

Lotte H. Eisner & Rudolf von Laban: Film und Tanz gehören zusammen

Eine Einführung von Kristina Köhler

«Film und Tanz gehören zusammen» – unter dieser Devise veröffentlicht *Der Film-Kurier* im Juni 1928 ein Gespräch mit dem Choreografen und Tanztheoretiker Rudolf von Laban. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung war kein Zufall – zur gleichen Zeit fand in Essen der zweite Deutsche Tänzerkongress statt. Ein Jahr zuvor hatten sich Tänzer, Choreografen und Tanzkritiker zum ersten Tänzerkongress in Magdeburg getroffen. Ziel der Veranstaltung war es, den Tanz sozial, politisch und künstlerisch zu organisieren und eine breite Öffentlichkeit auf die Belange von Tanz und Tanzschaffenden aufmerksam zu machen. Die Veranstaltung in Essen sollte diese Bestrebungen festigen und wurde zusammen mit den zeitgleich stattfindenden Tanz-Festspielen als kulturpolitisches Großereignis aufgezogen, das in der nationalen und internationalen Presse viel Anklang fand. «[C]a. 1200 Tänzer und Freunde der Tanzkunst aus 16 Nationalitäten hatten sich eingefunden», berichtet *Der Sturm* im Juni 1928 aus Essen.

Mit dem Tänzerkongress war nicht nur der brancheninterne Austausch, sondern auch eine breite öffentliche Diskussion über Tanz in Gang gesetzt. Davon zeugt auch das Beiblatt, das *Der Film-Kurier* dem Thema Tanz im Juni 1928 widmete. Es enthält einen Aufsatz von Hans Cürliß («Tanz und Film»), dem damaligen Leiter des Instituts für Kulturforschung, einen Artikel von Geo Estee («Zukunfts-Möglichkeiten») und den Ausblick «Was wird Essen bringen?». Besonders prominent ist jedoch das Gespräch Lotte H. Eisners mit Rudolf von Laban platziert. Ab 1927 schrieb Eisner (1896–1983) als eine der ersten Filmkritikerinnen für den *Film-Kurier*; sie interessierte sich insbesondere für die Zusammenhänge von Bühne und Film – ein Thema, das sie in *Die dämonische Leinwand* (1955) zu einer umfassenden Stilgeschichte des expressionistischen Stummfilms ausarbeiten sollte. Ihr Interesse für die

Bühnenkünste mag sie auch für den Ausdruckstanz sensibilisiert haben, der Ende der 1920er Jahre in Rudolf von Laban einen seiner einflussreichsten Vertreter gefunden hatte. Laban (1879–1958, eigentlich Rezső Laban de Váraljas) hatte zwischen 1913 und 1919 in der lebens- und körperreformerischen Künstlerkolonie auf dem Monte Verità «die natürliche Bewegtheit des Menschen» erforscht;¹ nach 1920 hatte er zunehmend in den Schul- und Theaterbetrieb gewechselt: Als Choreograf und künstlerischer Leiter an verschiedenen deutschen Theater- und Opernhäusern tätig, leitete er bald ein umfangreiches Netz an Tanzschulen und bekleidete wichtige kulturpolitische Funktionen. Hierzu gehörte auch der Vorsitz des «Kunstausschusses für Tanz», der den Tänzerkongress organisierte. Entsprechend selbstbewusst präsentiert sich Laban der Filmkritikerin als Wortführer der modernen Tanzbewegung. Dabei reflektiert er das Verhältnis von Tanz und Film, platziert aber auch strategisch seine eigenen Themen und Projekte.

Ein erstes Anliegen, das Laban im Gespräch mit Eisner hervorhebt, ist das Plädoyer für sein Tanz-Notationssystem, an dem er seit Ende der 1910er Jahren gearbeitet hatte und das er auf dem Tänzerkongress in Essen erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorstellte. Schon der Name «Kinetographie» und die Tatsache, dass er in den Beschreibungen filmische Begriffe wie «Rolle» und «laufendes Band» verwendete, machen deutlich, wie sehr seine Konzeption – ob bewusst oder unbewusst – vom Modell des Films geprägt war. Anders als bisherige Notationssysteme, die jeweils auf ein spezifisches Vokabular von Tanz beschränkt blieben, sollte diese Bewegungsschrift – ganz so wie der Film – in der Lage sein, *jede* Form von Bewegung aufzuschreiben. Formal orientierte sich das von Laban entwickelte Zeichensystem am Fünfliniensystem der Musiknotation (Abb. 1–2). In diese Linien werden nicht nur Rhythmus und Dauer der Bewegungen eingetragen, sie markieren zugleich auch die räumlichen Koordinaten und stehen für die einzelnen Körperteile des Tänzers.² Darüber hinaus werden auch Qualitäten der Bewegung wie Richtung, Impetus und Kraft notiert. Entscheidend war dabei, dass Laban seine «Kinetographie» nicht nur

1 Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: Verlag von Walter Seifert 1920.

2 Der Leser liest den Verlauf der Bewegungen von unten nach oben, die Bewegungen sind aus einer Vogelperspektive abgebildet. Dabei läuft der Tänzer auf der Mittellinie, so dass sein Körper in rechte und linke Hälfte aufgeteilt ist. Die Bewegungen für die rechte und linke Körperhälfte sind jeweils rechts und links von der Mittellinie abgebildet.



1–2 Labans Kinetographie orientiert sich am Fünflinien-system der Musiknotation

als Hilfsmittel für eine *nachträgliche* Aufzeichnung von Choreografien sah, sondern auch als kreatives und choreografisches Instrument, das erlaubte, neue Tänze im Medium der Schrift herzustellen: «Das Ziel ist der Schrifttanz, und durch den schriftlich aufgezeichneten und durchkomponierten Tanz Vergeistigung des Leiblichen und damit Befreiung des Leiblichen – der Wunsch und Wille unserer Zeit.»³

Mit dieser Funktion, nämlich als Instrument der Planung und Koordination, empfiehlt Laban seine Bewegungsschrift auch für den Einsatz in der Filmproduktion. Sie erlaube dem Regisseur, die Bewegungsabläufe einer Szene schon vor den Dreharbeiten «aufzuschreiben» und den Darstellern «zum Vorstudium» zu überreichen. Die Praxis, die Laban hier entwirft, knüpft offensichtlich an Praktiken des Drehbuchs an, ersetzt die Dialoge jedoch durch Bewegungsanweisungen. Ganz ähnlich argumentiert der Schriftsteller Werner Schuftan 1929, mit Labans Bewegungsschrift könne der Filmautor «Dinge, die nur durch Bewegung, aber nie durch Worte ausdrückbar sind, eindeutig und klar schriftlich [...] fixieren.»⁴ Schuftans Kritik am sprachlich verfassten Drehbuch lässt sich zu solchen Stimmen in Bezug setzen, die ab 1910 gegen die Literarisierung des Films Stellung beziehen

3 Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Schrifttanz. In: *Schrifttanz. Eine Vierteljahresschrift* 1,1 1928, S.16–18, S.16. Laban selbst nutzte das Notationssystem vor allem für die Planung und Durchführung seiner Massen-Choreografien, bei der häufig mehrere Hundert Tänzer als «Bewegungschor» zusammenwirkten. In den 1940er Jahren kam Labans Notationssystem aber auch in arbeitswissenschaftlichen Kontexten zum Einsatz (vgl. von Herrmann, Hans Christian: *Bewegungsschriften. Zum wissenschafts- und medienhistorischen Kontext der Kinetographie* Rudolf von Labans um 1930. In: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*. Hg. v. Söke Dinkla und Martina Leeker. Berlin: Alexander Verlag 2002, S.134–161.)

4 Schuftan, Werner: *Bewegungsschrift. Neue Wege zum Filmmanuskript*. In: *Film-Magazin. Die Wochenzeitschrift der Filmfreunde* 3,42, 1929, o.S.

und dabei vehement gegen Literaturvorlage und Drehbuch angehen.⁵ Interessant an Labans und Schuftans Position ist jedoch, dass sie das Drehbuch nicht verwerfen, sondern an der *Schrift* (Bewegungsnotation) als choreografischem Medium festhalten und diese als Gegenmodell zur Wortkultur anführen. Ihr Vorschlag sollte in der Filmproduktion jedoch auf wenig Resonanz stoßen; das mag unter anderem daran gelegen haben, dass das Erlernen des Notationssystems mit einem großen Zeitaufwand verbunden war und das von Laban eingebrachte Argument der «Arbeitserleichterung» somit kaum einlösbar schien. Fraglich ist auch, wie groß die Nachfrage nach einem Instrument der Bewegungsplanung innerhalb der Filmbranche war.

Ein zweiter Aspekt, den Laban im *Film-Kurier* herausstellt, ist der Hinweis auf seine eigenen Erfahrungen mit dem Film. Damit präsentiert er sich in einem erweiterten Sinne als «moderner» Tänzer – nämlich als ein Künstler, der sich «moderner» Technologien wie der des Films bedient. Das ist bemerkenswert, denn der Einsatz von Film war gerade unter den Tänzern und Choreografen des Ausdruckstanzes durchaus umstritten. Laban selbst positionierte sich je nach Kontext mal als Fürsprecher (wie im *Film-Kurier*), mal als vehementer Kritiker des Mediums.⁶ Wichtige Vermittlungsarbeit zwischen Tänzern und Filmbranche hatte der Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (D 1925, Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann) geleistet, der die Tanz- und Körperkulturbewegung porträtierte und zahlreiche Tänzerinnen und Tänzer (Niddy Impekoven, Mary Wigman) sowie Tanz-Schulen der Zeit (Laban-Schule Hamburg, Schule für Rhythmus und Bewegung Hellerau etc.) vor die Kamera holte. Für viele Tänzer bildeten diese

5 In den 1910er Jahren wurde im deutschsprachigen Raum eine kontroverse Debatte um die «Autorenfilme» geführt. Gegen eine «Literarisierung» des Kinos forderten Autoren wie Hanns Heinz Ewers, Hermann Häfker und etwas später auch Béla Balázs, das Kino solle sich auf die ihm eigenen Gestaltungsmittel (Kamera, Bewegung usw.) besinnen (vgl. Diederichs, Helmut H.: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift an der J.W. Goethe Universität Frankfurt a.M., online unter: http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs_fruhgeschichte_filmtheorie.pdf [letzter Zugriff 10.11.2015], S.50–56). Vehement wurden diese Fragen in den 1920er Jahren auch in Frankreich von Vertretern des *cinéma pur* verhandelt. «L'erreur du Cinéma, c'est le scénario», wettert Fernand Léger 1925 (vgl. Léger, Fernand: *Peinture et cinéma*. In: *Les Cahiers du Mois* 16/17, 1925, S.107–108, S.107).

6 Auf den ersten Seiten seiner Autobiografie bezeichnet Laban den Film als «blöde Maschine» und «Konserve» und befindet, das Kino sei nicht in der Lage, einen Tanz umfassend wiederzugeben (vgl. Laban, Rudolf von: *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen* [1935]. Bern/Stuttgart: Paul Haupt 1989, S.11).

Aufnahmen die erste Begegnung mit der Filmproduktion. Auch für Laban markierte die Mitwirkung an *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* einen entscheidenden Wendepunkt. Hatte er bis dahin aus einer gewissen Distanz über das Verhältnis von Tanz und Film nachgedacht, erarbeitete er Ende der 1920er Jahre mithilfe des Regisseurs Wilhelm Prager eigene Projekte – darunter auch die beiden Filme, die er im Gespräch mit Lotte H. Eisner erwähnt.⁷

Dass er sich bereits im Jahr 1928 mit den Möglichkeiten des neuen Tonfilms beschäftigt hatte, hebt Laban mit dem Hinweis auf *DER DRACHENTÖTER* hervor. Es handelte sich um eine «Film-Tanz-Pantomime», die 1927 oder 1928 als «Hörfilm» mit einem Tonfilm-Verfahren von der Firma Bolten-Baeckers unter der Regie von Laban und Prager aufgenommen wurde.⁸ Der Film basierte auf der 1923 uraufgeführten Choreografie *Drachentöterei* von Dussia Bereska; Laban in der Hauptrolle erschien mit den Tänzerinnen und Tänzern seiner Truppe (der Kammertanzbühne Laban). Die Uraufführung von *DER DRACHENTÖTER* fand im September 1928 auf der Technikausstellung der Dresdner Jahresschau statt – entsprechend wurde er vor allem als technisches Experiment mit dem neuen Tonfilm-Verfahren und als raffinierte «Verbindung von Technik mit Kunst» gewürdigt.⁹ Auch Laban selbst hob die technische Dimension hervor, sah er doch durch diesen Film «den Beweis erbracht, dass man musikbegleitete Tänze für den Tonfilm wirkungsvoll zu bearbeiten vermag».¹⁰

7 Eine ausführliche Darstellung von Labans Filmprojekten ist zu finden bei Franco, Susanne: Rudolf Laban's Dance Film Projects. In: *New German Dance Studies*. Hg. v. Susan A. Manning und Lucia Ruprecht. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press 2012, S.63–78; Dörr, Evelyn: Rudolf Laban's Dance Films. In: *The Laban Sourcebook*. Hg.v. Dick McCaw. New York: Routledge 2011, S.167–174.

8 Der Film gilt als verschollen. In einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Schönheit* sind Fotografien (vermutlich Set-Aufnahmen) abgedruckt, die einen Eindruck von den Dekors, den Kostümen und der pantomimischen Tanz-Darstellung vermitteln. Dort wird der Film auch als «Hörfilm» und «Film-Tanz-Pantomime» beschrieben (vgl. *Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben* 24, 5, 1928, S.194–195).

9 Unbekannt: Der tönende Film. Eine Bereicherung des schönen Lebens. In: *Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben* 24, 5, 1928, S.192–194, S.194.

10 Laban, Rudolf von: Tanz im Film. In: *Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben* 24, 5, 1928, S.192–194, S.195.



3–4 Szenen aus
DER DRACHENTÖTER
(1927 oder 1928)

Im Gespräch mit Eisner erwähnt Laban außerdem einen «größeren Tanzfilm», den er mit Wilhelm Prager plante und der die Prinzipien seiner Tanzschrift veranschaulichen sollte. Tatsächlich finden sich in seinem Teilnachlass im Tanzarchiv Leipzig Skizzen zu einem Lehrfilm unter dem Titel DAS LEBENDE BILD. Mit ihm wollte Laban sein Notationssystem für ein breites Publikum aufbereiten. Es ist davon auszugehen, dass dieses Projekt – wie viele andere Filmmanuskripte, die Laban gegen Ende der 1920er Jahre verfasste – nicht realisiert wurde. Dabei mangelte es ihm weder an der Überzeugung, dass der Film ein geeignetes Medium für die Vermittlung seiner Tanz- und Bewegungslehre sei, noch am Vorstellungsvermögen, wie diese filmisch konkret umzusetzen sei. So schwebte Laban für den Kinetographie-Lehrfilm vor, dass sich Aufnahmen von «Fussstapfen im Schnee» nach und nach

in animierte Formen des Notationssystems verwandeln sollten.¹¹ Über den Einsatz von Doppelbelichtungen sowie weiteren Trick- und Animationstechniken sollten die Notationszeichen so inszeniert werden, dass die Zuschauer den Zusammenhang von Schrift und Bewegung nicht nur intellektuell verstehen, sondern tänzerisch nachvollziehen könnten. An den detaillierten Aufzeichnungen in seinen Filmmanuskripten lässt sich ablesen, dass sich Laban längst daran gemacht hatte, «das große Filmtanzwerk» zu entwerfen, und dafür eine ganz eigene Filmsprache imaginierte.¹²

Da uns Labans Filme heute *nicht* vorliegen (ein Teil wurde nie realisiert, der andere ist nicht überliefert), müssen Fundstücke wie der kurze Artikel aus dem *Film-Kurier* von der wechselseitigen Faszination erzählen, die Tanz und Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts miteinander verbinden. Der Text zeigt, welches Interesse die Filmkritikerin Eisner für Fragen des Tanzes entwickelt und wie umfassend sich der «Bewegungsdenker» Rudolf von Laban mit dem Film auseinandersetzt: Laban schaltete sich nicht nur öffentlich in die Debatten über das Medium und die Experimente mit ihm ein; seine Überlegungen und Filmprojekte entfalten auch einen Reflexions- und Imaginationsraum, in dem sich Film und Tanz zu einer eigenen Filmästhetik verbinden.

11 Laban, Rudolf von: Drehbuch zum Tanzfilm *Das lebende Bild* [Berlin 1928 oder 1929]. Unveröffentlichtes Drehbuch aus dem Nachlass Rudolf von Laban, Tanzarchiv Leipzig in der Universitätsbibliothek Leipzig, TAL Rep.028 III 3. Nr. 3 (11. Blatt, hier: Blatt 3).

12 Auf diesen Gedanken gehe ich in meiner Dissertation ausführlicher ein, die voraussichtlich 2016 unter dem Titel *Der tänzerische Film* erscheint.

Film und Tanz gehören zusammen*

Lotte H. Eisner

Tänzerischer Nachwuchs – Schrifttanz statt Gefühlstanz – Tonfilm und Tanzschrift – Wann kommt die große Film-Tanzpantomime?

In wenigen Tagen wird der zweite deutsche Tänzerkongress zu Essen eröffnet. Er ist das Symptom für die gesteigerte Wertung des Tanzes als Kunstform an sich.

Rudolf von Laban, der Vorsitzende des Kunstausschusses für Tanz, hat vor kurzem seine Ziele klargelegt: er fordert die Hochschule für Tanzkunst und eine Stätte für das Tanztheater.

Der Vorkämpfer neuer Tanzbestrebung sieht die Bedeutung des Kongresses gegenüber der ersten Magdeburger Tagung, er sieht über einen Kongress hinaus die Weiterentwicklung der Tanzkunst in Verbindung mit anderen künstlerischen Ausdrucksmitteln, wie den Film.

«Magdeburg selber, unser erster Kongress», sagt Rudolf von Laban, «ist gewissermaßen nur der Versuch eines ersten Zusammenfassens gewesen. Hier wurden noch keine eigentlichen Formulierungen in künstlerischer Hinsicht gewährleistet, sondern mehr wirtschaftliche Fragen erörtert.

Aber gerade durch das intensive Eingehen auf wirtschaftliche Vorfagen ist Magdeburg die Basis geworden für unseren nur künstlerischen Problemen gewidmeten zweiten Kongress in Essen.

Dieser Essener «Tänzerkongress» soll einen tatsächlichen Querschnitt aller bisherigen Leistungen auf dem Gebiete der Tanzkunst bedeuten, eine Klarstellung aller tänzerischen Bestrebungen – wohlgemerkt nur

* [Anm.d.Hg.:] Unter der Ankündigungszeile «Aus Anlass des Tänzerkongresses in Essen, 21.–26. Juni» erstveröffentlicht in: *Film-Kurier*, 2. Beiblatt, Nr. 143, Sonnabend 16. Juni [1928], o.S. Wir danken Christian Unucka (Verlag für Filmschriften) für die freundliche Genehmigung zum Wiederabdruck des Textes. Eine englische Übersetzung wird in Kürze erscheinen in *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933*, hg.v. Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan, S.139–141.

eine Klarstellung – keine Stellungnahme. Denn die Aufgabe des Kongresses soll es gerade sein, zwischen den einzelnen einander zum Teil sehr widerstrebenden Richtungen zu vermitteln und eine Fühlungnahme der verschiedenen Schulen anzubahnen. Man wird hier die Leistungen aller Tänzer und Tänzerorganisation[en] in theoretischer und praktischer Vorführung – durch Diskussion, Vortrag und Festspiel – sehen und verstehen lernen.

Im Grunde sind ja alle Bestrebungen nur Dialekte einer Sprache. Dialekte, die man bewahren und fördern muss.

Deshalb ist unser Programm so reichhaltig wie möglich gedacht worden vom modernen russischen Kunstdanz bis zu alten provinziellen Volkstänzen.

Der Kongress wird nicht den Fehler so mancher Kongresse begehen. Es sind nicht nur längst anerkannte Tanzleistungen, die gezeigt werden sollen, sondern vor allem wird der Nachwuchs zu seinem Recht kommen. So sind drei Nachmittage den Tanzaufführungen junger Tänzer vorbehalten. Und eine Jury wird die nicht leichte und immer ja etwas grausam scheinende Aufgabe haben, hier den Nachwuchs zu prüfen und zu fördern.

Neben den Nachwuchsproblemen wird eine wichtige Frage zur Debatte stehen und hier ihre Entscheidung finden müssen. Am Sonnabend, den 23. Juni, wird nämlich das Problem «Choreologie und Tanzschrift» zur Diskussion kommen, das von *umwälzender Bedeutung für die gesamte Tanzkunst* sein wird.

Seit dem 16. Jahrhundert sind immer wieder Versuche gemacht worden, analog der Notenschrift der Musik Tänze zu fixieren. Immer wieder ist es bei den Versuchen geblieben. Meine neue Tanzschrift soll nicht nur ein Aufzeichnungs- und Konservierungsmittel sein, sondern wird durch ihre analytischen und synthetischen Möglichkeiten Klarheit und Einfachheit – die Forderungen unserer Zeit – in die Tanzkomposition tragen.

Ich fordere damit eine im Sinne der Bewegungsanalyse und Synthese durchgearbeitete Tanzkomposition, die ich im Gegensatz zu dem nicht durchgearbeiteten Gefühls- oder Naturtanz den «Schrifttanz» nennen möchte, ein Tanzkunstwerk, das durch das *Beherrschen der inneren Gesetzmässigkeit der Bewegung* geschaffen wird.

Meine Tanzschrift beruht wie die Notenschrift auf einem laufenden Band, das alleine den Rhythmus darzustellen vermag. In dem Fünfliniensystem sind die Zeichen für den Körperteil, der jeweilig dem rhythmischen Impuls zu folgen hat, durch die Eintragung von Laufbalken in einem entsprechenden Zwischenraum angegeben.

Jeder Impuls hat eine Richtung, die Abschrägung oder Einstufung der Laufbalken deuten diese Richtung an.

Mit drei Zeichen in der Mannigfaltigkeit ihrer Kombination lassen sich alle Bewegungskurven und Richtungen ausdrücken.

Man wird diese einfach und klar gehaltene Tanzschrift in Essen zum ersten Male in aller Form akzeptieren. *Damit bedeutet Essen die Geburtsstunde des endgültig anerkannten Schrifttanzes.* An Stelle der willkürlichen Bewegung tritt eine nach harmonischen Regeln aufgebaute Kunst.

Diese Tanzschrift wird zudem ihre Bedeutung für den Film haben.

Eine Filmaufnahme nimmt heute mit ihrem Proben und immer wieder Proben besonders komplizierter Bewegungsmomente viel Zeit in Anspruch. Bekommt jeder Darsteller vom Regisseur vorher seine Bewegungsschriftrolle zum Vorstudium, so werden die Szenen viel rascher gedreht werden können und viel weniger leicht durch falsche Bewegungen verdorben werden.

Mag sein, dass dieses Bewegungs-Rollenstudium heute dem Regisseur für eine einmalige Aufnahme zu kompliziert vorkommen wird und dass er erst mit der Zeit begreifen lernt, welche Arbeits- und Zeiterparnis für ihn darin liegt. *Aber für den Tonfilm wird die Bewegungsschrift von vornherein eine Notwendigkeit bedeuten*, weil hier die Regiekommandos und Anweisungen des Regisseurs während der Aufnahme an sich unmöglich sind.

Bild, Bewegungsschrift und Ton werden so bei dem Tonfilm zu einer Einheit zusammenfließen.

Ich selber habe anlässlich der Dresdener Tonfilmvorführung für Bolten-Baeckers eine Film-Tanzpantomime DER DRACHENTÖTER geschaffen, die vorher in ihren einzelnen Bewegungsmomenten in meiner Tanzschrift niedergelegt worden ist.

Ich spreche also aus Erfahrungen. Gerade hier bei dem DRACHENTÖTER hat sich das Fixieren der Bewegungsmomente unendlich bewährt und die Aufnahme erleichtert.

Das eigentliche Ergebnis meiner Tanzschrift werde ich in einem *größeren Tanzfilm*, an dem ich gemeinsam mit Prager arbeite, zu veranschaulichen suchen. Ich möchte allerdings nichts davon sagen, weil wir noch zu sehr in den Anfängen sind.

Film und Tanz wird überhaupt noch viel mehr miteinander verquickt werden müssen. *Filmregisseure sehen heute noch zu wenig, wie weit die wechselnde Beeinflussung von filmischen und tänzerischen Bestrebungen führen kann.*

Auf der eine Seite versuche ich, den Film *in den Tanzunterricht* hineinzuziehen und mit Hilfe der Zeitlupenaufnahme den Schülern die

Bewegungen an sich in ihren einzelnen Stadien klarzumachen. Begonnen habe ich mit den Versuchen bei dem Choreographischen Studio und will sie bei Hochschulkursen weiter ausbauen.

Auf der anderen Seite wird bis jetzt wenig für eine Verbindung von Film und Tanz getan. Man holt sich zwar gelegentlich für Intermezzi Tanzschüler mit ihrem Leiter heran, aber im großen Ganzen lässt man den Star und ein paar Darstellerinnen tanzen, wie sie gerade können. Dabei könnten, abgesehen vom rein Tänzerischen, die Filmschauspieler viel von den Tanzbewegungen lernen, um so mehr, weil ja der Film unbarmherzig jede falsche und verkrampfte Bewegung registriert und hervortreten lässt.

In einer Zeit, in der Tanz endlich als Kunst proklamiert wird – denn Essen bedeutet die endgültige Proklamation der Tanzkunst und ihrer Formulierung der Tanzschrift – darf sich der Film uns nicht mehr verschließen.

Über die Anfänge eines Filmes, wie *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* hinaus, muss das große Filmtanzwerk geschaffen werden».