

Cine-Dance*

Shirley Clarke (im Interview mit Gretchen Berg)

Anders als die Aufnahme eines bestehenden Tanzes ist *cine-dance* eigens für die Kamera choreografiert. In meinem *MOMENT IN LOVE* (USA 1956) springen die Tänzer zum Beispiel über Wolken. Im Film ist das nicht nur möglich, es ist einfach zu haben. Indem man die besonderen Möglichkeiten der Kamera nutzt, kann man eine neue Art Tanz schaffen.

Mein erster Film war Daniel Nagrins *DANCE IN THE SUN* (USA 1953). Nagrin hatte den Tanz ursprünglich auf einer Bühne aufgeführt, ich hatte ihn schon häufig gesehen. Ich dachte, er sei wunderbar für den Film, da er mich an die Sonne und das Meer erinnerte. So schleifte ich Danny an den Jones Beach und filmte dort seinen Tanz. Dann brachte ich das gefilmte Material zurück in die Stadt, entwickelte es, schaute es an – und war geschockt. Es funktionierte überhaupt nicht. Man konnte den abstrakt am Strand tanzenden Körper nicht neben die Pracht der Natur setzen – die Sonne, das Meer, den Strand –, ohne dass der Tanz Schaden nahm.

Auf der Bühne hatte der Tanz bei mir das Gefühl ausgelöst, an einem atmosphärischen Ort zu sein. Ich musste also zurück ins Theater gehen, um das, was ich erlebt hatte, für das Filmpublikum nachzubilden. Also filmte ich den gleichen Tanz, den ich vorher am Strand aufgenommen hatte, nun auf der Bühne. Dann schnitt ich zwischen den Aufnahmen hin und her, so dass man einerseits sah, was auf der Bühne geschah, und andererseits, durch den Schnitt zum Strand, die

* [Anm.d.Hg.:] Der vorliegende Text erschien erstmals 1967 in der Cine-Dance-Ausgabe der Zeitschrift *Dance Perspectives* 30 (1967), S. 20–23 und erscheint hier erstmals auf Deutsch. Eine erweiterte Version des Interviews wurde im selben Jahr in der Zeitschrift *Film Culture* 44 (1967), S. 52–54 abgedruckt. Wir danken Don McDonagh, dem Präsidenten der Dance Perspectives Foundation in New York für die freundliche Erlaubnis zu Übersetzung und Wiederabdruck.

emotionale und psychische Kraft, die meine ursprüngliche Inspiration gewesen war. Durch die Hin- und Herbewegung zwischen Bühne und Strand gewannen die Bewegungen eine gewaltige räumliche und zeitliche Wirkung. Das war wunderbar und eigentlich sehr einfach.

Ein paar Jahre bevor ich *DANCE IN THE SUN* machte, hatte Maya Deren *STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (USA 1945) gedreht. Der Film basierte auf einer ähnlichen Idee. Auch Deren versetzte den Tänzer von einem Ort zum anderen, ohne dass die Kontinuität seiner Bewegungen dabei verloren ging. Auch hier entstand der erstaunliche Eindruck, Äonen von Zeit und Welten von Raum zu durchqueren. Sicherlich hat Deren von allen Filmemachern am meisten dafür getan, dass wir verstehen, was *cine-dance* bedeutet und wie er funktioniert.

Ich hatte geglaubt, es sei einfach, Tanz zu filmen, und musste erst lernen, wie schwierig es eigentlich ist. Eine Sache, die Maya Deren instinktiv wusste, war mir nicht klar gewesen: Um einen Tanzfilm zu machen, muss man eine Kunst für die andere opfern. Der Tanz, wie er auf der Bühne funktioniert hatte, musste zerstört werden, damit ein guter Film dabei herauskam, nicht nur ein ärmliches Dokument. Mir wurde bewusst, dass ich nichts verwenden konnte, was von der Bühne kam; der Tanz musste für die Kamera choreografiert werden. Schließlich verstand ich, 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.

Maya Deren wollte normale Leute ebenso wie Tänzer einsetzen, um Filme zu machen, die nicht nur für die Kamera choreografierte Tanzbewegungen zeigen, sondern den *Tanz des Lebens* vermitteln. Mein *IN PARIS PARKS* (USA 1954) ist ein Film über spielende Kinder, aber zugleich ein richtiger Tanzfilm. Zwar tanzt darin niemand, aber die Musik, der Schnitt, die Bewegungen der Kinder und das Geschehen im Kader sind sowohl rhythmisch als auch choreografisch. Der Film passt in meine Definition von *cine-dance*. Wenn man es noch weiter treiben will, kann man sich der Theorie von Slavko Vorkapich anschließen, der wie auch manche anderen meinte, dass alle guten Filme kinetisch und choreografisch sein sollten. So schließt sich der Kreis und wir kommen zum Tanz zurück.

Egal, ob ich mit Tänzern oder Schauspielern arbeite, immer beschäftige ich mich mit der Choreografie dessen, was auf der Leinwand passiert; mit den darin angelegten Mustern, Rhythmen, Bewegungen – alles Elemente von Tanz, aber auch Elemente des Lebens. Für mich ist



das der Tanz, der im Film existiert: nicht Tanz, wie er auf der Bühne stattfindet, sondern die Ausdehnung der Welt selbst.

In diese Richtung bewegt sich der Film für uns Filmemacher, sobald wir uns von Erzähllinien befreien und die Rhythmen des Lebens so anschauen, wie sie tatsächlich sind. Selbst ein Film im *Cinéma-Verité*-Stil wird choreografisch, weil Tanz, so wie ich ihn verstehe, die Natur jedes Menschen ist. Wenn er gefilmt wird, kann er gar nicht anders, als sich auf diese Weise auszudrücken. Wenn man nur mit ihm spricht, würde man es vielleicht nicht sehen. Aber sobald man ihn mit der Kamera erforscht, formalisiert man seine Bewegungen in einem solchen Maß, dass sie wirklich und abstrakt zugleich scheinen. Und an diesem Punkt beginnt die kinetische Erfahrung. Man reagiert stärker darauf als auf jede andere Bewegung im Kino. Ein gutes Beispiel für das, was ich meine, findet sich in Andy Warhols *CHELSEA GIRLS* (Paul Morrissey & Andy Warhol, USA 1966). Man entwickelt eine solche Empathie für die Schauspieler-Figuren auf der Leinwand, dass man, auch wenn es überhaupt keine Kamerabewegung gibt, auf kinetische Weise reagiert.

Ich merke, dass ich die Wörter ›Tanz‹, ›kinetisch‹ und ›choreografisch‹ verwende, um dieselbe Sache zu beschreiben. Wenn ich mit meinem Kameramann spreche, fange ich manchmal an zu tanzen, um die Kamerabewegungen zu beschreiben, die ich gerne von ihm hätte. Ich versuche ihm *meinen* Rhythmus, *mein* Atmen zu geben. Und ich hoffe, dass sich das auch auf das Publikum überträgt.

Genauso, wie Tanz nicht nur in den Positionen der Tänzer existiert, sondern auch in der Bewegung zwischen den Positionen, so besteht der Film sowohl aus der Bewegung zwischen den Schnitten als auch aus der Bewegung innerhalb der Einstellungen. Eine Sache, die ich früh in meiner Laufbahn als Filmemacherin entdeckt habe, ist das seltsame

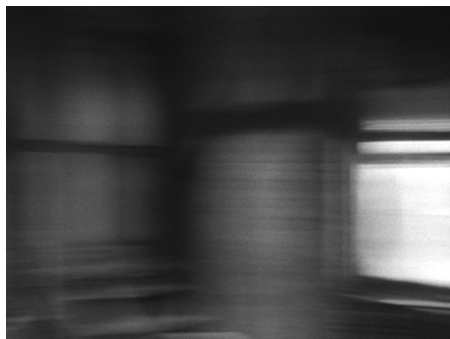
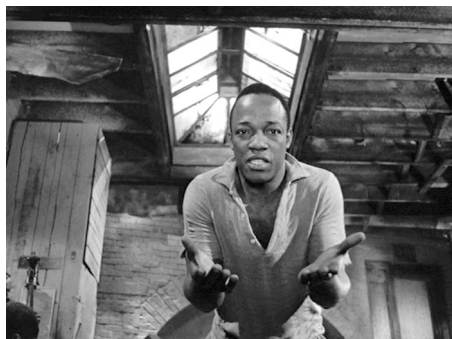
1-2 Brücken
in Bewegung:
BRIDGES-Go-ROUND
(USA 1958)

Phänomen, dass es ein kurzes Stück Zeit zwischen den Schnitten gibt, auch wenn jede Einstellung an die vorige anschließt und die Einstellungen zusammen die Kontinuität des Films ergeben. Dennoch besteht eine große räumliche und zeitliche Distanz zwischen ihnen, und das unabhängig davon, ob die Einstellungen sorgfältig aufeinander abgestimmt sind oder Welten zwischen ihnen liegen. Diese Idee wird zum Beispiel in Werbeclips genutzt, die hin- und herspringen zwischen etwas, das sich bewegt, etwas, das still gestellt ist, und etwas, das herabschießt. Diese Ideen, mit denen wir seit Jahren arbeiten, hat das Fernsehen aufgegriffen, um sehr amüsante und elegante Werbeclips zu machen. Das ist ein wichtiges Konzept. Es ist keineswegs neu, aber die Implikationen werden erst jetzt richtig verstanden und genutzt. Man kann es auch in alten Hollywoodfilmen finden, in denen Vorkapich die Montagesequenzen gestaltet hat. Heute verwendet Stan Brakhage jedes Einzelbild, als wäre es eine eigene Musiknote.

Jeder gute Filmemacher macht heute kinetische Filme. Hilary Harris nutzt Tanz in besonderer Weise. Richard Lester hat den sehr kinetischen Film *A HARD DAY'S NIGHT* (YEAH YEAH YEAH, GB 1964) gedreht. Ich glaube, die Beatles haben das erkannt und deswegen wirkt der Film so mitreißend. Man schwingt im gleichen Rhythmus. Auch der unterbrochene, nicht-sequenzielle Schnitt, den Jean-Luc Godard einsetzt, ist ein Beispiel für filmische Kinetik. Es ist eine intensive Möglichkeit, das Publikum zu bewegen. Durch einen Zeitsprung werden die Zuschauer tatsächlich hochgehoben und woanders hin versetzt, und sie spüren das.

BRIDGES-GO-ROUND (USA 1958) ist ein *cine-dance*-Film nach meiner Definition, denn er leugnet die Realität von Brücken, die gebaut wurden, um zwei Orte zu verbinden. Stattdessen zeigt er, wie die Brücken auf uns wirken, wenn wir sie überqueren. Sie geraten in Schwingung und scheinen im Raum zu flottieren. Der Film ist gleichzeitig schön und etwas beängstigend, weil Brücken sich ja eigentlich nicht bewegen – und wenn sie sich bewegten, befänden wir uns lieber nicht darauf. In diesem Fall machen sie nichts anderes, als sich zu bewegen, was mir gut gefällt. Es entspricht der Art und Weise, wie ich Brücken wahrnehme und wie sie auf mich wirken.

Auch *THE COOL WORLD* (DIE LÄSSIGE WELT, USA 1963) und *THE CONNECTION* (USA 1962) sind kinetisch. Man erkennt das daran, wie sich die Kamera in *THE COOL WORLD* bewegt, in den Szenen auf der Straße, aber auch in den Liebesszenen auf engstem Raum. Sowohl die Kameraarbeit wie auch die Montage sind rhythmisch gestaltet, räumlich und zeitlich. In *THE CONNECTION* gibt es eine Situation, in



der sich die Kamera in der Mitte einer Gruppe befindet, eine Figur verfolgt und sich dabei um 360 Grad dreht. Dabei entsteht ein stark tänzerischer Eindruck. Im Grunde wird damit eine kinetische Reaktion im Publikum induziert. Mir ist aber das Wort ›Tanz‹ lieber, weil es einfacher ist als ›kinetisch‹. Ich würde also sagen, dass alle meine Filme Tanzfilme sind.

Fast jeder kann *mich* in diesen Filmen wiedererkennen, denn sie bestehen aus Rhythmen und Schnitten, die meinem ›Puls‹ entsprechen. Dieser ›Puls‹ ist mir eigen und er ist anders als der von anderen Menschen. Dieser ›Puls‹, der meinen Filmen ihre spezielle kinetische Qualität gibt, entsteht sowohl bei den Dreharbeiten als auch im Schneiderraum.

Der Stil guter Filme wird immer choreografischer, während sie thematisch immer romanähnlicher (d.h. immer weniger theatralisch) werden, was die Darstellung innerer Gefühle und Ideen der Figuren betrifft. Gerade für Frauen wird das zunehmend wichtig, denn wir werden in der Lage sein, unsere persönlichen Reaktionen auf Schmerz, Gewalt, Liebe und Angst zum Ausdruck zu bringen.

Das ist die Richtung, in die ich mich bewege. Das Handwerk habe ich gelernt, jetzt sollte ich bereit sein zu ›swingen‹. Also, Shirley, komm schon, swing!

3-4 THE
CONNECTION
(USA 1962)

Aus dem Amerikanischen von Guido Kirsten