

Cine-Dance*

Slavko Vorkapich

Alle Tanzfilme, die ich bisher gesehen habe, kommen mir leblos vor; ich denke, das hat damit zu tun, dass viele Filmmacher irrtümlich glauben, dass alles, worauf man die Filmkamera richtet, auch im Bild aufgezeichnet wird.

Legt man einen Magneten in die Nähe von Eisenspänen, wird man ein Live-Happening erleben. Aber wenn man das Foto eines Magneten neben die Eisenspäne legt, passiert gar nichts. Der reale Magnet ist wie ein Darsteller, die Eisenspäne sind sozusagen das Publikum. Fast könnte man an so etwas wie einen sinnlichen Magnetismus glauben, der vom Darsteller zu den Zuschauern ausstrahlt. Diesen Magnetismus kann die Kamera nicht aufzeichnen; sie hält nur einen Teil der Aufführung fest.

Man muss also etwas tun, um dem Geschehen wieder Leben einzuhauchen. Es gibt eine Reihe filmischer Mittel, eines davon ist die analytische Montage. Sie besteht darin, eine Aktion in ihre Komponenten zu zerlegen und jedes dieser Teilstücke in unterschiedlichen Einstellungen aufzunehmen, je aus einer anderen Perspektive und Distanz. Indem man das Ereignis zerlegt und wieder zusammensetzt, haucht man ihm wieder Leben ein. Durch die rhythmische Rekonstruktion entsteht ein neuer Blick.

Die filmische Aufzeichnung eines Bühnengeschehens funktioniert aus einem einfachen Grund nicht: Auf den ersten Blick scheint sie zwar lebendig – sie hat Tiefe und Frische. Doch schaut man genauer hin, merkt man, wie schnell sie er stirbt: Denn nur in den Momenten, in denen die Kamera die Perspektive oder die Einstellungsgröße

* [Anm.d.Hg.:] Der Text stammt aus der Cine-Dance-Ausgabe der Zeitschrift *Dance Perspectives* 30 (1967), S.42f und erscheint hier erstmals auf Deutsch. Wir danken Don McDonagh, dem Präsidenten der Dance Perspectives Foundation in New York, für die freundliche Erlaubnis zu Übersetzung und Wiederabdruck.

wechselt, wirkt der gefilmte Tanz lebendig. Der Film lebt vom deutlichen visuellen Wechsel. Darum wirken Tanzfilme, die aus einer Reihe langer Einstellungen bestehen, häufig flach. Um Tanz in einem Film lebendig wirken zu lassen, muss man ihn zergliedern.

Der Bühnenraum ist wie ein Guckkasten, der das Publikum auf Distanz setzt; er ist wie ein Gemälde. Aber der Raum, den die Kamera erfasst, ist wie eine Pyramide, deren Spitze auf die Linse zielt und deren Basis sich irgendwo zwischen der Obergrenze des Kaders und der Horizontlinie erstrecken kann (oder im Unendlichen), je nachdem, bis zu welcher Ebene der Blick der Kamera gereicht hat.

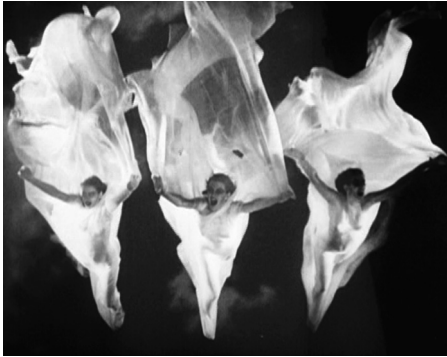
Tanz muss für die Kamera geplant sein. Es bringt nichts, eine Choreografie abzufilmen, die ursprünglich für die Bühne gedacht war. Es gibt eine Reihe von Dingen, die sich in ihrer Intensität und Lebendigkeit nicht aufzeichnen lassen. Der «magnetische» Austausch fehlt.

Wie kann man einen Entrechat filmen? Man muss ihn analysieren, die Bewegung in kleine Teile zerlegen, so dass man einmal den Oberkörper und ein anderes Mal die Füße sieht. Damit der Gesamteffekt nicht verloren geht, muss der Tänzer die Bewegung mehrmals ausführen, so dass sie einmal als Ganzes, ein zweites Mal über einzelne Teile des Körpers und der Aktion zu sehen ist. Womöglich passiert das Kreuzen der Beine zu schnell, als dass die Kamera sie aufzeichnen könnte, denn in einer Sekunde schließt sich die Blende vierundzwanzig Mal, nimmt also nur etwa die Hälfte von jeder Bewegung auf. Man müsste auf das Mittel der Zeitlupe zurückgreifen, um diesen Mangel auszugleichen. Aber dann hätte man das Problem, dass sich die Sequenz nur schwer mit Musik synchronisieren und in die restliche Handlung integrieren lässt.

Den Tanz direkt für die Kamera zu planen und die analytische Montage sind die besten Mittel, um dem gefilmten Tanz einen Anschein von Lebendigkeit zu verleihen.

Alles, was für die Bühne inszeniert ist, scheint irgendwie nicht zum Film zu passen. Ich stimme Siegfried Kracauer zu, dass die «Kamera eine Vorliebe für die äußere Wirklichkeit besitzt».* Ich würde sagen, dass sie eine besondere Vorliebe für die Textur der Wirklichkeit hat. Auffällig stilisierte Bewegungen sind nicht geeignet für den Film, wenn sie ihre natürliche Anmutung, ihren Bezug zur Wirklichkeit verloren haben. In den Slapstick-Komödien von Charles Chaplin oder

* [Anm.d.Hg.:] Der Satz ist so nicht wörtlich in Kracaueers *Theory of Film* (1960) zu finden. Vorkapich referiert hier auf Kracaueers Grundthese, dass der Film «Affinitäten» für bestimmte Themen oder Aspekte der Wirklichkeit hat.



Buster Keaton sind die Bewegungen bis zu einem gewissen Grad stilisiert; doch gleichzeitig weisen sie noch die Textur der Wirklichkeit auf. Einige Tänze in *WEST SIDE STORY* (USA 1961, Robert Wise & Jerome Robbins) sehen lebendig aus, weil sie natürliche Bewegungen aufgreifen, sie sind so aufgenommen, dass sie sich natürlich anfühlen. Hochstilisierte Tanz dagegen vermag filmisch nicht zu überzeugen.

Warum nicht Choreografien aus natürlicher menschlicher Bewegung schaffen? Gute Handwerker zum Beispiel verfügen über ein wunderbares Bewegungsrepertoire; dasselbe gilt für einen Schmied oder einen Tapezierer. Man könnte einen Tanz aus ihren Gesten machen – ein natürliches Ballett oder ein *ballet des artisans*, kein *ballet mécanique*.

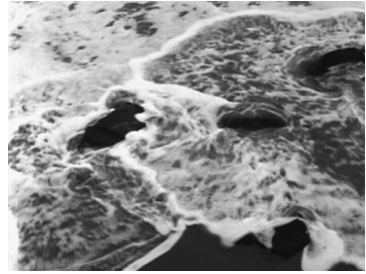
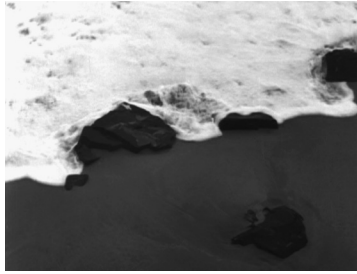
Ein Tanzfilm im Sinn dieser «äußeren Wirklichkeit» muss aber nicht auf Bewegungen des menschlichen Körpers reduziert bleiben. Seit der Erfindung der Filmkamera steht uns die ganze Welt der Bewegung offen: Bewegungen belebter und unbelebter Dinge – Vorhänge und Wolken, Dolche und Türen, Skorpione und Schwäne, Wellen und flirrende Blätter, aber auch Helden, Heilige und Sünder. Außerdem ist es durchaus zulässig, natürliche Bewegungen mit den technischen Mitteln der Kamera zu «stilisieren»: Zeitlupe, Zeitraffer, Rückwärtslauf, Stopptrick, Überblendung, Doppelbelichtung; und auch über die Montage: Überschneidungen, Jump Cuts, «falsche» Anschlüsse, etc.

FINGAL'S CAVE,* den ich zusammen mit John Hoffman gemacht habe, war ein Experiment. Wir haben versucht, die Natur zur Musik

1-2 «The Furies», eine von Vorkapich gestaltete Montage-Sequenz für *CRIME WITHOUT PASSION* (Ben Hecht und Charles MacArthur, USA 1934)

* [Anm.d.Hg.]: Es handelt sich um den Film, der später unter dem Titel *MOODS OF THE SEA* (USA 1941) bekannt wurde und den Vorkapich zusammen mit John Hoffman zu Felix Mendelssohn Bartholdys Ouvertüre «Die Hebriden (Fingals Höhle)» herstellte.

3-4 THE MOOD OF
THE SEA (Slavko
Vorkapich und
John Hoffman,
USA 1941)



«tanzen» zu lassen. Der Film verfügt über kinästhetische Werte, nicht nur in seinen heftigen Bewegungen, sondern auch in seinen sanften und lyrischen Momenten. Es handelt sich um natürliche Bewegungen, denn so etwas wie die Kunst des Meeres oder des Windes existiert ja nicht. 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.

Ich denke, dass Film allgemein eine solche Erweiterung von Tanz sein sollte, aber nicht vom Ballett oder einem stilisierten Tanz. Das Ballett ist eine vorgeformte Kunst. Kein Film, der auf einer bestehenden Kunst basiert, ist wirklich schöpferisch. Maya Deren setzte filmische Mittel ein, aber die meisten ihrer Filme (außer dem einen wunderbaren Film, den sie gemeinsam mit Alexander Hammid machte, *MESHES OF THE AFTERNOON* von 1943) basieren auf stilisiertem Tanz, und das ist falsch an ihnen.

Heutzutage sind Filme meist nichts anderes als transponierte Dramen oder Romane. Das Kino ist passiv, es ist ein Aufnahmeinstrument. Filmischer Wert entsteht dann, wenn die Bewegung organisiert wird und zugleich Bedeutung generiert. Wie ein Bild in der Dichtung muss eine Einstellung mehr suggerieren, als eigentlich da ist.

Wenn der Film eine Kunst der Bewegung ist, dann muss der Filmmacher über einen entwickelten Sinn für Bewegungen verfügen. Wenn er seinen kinästhetischen Sinn trainiert, kann er auf jede Bewegung reagieren, indem er die impliziten Impulse in seiner eigenen Muskulatur mitempfindet. Ich übe das häufig vor dem Fernseher. Ich stelle den Ton aus und versuche, die Bewegungen auf dem Monitor in meinem Körper zu spüren: Es kann sich dabei um einen vorbeifahrenden Lastwagen handeln oder um eine alte Zeitung, die im Wind weht. Sind diese Bewegungen so organisiert, dass sie rhythmische Reaktionen in uns hervorrufen, können wir von «filmischer Choreografie» sprechen.

Heute gehen die meisten Menschen ins Kino, um ein Drama zu erleben; sie schauen auf das, *was* passiert, nicht darauf, *wie* es ins Bild gesetzt ist. Aber sie gehen für ein musikalisches Erlebnis ins Konzert, für ein visuelles Erlebnis in eine Ausstellung. Für eine dramatische Handlung sollten sie lieber ins Theater gehen oder einen Roman lesen. Heute haben wir noch keinen spezifischen Namen für die kinästhetische Erfahrung, die, wie ich glaube, dem anspruchsvollen Kinobesucher angeboten werden sollte. Auf formal-physiologischer Ebene wäre das eine lebendige kinästhetische Erfahrung, auf inhaltlicher Ebene eine Art poetische Erfahrung (ich bin mir bewusst, dass die Trennung von «Form» und «Inhalt» zu einem gewissen Grad künstlich ist, aber sie scheint mir für die Zwecke der Diskussion notwendig). Im kinästhetischen Erlebnis sind sie nicht voneinander zu trennen. «Wie können wir den Tänzer vom Tanz unterscheiden?» – so fragte auch Yeats im Schlussvers seines Gedichtes *Among School Children*.

Poetische Werte sind möglich, wenn die referenziellen Aspekte und die eigentlichen Inhalte einer Einstellung transzendiert werden, so dass sie mehrdimensionale Bedeutungen erhalten, wie sie nicht mehr verbal beschrieben werden könnten. Und das kann nur geschehen durch Auswahl der richtigen Bilder, der richtigen Bewegung und im richtigen Kontext. Das Beharren auf dem kinästhetisch-poetischen Aspekt als Ideal schließt jedoch keineswegs aus, dass sich eine neue Form des dramatischen Erlebens ausbildet, wobei Stimmungen, Spannungen und Konflikte über eine visuell-dynamische Bildlichkeit zum Ausdruck kommen, nicht aber über theatralische Mittel, wie dies heute so häufig der Fall ist. Damit sich das ändert, müssen wir allerdings auf einen visuell-kinetisch-imagistischen Shakespeare warten.

Aus dem Amerikanischen von Kristina Köhler