren zudem auch Filmemacher der vorangehenden Generationen vertreten.² Weitere Aufsätze kamen von dem Dichter, Autor und Filmkritiker Parker Tyler, der dem Underground Film eng verbunden war

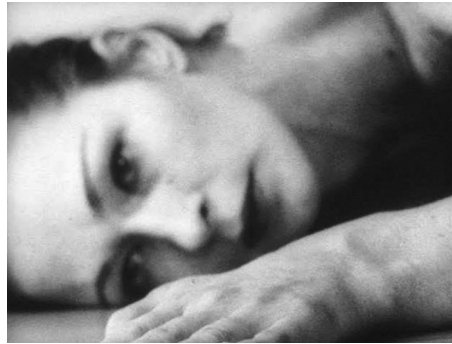
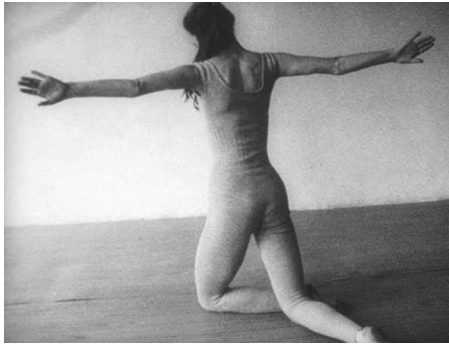
² Vgl. dazu auch das Forschungsprojekt von Patrick Vonderau «Hollywood/Montage. Theorie, Geschichte und Analyse des Vorkapich-Effekts».

(vgl. Tyler 1970),³ von dem Filmkritiker und -kurator Arthur Knight sowie von der Ethnologin und Tanzwissenschaftlerin Allegra Fuller Snyder.⁴

Fast alle Autorinnen und Autoren standen der «New American Cinema Group» nahe, trotzdem war das Heft nicht (oder nicht in erster Linie) als Manifest der Gruppe angelegt, sondern lotete über den Tanz eine gemeinsame ästhetische und konzeptuelle Schnittmenge aus. In der Tat hatten sich alle der im Heft vertretenen Filmemacher, Künstler und Autoren mit dem Tanz oder im erweiterten Sinne mit Fragen von Film, Bewegung und Körperlichkeit beschäftigt. Einige hatten in Filmprojekten mit Tänzerinnen und Tänzern zusammengearbeitet: Shirley Clarke, die selbst einige Jahre als Tänzerin und Choreografin aktiv gewesen war, hatte 1953 mit dem Tänzer Daniel Nagrin den Film *DANCE IN THE SUN* gedreht. Ed Emshwiller hatte Tänzer (u.a. der Alwin Nikolais Company) in seinen Filmen *DANCE CHROMATIC* (1959), *TOTEM* (1963) und *FUSION* (1967) eingesetzt, deren Körperbewegungen er mit ausgeklügelten Trickeffekten in abstrakte Formen übergehen ließ (vgl. Rosiny 2013, 226–228). Als eine Art Duo zwischen Kamera und Tänzerin war der Film *9 VARIATIONS ON A DANCE THEME* konzipiert, den der Filmemacher Hilary Harris 1966 mit der Tänzerin Bettie de Jong aufnahm. In immer neuen Variationen, mit verschiedenen Bewegungsprinzipien und Einstellungsgrößen, nähert sich die Kamera der Tänzerin, gleitet an ihrem Körper entlang und erprobt so systematisch das Verhältnis von Kamera- und Tanzbewegung (Abb. 1–2). In anderen Fällen war der Bezug auf den Tanz eher metaphorisch gegeben. Wenn Brakhage für *MOTHLIGHT* (1963) Mottenflügel und Blütenblätter zwischen Zelluloidstreifen klebte und Len Lye für *SWINGING THE LAMBETH WALK* (GB 1940) Punkte und Linien durch direkten Farbauftrag auf das Filmmaterial applizierte und mit einem bekannten Jazzthema, dem «Lambeth Walk», unterlegte, so waren es die Filmbilder selbst mit ihren flackernden Rhythmen, die in einem übertragenen Sinne zu «tanzen» schienen. Trotz dieser unterschiedlichen Bezüge schimmerte durch die versammelten Aufsätze eine gemeinsame Perspektive durch – die Idee nämlich, dass Film (und damit war vor allem der Experimentalfilm gemeint) als Tanz verstanden, gestaltet und wahrgenommen werden müsse.

3 *Montage AV* widmet Parker Tyler einen Schwerpunkt im nächsten Heft.

4 Arthur Knight und Allegra Fuller Snyder hatten bereits zum Thema «Tanz und Film» veröffentlicht; vgl. Knight 1947 und 1958 sowie Snyder 1965 und Snyder/Moseley 1965.



1-2 9 VARIATIONS
ON A DANCE THEME
(USA 1966,
Hilary Harris)

Mit diesem Statement war das Heft auch als Hommage an die nur wenige Jahre zuvor verstorbene Filmemacherin Maya Deren konzipiert. Von ihr hatten die Filmemacher der «New American Cinema Group» um Jonas Mekas nicht nur die institutions- und Hollywood-kritische Haltung geerbt, sondern auch das ausgeprägte Interesse für den Tanz. Seit den 1940er Jahren hatte sich Deren systematisch mit den Möglichkeiten einer tänzerischen Filmsprache auseinandergesetzt – in Experimentalfilmen wie *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1945) und *RITUAL IN TRANSGURED TIME* (1946) wie auch in zahlreichen Vorträgen, Aufsätzen und Essays, in denen sie ihr Konzept von «filmdance» theoretisch rahmte (Deren 1995). «*My Choreographies for Camera*», so schreibt sie in ihrem Beitrag für das *Cine-Dance*-Heft (13), «are not dances recorded by the camera: they are dances choreographed for and performed by the camera and by human beings together». Gleich auf der ersten Innenseite des *Cine-Dance*-Heftes war ein Porträt von Deren abgedruckt, ein kurzer Aufsatz von ihr eröffnete das Heft und zahlreiche Referenzen auf Deren durchziehen die Beiträge. So schreibt Shirley Clarke in ihrem Essay: «Sicherlich hat Deren von allen Filmemachern am meisten dafür getan, dass wir verstehen, was *cine-dance* bedeutet und wie er funktioniert» (Clarke in diesem Heft, 128).

III.

Mit dem Bezug auf Derens Experimente war zugleich auch das Gravitationszentrum der Publikation abgesteckt, um das sich die Beiträge lose gruppierten.⁵ Betrachtet man die unterschiedlichen Essays,

⁵ Die Beiträge hatten keine selbständigen Titel, sondern waren schlicht unter dem Namen der jeweiligen Autorin geführt.

entfaltet sich ein vielstimmiger Diskurs: Einige Texte waren als Labor- oder Produktionsberichte aus der künstlerischen Praxis angelegt (Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Len Lye, Hilary Harris), andere tasteten das Verhältnis von Tanz und Film theoretisch-begrifflich ab (Allegra Fuller Snyder, Slavko Vorkapich). Daneben gab es Beiträge, die das Thema im suggestiven Modus des Gedichts umkreisten (Stan VanDerBeek) oder manifestartige Thesen verfassten (Jonas Mekas, Stan Brakhage). Innerhalb dieses heterogenen Gesamtbildes lassen sich mindestens drei Grundannahmen ausmachen, die sich wie Verbindungslinien durch die einzelnen Essays ziehen.

Experimentalfilme mit dem Tanz in Verbindung zu setzen bedeutete für die Autorinnen und Autoren erstens, die Bewegung von Formen, Objekten und Körpern in den Mittelpunkt der Filmgestaltung zu stellen. Das hieß auf filmkultureller Ebene auch, *cine-dance* als eine alternative Filmpraxis von Praktiken des Spielfilms abzusetzen. Dieser doppelte Gestus, den Film als «reine Bewegung» und als Gegenmodell zum Erzählkino zu gestalten, verband die Vertreterinnen und Vertreter des New American Cinema nicht nur mit Maya Derens Programm, sondern auch mit den Avantgarden der 1920er Jahre, die sich in Frankreich um die Konzepte eines «cinéma pur» und in Deutschland um den «absoluten Film» verdichtet hatten. Wie Roger Copeland (1983) herausgearbeitet hat, war der Entwurf einer Bewegungskunst an der Schnittstelle von Tanz und Film jedoch keineswegs frei von Widersprüchen und Spannungen. So sind die Texte in ihrem Grundton einerseits durch das Prinzip der *Medienspezifik* (und den einhergehenden Ideen der medialen Reinheit und Exklusivität) motiviert; andererseits entwerfen sie *cine-dance* – wie die Wortneuschöpfung nahelegt – als *Verbindung* oder *Kombination* von zwei Medien. Die Spannungen zwischen dem Entwurf einer intermedialen Hybridform und der Ausformulierung einer Medienspezifik waren unübersehbar. Pointiert reflektiert Jonas Mekas diese Konstellation in seinem Beitrag – nicht etwa dadurch, dass er sie logisch auflöst, sondern indem er sie ironisch zuspitzt. So schreibt er, «Tanz hat nichts mit Kino zu tun, Kino hat nichts mit Tanz zu tun», um nur wenige Sätze später genau das Gegenteil zu behaupten: «Kino hat alles mit Tanz zu tun, Tanz hat alles mit Kino zu tun.» (Mekas in diesem Heft, 134)

Der Widerspruch wurde zumindest dadurch abgeschwächt – und das ist der zweite gemeinsame Punkt –, dass die Autorinnen und Autoren von einem *erweiterten* Verständnis von Tanz ausgingen. So bemerkte Clarke,

«dass im Film nicht nur Menschen tanzen können, die in Pirouetten und *tours jetés* durch den Raum wirbeln, sondern auch Fußgänger auf der Straße oder ein Auge, das zu dir aufblickt, oder Haare, die im Wind wehen. All das war das Material von Tanz und, wichtiger noch, die Essenz des Films.» (Clarke in diesem Heft, 128)

Dieses erweiterte Verständnis von Tanz hatte viel mit den Bewegungsexperimenten zu tun, die zeitgleich in der Tanz- und Performance-Szene unternommen wurden. In den Arbeiten von Trisha Brown und Yvonne Rainer waren es insbesondere die alltäglichen, funktionalen oder auch beiläufigen Bewegungen wie das Gehen oder das Drehen einer Hand, die zum Ausgangspunkt der Choreografien wurden. Zwar widmeten sich diese Bewegungsstudien mit geradezu akribischer Systematik dem menschlichen Körper und seinem Bewegungsrepertoire; dadurch, dass in den Performances auch Gegenstände oder Medien choreografisch ver- und bearbeitet wurden, war jedoch zugleich ein transmediales Verständnis von Choreografie vorbereitet. So konnte eben auch die Projektion eines Films, wie bei der Aufführung des Judson Church Theater, «als Tanz» erfahrbar werden.

Für die Autoren des *Cine-Dance*-Heftes standen vor allem die *filmischen* Verfahren im Mittelpunkt, über die die Bewegung gestaltet, moduliert, variiert und verändert werden konnte. Schon über die Anordnung des Bewegungsmaterials, so fasst es Maya Deren, könne der Film nahezu jede beliebige Bewegung in Tanz verwandeln. In einem ähnlichen Gestus hob Slavko Vorkapich hervor, dass das Tänzerische weniger von der Bewegung selbst und ihrem Träger abhing als davon, dass die Bewegungen zu choreografischen Mustern angeordnet würden: «Wir sollten von Bewegungen ausgehen, die wir in der Wirklichkeit vorfinden, und sie zu einem Tanz verdichten: Die Erweiterung dessen, was wir als Tanz begreifen, im Sinne einer Organisation oder Choreografie natürlicher Bewegungen – das wäre die Kunst des Films.» (Vorkapich in diesem Heft, 142).

«Es war ein Tanz, ich hatte es wie einen Tanz gesehen», sagte die Schauspielerin Jenny Hecht, nachdem sie Jonas Mekas bei der Kameraarbeit beobachtet hatte (Mekas in diesem Heft, 134). In dieser Formulierung verdichtet sich ein drittes Prinzip, das die *Cine-Dance*-Aufsätze programmatisch miteinander verbindet. «Etwas als Tanz sehen» – damit war auf eine spezifische Zuschauerhaltung verwiesen, die «normale» oder funktionale Bewegungen wie die eines Filmemachers mit der Kamera als «tänzerisch» erfahrbar werden ließ. Vor diesem Hintergrund konnte Arthur Knight über Filme wie Brakhages *MOTHLIGHT* oder

Lyes SWINGING THE LAMBETH WALK schreiben: «[T]here is all the suggestion of dance» (9). Kommentare wie diese führten die Ausweitung des Tanzbegriffs noch einen Schritt weiter: Was Tanz war und was nicht, wurde nicht mehr über spezifische Körper- und Bewegungstechniken oder choreografische Verfahren definiert, sondern ausgehend vom Zuschauer als spezifischer Modus der Wahrnehmung und Erfahrung von Bewegung.

Viele der im Heft versammelten Autoren beschrieben diesen Erfahrungsmodus mit einem Schlagwort, das auch in den ästhetischen Debatten der Zeit eine wichtige Rolle spielte: «Kinästhetisch» sollten die tänzerischen Filme wirken und die Zuschauer vor allem über die Bewegung adressieren.⁶ Durch den kinästhetischen Sinn, so fasst es zum Beispiel Allegra Fuller Snyder, vollziehen die Zuschauer die Bewegungen der Tanzperformance oder des projizierten Films innerlich mit (50). Wenn damit auf komplexe Theorien der Bewegungswahrnehmung verwiesen war, setzten viele der *Cine-Dance*-Texte diesen Zusammenhang in ein sinnfälliges Bild: die bewegte, «tanzende» Kamera. Sie stand – stellvertretend für sämtliche Mittel der filmischen Bewegungsgestaltung – für die Bewegungsübertragungen, die die Zuschauer als «Mittanzende» adressieren sollten. Wenn sich die Kamera (und mit ihr der Kameramann oder die Kamerafrau) im Raum bewegt, so schreibt Hilary Harris, fange auch für die Filmzuschauer der ganze Raum an, sich zu drehen – «in the same way that it would be seen by the dancer as she moves» (46). Um diesen Effekt zu erreichen, so unterstreicht wiederum Jonas Mekas aus der Perspektive des Filmmachers, müsse die Kameraführung wie ein Tanz im Raum regelrecht trainiert werden. Über das Bild vom «Tanz mit der Kamera» verweist er nicht nur auf die genaue Bewegungskoordination zwischen Apparatur und Körper, sondern auch darauf, wie die Grenzen zwischen Körper und medialer Apparatur durchlässig werden. Mit Anklängen an Marshall McLuhans Theorie von den Medien als «Prothesen» oder «Erweiterungen des Körpers» (McLuhan 1994 [1964]) schreibt Mekas:

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

«16mm- und 8mm-Kameras sind zur Fortsetzung unserer Hände geworden und bewegen sich zu den Schlägen unseres Herzens, zu dem fließenden Rhythmus unserer Gefühle und hoffentlich unserer Seelen. Sie sind Erweiterungen unseres Körpers, wenn er sich bewegt und tanzt.» (Mekas in diesem Heft, 136).

IV.

Das Diskursfeld, das sich in den Beiträgen der *Cine-Dance*-Ausgabe von 1967 verdichtet, markiert historisch einen wichtigen Schwellenmoment im Nachdenken über Tanz und Film. Während die Positionen einerseits noch stark geprägt sind von einem modernistischen Selbstverständnis und von den Abgrenzungsbewegungen der Filmavantgarden, verweisen sie zugleich auf mediale und künstlerische Praktiken, die sich ab Ende der 1960er Jahre unter neuen medialen Vorzeichen entfalten sollten: Um 1965 lancierte Sony mit der Portapak eine erste tragbare Videokamera auf dem US-amerikanischen Markt, die nahezu umgehend von Künstlern wie Nam June Paik und Bruce Nauman eingesetzt wurde. Über die Videoaufnahmen setzten sie ihre auf wenige Gesten reduzierten Körperaktionen in neue raumzeitliche Bezüge. Videokameras und -monitore hielten um 1970 auch Einzug in die Tanzstudios; Choreografen und Tänzer experimentierten mit den zunächst noch unscharfen Bildern des tanzenden Körpers auf vibrierenden Schwarzweiß-Monitoren. Die Videokameras und Monitore brachten jedoch nicht nur neue Apparate, Bildformate und ästhetische Möglichkeiten mit sich; vielmehr wurde mit dem Video auch die Frage nach der *Zugänglichkeit* und Autorschaft von Bewegtbildern neu verhandelt. Waren es bis dahin zumeist Filmemacher, die Tänzer in ihren Filmen «eingesetzt» hatten, so stellte Video als Amateurtechnik Tänzern und Choreografinnen in Aussicht, ihre Tänze nun selbst (und damit auch selbstbestimmt) aufzunehmen und künstlerisch auszugestalten. Angesichts dieser Entwicklungen sollte es nicht lange dauern, bis das Konzept *cine-dance* begrifflich gegen *video-dance* eingetauscht wurde. So titelte die *New York Times* 1976: «Videodance – It May Be a Whole New Art Form» (White 1976).

Auch wenn *video-dance* als «vollkommen neue» Kunstform deklariert wurde,⁷ ist kaum zu übersehen, wie sehr diese Praktiken – ob bewusst oder unbewusst – nach Denkmustern des Experimentalfilms

7 Frühe Kommentare wurden bereits in den 1970er Jahren in Tanzzeitschriften wie *DanceScope* und dem *Dance Magazine* formuliert (vgl. Bush/Grossmann 1975; Lorber 1976 und Taub 1980).

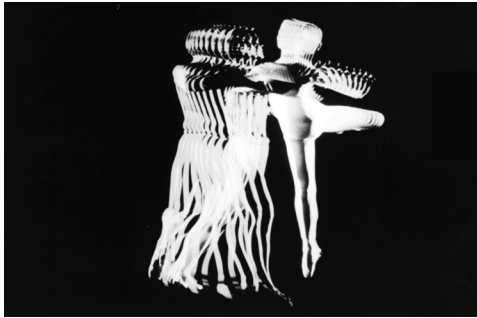


modelliert waren. Die Verbindungen waren einerseits personeller Art: So experimentierten Filmemacher wie Ed Emshwiller und Shirley Clarke früh mit Video und Computeranimation; auch Tänzer wie Merce Cunningham und Trisha Brown, die zunächst Filmkameras und -projektoren eingesetzt hatten, wechselten bald zur Videotechnik.⁸ Andererseits knüpfte die entstehende *video-dance*-Szene institutionell an das Terrain der Experimentalfilmer an und übernahm mit Tanzbühnen und -studios, Festivals, Museen und Galerien bestehende Aufführungsorte und Distributionswege. Neu hinzu kamen Fernsehsender, die sich nicht nur als Kunstvermittler verstanden, sondern sich auch als Akteure in die Kunstproduktion einschalteten. 1968 lud das WGBH-TV in Boston TänzerInnen wie Mimi Garrard und Gus Solomons Jr. ein, mit dem neuen Equipment in den Fernsehstudios und mit Formaten wie der Live-Schaltung zu experimentieren.

Auch auf bild- und bewegungsästhetischer Ebene waren die Übergänge fließend: Wenn Videoarbeiten wie *MERCE BY MERCE BY PAIK* (1976–1978, Merce Cunningham & Nam June Paik) insbesondere die Flächigkeit des Bildes betonten, lässt sich dieses Interesse nicht nur, wie häufig kommentiert, als medienreflexive Auseinandersetzung mit dem Monitorbild und den Verfahren des Bluescreen verstehen. Zugleich waren damit bildästhetische Themen wiederaufgenommen und mit den Mitteln des Videos bearbeitet, die schon die Experimentalfilmermacher beschäftigt hatten. So hatten Maya Deren in *THE VERY EYE*

3–4 Oberflächeneffekte in Film und Video: *DANCE CHROMATIC* (USA 1959, Ed Emshwiller) und *MERCE BY MERCE BY PAIK* (USA 1976–1978, Merce Cunningham und Nam June Paik)

⁸ Von diesen frühen Video-Experimenten zeugt auch das Titelbild dieser *Montage-AV*-Ausgabe: Aufnahmen von Babette Mangolte aus dem Jahr 1974, die zeigen, wie der Choreograf Merce Cunningham und seine Tänzer 1974 im Tanzstudio mit Videokameras arbeiten. Wahrscheinlich handelt es sich um die Dreharbeiten zu Cunninghams erster «Videodance»-Arbeit *WESTBETH* (Merce Cunningham & Charles Atlas, USA 1975).



5-6 Phasen-
bilder in Experi-
mentalfilm und
Fernsehen: PAS DE
DEUX (CAN 1968,
Norman McLa-
ren) und CAPRICCIO
FOR TV (USA 1968,
James Seawright)

OF NIGHT (1958) und Ed Emshwiller in DANCE CHROMATIC (1959) bewegte Oberflächen und Bildschichtungen geschaffen, die die Illusion eines kinematografischen Raums mit den Mitteln des fotochemischen Films aufhoben (Abb.3-4). Auch die Bearbeitung von zeitlichen Verläufen, die in vielen frühen Video-Dance-Arbeiten auffällig wurde, lässt sich nicht allein als Effekt der Videotechnik erfassen. Wenn James Seawright 1968 in CAPRICCIO FOR TV die Bewegungen zweier Tänzerinnen mittels videografischer Verfahren (*delay*) in einzelne Phasenbilder zer- und übereinanderlegte, so erinnerte dies unweigerlich an die Effekte, die Norman McLaren im gleichen Jahr in PAS DE DEUX (CAN 1968) auf 35mm-Film mit einem optischen Printer herstellte (Abb.5-6).

Diese Beispiele verdeutlichen, dass die medial-technischen Differenzen – so sehr sie in den Diskursen der Zeit hervorgehoben wurden – mitunter weniger entscheidend waren als die gemeinsamen ästhetischen Interessen und Affinitäten, die *cine-* und *video-dance* miteinander verbanden. Die *cine-dance*-Debatten der späten 1960er Jahre markieren somit auch einen Punkt, von dem aus bestehende Narrative der Mediengeschichte und insbesondere Vorstellungen vom Video als technischem und ästhetischem Umbruch revidiert und nuanciert werden können. Nicht alles, was im und mit dem neuen Medium Video realisiert wurde, bedeutete eine Reflexion auf das ‚Wesen‘ der neuen Technologie. Umgekehrt lassen sich die Prämissen und ästhetischen Entwürfe, die unter dem Schlagwort *cine-dance* noch an das Medium des (fotochemischen) Films gekoppelt worden waren, auch als Vorbereitung auf mediale Praktiken in den Blick nehmen, die einige Zeit später, als das Video zur gängigeren Praxis geworden war, zur vollen Entfaltung kamen.

Über den Begriff *video-dance* war einerseits der Medienumbruch von Film zu Video hervorgehoben; die Grundannahme, der tänzerische

Eindruck müsse *mit den Mitteln des Mediums* geschaffen werden, blieb jedoch zunächst identisch mit den Prämissen der *cine-dance*-Debatte von 1967. Hatten die Autoren des *Cine-Dance*-Heftes die Gemeinsamkeiten zwischen Film und Tanz betont, wurden nun (andere!) Ähnlichkeiten zwischen Tanz und Video herausgestellt. In dezidierter Absetzung vom fotochemischen Film (und von der «Institution Kino») wurde Video als unmittelbar, flüchtig und performativ entworfen, was die mediale Affinität des Mediums zum Tanz unterstreichen sollte (Köhler 2010). Ironischerweise wurden damit auch die Grundlagen einer materiell und technisch begründeten Medienspezifik, wie sie die Diskurse der Film-Avantgarden angeleitet hatte, *ad absurdum* geführt (Köhler 2012). Dies spiegelt sich auch in den bis heute anhaltenden Debatten um die Benennung des «Genres». Im Bemühen um eine transhistorische Perspektive hat Noël Carroll (2001) den Terminus *moving-picture dance* vorgeschlagen, der sämtliche (auch zukünftige) Formen von Bewegtbildern in ihrem Verhältnis zum Tanz erfassen soll.⁹ Ansätze wie diese übersehen leicht, dass die Frage nach dem *video-dance* nicht nur in technologischer und ästhetischer Hinsicht einen wichtigen Wendepunkt für die Beziehungen von Tanz und Film darstellte, sondern auch einen entscheidenden Wechsel der sozialen Akteure und Gebrauchsformen markierte. Waren Tanzfilme bis in die 1960er Jahre von Filmemachern initiiert, erlaubte Video (vor allem in seiner Variante als Amateurtechnik für den Privatgebrauch) Tanzschaffenden, ihre Arbeiten selbst – und damit auch selbstbestimmter – aufzuzeichnen und zu gestalten als bisher. Damit verschob sich nicht nur die Frage der Zugänglichkeit («Wer darf und kann filmen? Wer bestimmt, wer oder was gefilmt wird?»), sondern auch diejenige der Autorschaft: Videoarbeiten der Tänzer wurden bald als Teil einer umfassenderen choreografischen Praxis konzipiert und im Kontext von Tanzaufführungen und –festivals aufgeführt. Diese Verschiebung hatte weitreichende Folgen für die Produktionsprozesse, setzte aber auch die Frage «Was ist oder kann Tanz sein?» unter neue Vorzeichen. Unter der Prämisse, dass alles, was ein Tänzer oder Choreograf herstellt, Tanz sei, waren nun auch die Film- und Videoarbeiten «als Tanz» gerahmt.

9 Mit ähnlicher Stoßrichtung haben zuletzt Sherrill Dodds (2001) und Douglas Rosenberg (2012) mit ihrem Begriff «screendance» vorgeschlagen, die Frage nach dem Medium nicht mehr über die Materialität (Zelluloid, elektromagnetisches Tape, digitale Kodierungen), sondern über die Ebene des *Dispositivs* zu konzeptualisieren. Das funktioniert im Englischen freilich besser als im Deutschen, wo sich die Differenz zwischen Leinwand und Monitor nicht über einen gemeinsamen Begriff aufheben lässt.

Mit den Übersetzungen einer Auswahl von Texten aus dem *Cine-Dance*-Heft von 1967 möchten wir das medienhistorische Spannungsfeld der späten 1960er Jahre in Erinnerung rufen, das einen wichtigen Umschlags- oder Schwellenmoment in der Geschichte von Film und Tanz darstellt. Auf den ersten Blick mag es fast etwas anachronistisch anmuten, wenn Clarke, Mekas und Vorkapich noch ganz im Duktus des modernistischen Paradigmas eine Medienspezifik von *cine-dance* beschwören – zeichnen sich doch zur gleichen Zeit eine Reihe medientechnischer, ästhetischer und sozialer Verschiebungen ab, die monolithische Konstruktionen von «Film» brüchig werden lassen. Zugleich verhandeln sie in ihren Texten und mit ihren Film- und Videoarbeiten eine Reihe ästhetischer und diskursiver Prämissen, die bis in aktuelle Debatten um Video- und Screendance spürbar sind.

Mit der Wiederaufnahme der Texte von 1967 sei daran erinnert, dass es sich lohnt – gerade für einen kritischen Umgang mit Kategorien wie Filmtanz, *cine-dance* und Videotanz –, die spezifischen historischen, medialen und diskursiven Voraussetzungen zu berücksichtigen, unter denen Tanz und Film jeweils zusammenkommen. Aus dieser metatheoretischen Perspektive betrachtet, eröffnen die *cine-dance*-Essays nicht nur einen Reflexionsraum auf das Zusammenspiel von Film und Tanz Ende der 1960er Jahre, sondern verweisen auch auf grundlegendere medienhistorische Konstellationen von Film und Video.

Literatur

- Banes, Sally (1982) The Birth of the Judson Dance Theatre: «A Concert of Dance» at Judson Church, July 6, 1962. In: *Dance Chronicle* 5, 2, S.167–212.
- Bush, Jeff/Grossmann, Peter Z. (1975) Videodance. In: *DanceScope* 9, 2, S.11–17.
- Carroll, Noël (2001) Toward a Definition of Moving-Picture Dance. In: *Dance Research Journal* 33,1, S.46–61.
- Copeland, Roger (1983) The Limitations of Cine-Dance. In: *Filmdance 1890's–1983. Filmdance Festival. A Project of the Experimental Intermedia Foundation at the Public Theater*. Hg.v. Amy Greenfield. New York: The Foundation, S.7–11.
- Deren, Maya (1995) *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*. Hg. von Jutta Hercher et al. Hamburg: Material-Verlag.
- Dodds, Sherril (2001) *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

- Foster, Susan Leigh (2008) Movement's Contagion. The Kinesthetic Impact of Performance. In: *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Hg. v. Tracy C. Davis. Cambridge: Cambridge University Press, S.46–59.
- Hughes, Allen (1962) Dance Program Seen at Church. In: *New York Times*, 7.07.1962, S.9.
- Knight, Arthur (1947) Dancing in Films. In: *Dance Index – Ballet Caravan* 6, 8, S.180–199.
- (1958) Dance in the Movies. In: *Dance Magazine*, Juni 1958, S.14f.
- Köhler, Kristina (2010) Der selbstreflexive Tanz mit dem Bewegungsbild: Performative Bildstrategien im *videodance* der 1960er und 1970er Jahre. Unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag auf dem 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium, Universität Hildesheim 2010.
- (2012) Vom Tanz «im» Film zum «tänzerischen» Film. Theoriegeschichtliche Skizze zu einem Forschungsfeld zwischen den Disziplinen. In: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* Nr. 140, S.1–10.
- Lorber, Richard (1976) Toward an Aesthetics of Videodance. In: *Arts In Society* 13,2, S.242–253.
- McLuhan, Marshall (1994) *Understandig Media. The Extensions of Man*. Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Rosenberg, Douglas (2012) *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*. New York: Oxford University Press.
- Rosiny, Claudia (2013) *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript.
- Snyder, Allegra Fuller (1965) Three Kinds of Dance Films. A Welcome Clarification. In: *Dance Magazine* 39, 9, S.34–39.
- /Moseley, Monica (1965) 1965 Directory of Dance Films. In: *Dance Magazine* 39, 9, S.59–88.
- Taub, Eric (1980) Electronic Pulses Create Commitments. Videodance. In: *Dance Magazine* 54, 8, S.48–50.
- Tyler, Parker (1970) *Underground Film. Eine kritische Darstellung* [1969]. Frankfurt: März.
- White, Wallace (1976) Videodance – It May Be a Whole New Art Form. In: *New York Times*, 18.01.1976.
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co.