

Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film

Die Ballets Suédois und ihr Stück *Relâche*

Anna Leon

«Choreografie» ist – genau wie «Tanz» – kein stabiler Begriff: In seinen Wandlungen spiegeln sich die Geschichtlichkeit der choreografischen Praktiken und die verschiedenen historischen Kontexte, in denen getanzt wurde. Betrachtet man Choreografie aus einer genealogischen Perspektive, lässt sich ein dynamisches Geschehen erkennen, das eine Vielzahl von Bedeutungen aufruft. So zum Beispiel die schriftliche Aufzeichnung von Bewegungen (ein Konzept, das in der Tanznotation des frühen 18. Jahrhunderts wurzelt) oder die Anordnung bewegter Körper in Zeit und Raum (die mit der modernen Praxis des 20. Jahrhunderts in Verbindung steht). Die Beziehungen, die Tanz und Choreografie – zwei Begriffe, deren Verhältnis ebenfalls einem historischen Wandel unterliegt – mit anderen künstlerischen Disziplinen eingehen, werden ihrerseits durch deren konzeptuelle und praktische Veränderungen beeinflusst. Das Choreografie-Verständnis historisch aufzufächern und zu verorten bedeutet entsprechend auch, die Beziehungen zwischen Film und Tanz in all ihren Nuancen zu bedenken.

Im vorliegenden Aufsatz möchte ich anhand einer Analyse des Balletts *Relâche* sowohl die Verschiebungen im Konzept der Choreografie als auch ihr Verhältnis zum Film betrachten. Francis Picabia schuf *Relâche* 1924 für die Ballets Suédois, eine unabhängige Tanzgruppe, die 1920 von dem schwedischen Kunstsammler und Unternehmer Rolf de Maré gegründet worden war. Das Stück markiert das letzte Ballett des Ensembles, ein spektakuläres Dada-Fest, das zudem einen experimentellen Film enthält. Picabia erarbeitete das Projekt zusammen

mit Erik Satie, der die Musik komponierte; Jean Börlin, dem leiten- den Tänzer und Choreografen der Gruppe, oblag die Choreografie; René Clair übernahm die Regie des Films *ENTR'ACTE* (F 1924), der in zwei Teilen – als Einleitung und als Zwischenspiel – im Rahmen der Aufführung des Balletts gezeigt wurde. *Relâche* ist nicht nur eines der ersten Ballette, in denen Filmprojektionen eingesetzt wurden, sondern bildet auch eine Art Knotenpunkt, an dem vielfältige Konzeptionen von Choreografie – und somit auch vielfältige Beziehungen zwischen Choreografie und Film – koexistieren.

Das Ballett geht ins Kino

Trotz seiner Unkonventionalität wurde *Relâche* von den Ballets Sué- dois als *Ballett* produziert, präsentiert und getanzt. Ein erstes Konzept von Choreografie, das in Picabias Stück angelegt ist, liegt daher in sei- nem Verhältnis zur hochinstitutionalisierten Welt des Balletts begrün- det, die gerade in Paris, wo das Ensemble lokalisiert war, eine zent- rale Rolle spielte. Auch wenn in den 1920er Jahren zahlreiche andere Tanzmodelle in der Stadt florierten, wurde das Ballett vor allem als dramatisches Genre in der Noverrischen¹ Tradition verstanden: als getanzte Illustration und expressive Darstellung einer Handlung (vgl. Laplace-Claverie 2008, 21). Die Aufgabe der Choreografie bestand darin, bekannte, kulturell bedeutsame (wenn auch oft fantastische) Stoffe, die im Libretto beschrieben waren, in Tanzschritte zu über- setzen. Auch wenn das Libretto im frühen 20. Jahrhundert allmählich obsolet wurde, wirkten sich manche seiner praktischen und institutio- nellen Implikationen weiterhin aus: Dass das Ballett nach wie vor als dramatische Kunst begriffen wurde, bedeutete auch, dass der Status und die Autorenrechte der Choreografen von ihrem Beitrag zum Lib- retto oder zur musikalischen Partitur abhingen.² Das Verständnis von Choreografie als Kunst der *Mise en scène* begrenzte somit ihren Status in der Hierarchie der Künste.

Dieses «dramatische» Modell wurde vor allem von der Pariser Oper praktiziert, die in diesem Kontext die zentrale und zentralisie- rende Tanz-Institution bildete. Ihre *mâitres de ballet* hielten an einer

1 [Anm.d.Ü.:] Jean Georges Noverre war ein berühmter französischer Tänzer und Choreograf des 18. Jahrhunderts. Er wendete sich gegen die Erstarrung des Balletts und setzte sich für handlungsbasierte Choreografien ein.

2 Zur Geschichte des Librettos und seinen institutionellen Auswirkungen auf das Copyright vgl. Laplace-Claverie 2001; weitere Details finden sich bei Boncompain 1992.

Bewegungsästhetik fest, die von Virtuosität und Anmut geprägt war; es setzte sich über ein hochkodierte und relativ festgelegte Gestenvokabular zusammen und behauptete sich so weitestgehend gegenüber den Einflüssen anderer Tanzstile. Mitunter entzog sich das Ballett aber auch dem Monopol der Oper: Einige Choreografen und Librettisten wechselten zwischen verschiedenen Theatertypen und Produktionsweisen hin und her, so dass sich das Ballett auch in weniger institutionalisierten, weniger elitären Kontexten entwickelte und mit weniger konventionellen Tanzformen koexistierte. Picabia ging mit *Relâche* allerdings einen subversiven Schritt weiter, indem er das herkömmliche Ballett nicht nur einbezog, sondern auch um nicht-elitäre Elemente erweiterte, wofür, wie ich zeigen werde, der Einsatz des Films relevant war. Umgekehrt kann diese Umwälzung der institutionalisierten Praxis auch als Beitrag zu den kinematografischen Diskussionen der Zeit gelesen werden.

Francis Picabia bezog sich zwar auf das traditionelle choreografische Modell – und reproduzierte es sogar –, indem er ein Libretto für *Relâche*³ (und eine Skizze für den darin enthaltenen Film *ENTR'ACTE*) entwarf, worin er die Handlungssequenz beschrieb und darin Szenen festlegte, in denen «dances a régler» gezeigt würden (vgl. das Libretto in Bouchard 2009, 131f). Doch das Script weist, abgesehen von einigen narrativen Szenen, keine durchgehende Handlung auf und enthält lediglich namenlose Akteure; auch lässt es kein Bemühen erkennen, übergreifende Sinn- und Erzählzusammenhänge herzustellen. Schon in seiner Grundstruktur ist *Relâche* als Angriff auf das Gebot des künstlerischen Ernstes und als Kritik am Establishment angelegt und löst das Ballett damit aus seiner Tradition heraus. Die Gestaltung des Stücks erfolgte in horizontaler Zusammenarbeit gemäß einem nicht-hierarchischen Verständnis von Interdisziplinarität, wie es auch für die Ballets Russes und den Dadaismus charakteristisch, jedoch in der Oper nahezu undenkbar war. So kann bereits die Produktionsmethode als Institutionskritik gelesen werden. Außerdem unterlief die Choreografie die klassische Tanzästhetik, indem sie sowohl alltägliche Handlungen wie Rauchen, Gehen oder das Abfüllen von Wasser in Eimer beinhaltete als auch zwei Striptease-Szenen. Schon frühere Choreografien der Ballets Suédois hatten mit einer Tanzästhetik experimentiert, die nicht mehr in erster Linie auf die Vorführung technischer Leistungsfähigkeit und Virtuosität der Tänzerinnen und Tänzer abzielte; so

3 *Relâche* basiert auf einer Idee von Blaise Cendrars und bezieht sich möglicherweise auf Marcel Duchamps *Le Grand Verre* (1915–1923), vgl. Baker 2007, 302.

hatten einige Kritiker gar angenommen, dem Ensemble fehle es an technischen Fertigkeiten (vgl. Laplace-Clavierie 2008, 23). Auch Börlin pflegte nicht-klassischen Tanz in seine Ballettstücke zu integrieren und verwies damit auf die Durchlässigkeit der Gattungsgrenzen.

Am Aufführungsort, an dem die Premiere von *Relâche* stattfand, folgte man einem ähnlichen Konzept: Die Ballets Suédois traten im Théâtre des Champs Élysées auf, das 1913 eröffnet und zunächst die Ballets Russes beherbergt hatte. Es handelte sich um einen Theater-typus, der sich in seiner Architektur, seinem Standort innerhalb der Stadt und seinem privatwirtschaftlichen Geschäftsmodus sowohl von der Oper wie von den populären Boulevardtheatern unterschied, jenen säkularen «Kunst-Tempeln» für ein grundsätzlich bürgerliches Publikum (Huesca 1999, 13). Insbesondere durch die Aufführungen der Ballets Suédois begann das Theater populärere Formen der Unterhaltung einzubeziehen und sich damit an der Schnittstelle zwischen elitärem Aufführungsort und nicht-bürgerlichen Formaten zu bewegen: Nach *Relâche* und der Auflösung des Ensembles verwandelte Rolf de Maré das Theater in eine «opera music hall», ein Variété, in dem bekanntermaßen auch Josephine Baker auftrat (Volta 2008, 186). Picabias Stück war in wesentlicher Hinsicht auf diesen Aufführungsort zugeschnitten, stand es doch emblematisch für die zunehmende Integration populärer Theaterformen. Ganz in diesem Sinne kann schon der Titel des Stücks verstanden werden. «Relâche» stand nicht nur mit selbstreflexiver Anspielung auf das Theater für den «vorstellungsfreien Tag», sondern sollte – wie Picabia selber formulierte – *Erholung* bieten «von all den prätentösen Absurditäten des heutigen Theaters, mit Ausnahme der Music Hall, die allein noch Leben zeigt» (zit.n. de Maré, o.J.). Indem er derartige Projekte unterstützte, trug de Maré dazu bei, das Ballett künstlerisch umzuformen und ihm einen neuen institutionellen Rahmen für seine Produktionen und Aufführungen zu geben.

In diesem Prozess des institutionellen Wandels spielte der Film eine zentrale Rolle: Für Picabia war das Kino «das essenzielle Theater des modernen Lebens, weil es sich Individuen aller sozialen Klassen und den unterschiedlichsten Charakteren anpasst» (zit. in Bouchard 2009, 94). Indem er sein Ballett durch den Film an «Individuen aller sozialen Klassen» richtete, konfrontierte er das bürgerliche Publikum mit dem populären Massenmedium und erwies sich damit als Vorreiter einer Tendenz, die die Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur zu überbrücken suchte. Dies war mehr als eine symbolische Geste. Indem ein ursprünglich hochkultureller Aufführungsort in ein Kino

verwandelt wurde, ergab sich zugleich die Möglichkeit, Rezeptionsverhalten und Habitus der Zuschauer zu beeinflussen (vgl. Bouchard 2013, 48f). In einer Zeit, in der das Kino seine institutionelle Rahmung aushandelte und seinem Publikum, das noch nicht gänzlich an disziplinierte Formen des Zuschauens gewohnt war, Verhaltensregeln aus dem traditionellen Theater aufdrängte (vgl. Ethis 2007, 16f), ließ Picabia umgekehrt bewusst zu, dass das bürgerliche Theater durch Unruhe, Pfiffe und Zwischenrufe gestört wurde. Statt den Film in den kulturellen Stand des Balletts zu erheben, griff er zurück auf eine «proletarische» Ära des Kinos. Die Projektion eines Films innerhalb des Balletts *Relâche* war eine explizite Referenz auf die im frühen 20. Jahrhundert üblichen *café-concerts*, bei denen zwischen den Musikstücken Filme gezeigt wurden (Baker 2007, 306). Der Einsatz des Films in diesem Ballett wirkte an einer umfassenderen Aushandlung zum Status des Balletts mit. Dabei ging es nicht nur um den Status des klassischen Tanzes zwischen Hoch- und Populärkultur, sondern auch um legitime Aufführungskontexte für das Ballett und um das Rezeptionsverhalten des Publikums: Wenn das Ballett jenseits der Grenzen der Oper existieren konnte, dann war dies auch im Kino möglich.

Wenn Picabia den gesellschaftlich aufgeladenen Ballettkontext mit seinem Stück *Relâche* entmystifizierte, so tat er das nicht allein durch den Einsatz des Films, sondern griff bewusst auf bestimmte Aspekte der Filmgeschichte zurück. Dieser Rückgriff auf das frühe Kino war eventuell von einer gewissen Nostalgie durchzogen, aber auch von einer Begeisterung für das provokative Potenzial, das diese Filme entfalteten, wenn sie im bürgerlich-intellektuellen Kontext gezeigt wurden. Zugleich könnte man *Relâche* auch als Kritik an der aufkommenenden Institutionalisierung des Kinos lesen. In der Tat gibt es Parallelen zwischen Picabias Bestrebungen, das Libretto zu unterminieren, und Tendenzen des Kinos in den 1920er Jahren, die sich dezidiert gegen Formen eines «literarischen Kinos» wandten.⁴ In einem Text aus demselben Jahr, in dem *Relâche* produziert wurde, äußert zum Beispiel auch Fernand Léger sein Unbehagen:

[D]ie meisten Regisseure sind ihrer Herkunft und ihrer Ausbildung nach Literaten. Trotz ihres unbestreitbaren Talents bleiben sie gefangen zwischen

4 Auch urheberrechtlich befanden sich Filmemacher in einer ähnlichen Situation wie die Choreografen im Ballett. Erst Ende gegen Ende der 1950er Jahre wurden Filmregisseure im Urheberrecht als «Autoren» geführt; bis dahin war dieser Status den Drehbuchautoren vorbehalten (vgl. Laplace-Claverie 2001, 326f).

einem Skript, das nur Mittel zum Zweck sein dürfte, und dem Bewegtbild, dem eigentlichen Ziel [...] (Léger 1997 [1924], 123f).

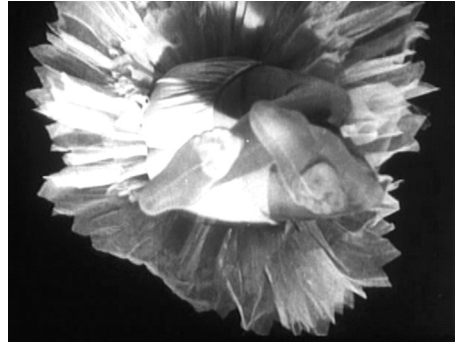
Und in seiner positiven Kritik zu *Relâche* heißt es:

Das Kino wird geboren [...]. Von der Zeitlupe zum Zeitraffer, von der Totalen zum kleinsten Detail, die ganze menschliche Fantasie, die zwischen Buchdeckeln und im Theater schmachtet, wird sich entfesseln – das Drehbuch wird sich als überflüssig erweisen (Léger 1989 [1924], 253).

Und ebenso das Libretto. Auf ähnliche Weise wie *Relâche* das Konzept des dramatischen Balletts gleichsam aus seinem Inneren auflöste, lässt es sich auch als Kritik an textbasierten Vorstellungen vom Film als Erzählung in Bildern verstehen. Eine ähnliche Distanzierung vom Ballett artikuliert sich auch in Filmtheorien des frühen 20. Jahrhunderts, die den Film als Kunst des Bewegtbildes fassten: Die ausführlichen Bezugnahmen auf den Tanz, selbst wenn sie dazu dienten, den Film in die traditionelle Genealogie der Bewegungskunst zu stellen, bezogen sich nicht in erster Linie auf den institutionell anerkannten Kontext des Balletts, sondern vielmehr auf Diskurse, die sich um den aufkommenden modernen Tanz und dessen Rückgriffe auf Vorstellungen archaischer und antiker Tanzformen drehten (Köhler 2010, 198). In dieser komplexen choreografischen Landschaft, in der das Ballett keine dominante, geschlossene Gattung mehr darstellte, sondern mit modernen Tanzformen koexistierte und interagierte, verdeutlicht das *Relâche*-Beispiel, wie die vielschichtigen Verschiebungen zwischen unterschiedlichen Tanz-Konzepten auch für den Film relevant wurden.

Die Bewegung der Moderne

Im Zuge der beschriebenen Umschichtungen entstand ein neues Verständnis von Tanz, das für den modernen Tanz bestimmend werden sollte: Er wurde weitestgehend mit Bewegung gleichgesetzt. Das hieß auch, dass Choreografie allmählich mit der Anordnung bewegter Körper in Raum und Zeit assoziiert wurde; als Gegensatz zu den kodierten Einheiten der Ballettschritte entwickelte der moderne Tanz einen Diskurs und eine Praxis der kontinuierlichen Bewegung. Die illustrative Rolle des Tanzes hatte ausgedient; stattdessen entstanden Vorstellungen von Bewegung um der Bewegung willen und von Tanz als Kunst mit Eigenwert; der Körper der modernen Tänzer galt als befreit von der Disziplinierung des klassischen Tanzes und sollte im Bewegungsfluss



eigene Ausdrucksqualitäten entfalten. Dieses Tanzkonzept entwickelte sich in noch wenig institutionalisierten Kontexten – vor allem auch in Paris – als Antwort auf den Eindruck allgegenwärtiger Bewegung, die als zentrales Charakteristikum der modernen Gesellschaft wahrgenommen wurde. Dieses besondere Interesse an der Bewegung und die «Auflösung der Pose» (Brannigan 2011, 34) kennzeichneten die Ansätze unterschiedlicher Künstler und Künstlerinnen der Zeit – von Isadora Duncan bis Loïe Fuller. Ihre Reaktionen auf das mechanisierte industrielle Zeitalter fielen ebenso prononciert wie unterschiedlich aus (vgl. auch McCarren 2003).

Relâche spiegelt diese weit verbreitete Auffassung von Bewegung als organisierendes Prinzip der Moderne. Das Stück übertrug das Konzept der Choreografie aus der begrenzten Domäne des künstlerischen Tanzes in einen größeren Kontext von Bewegung. Nach Cécile Schenck evozierte die Choreografie von *Relâche*

den Eindruck unaufhörlicher Bewegung, mit dem einzigen Ziel, das Chaotische und Spontane im Leben zu glorifizieren. [...] Der Tanz findet nicht mehr allein auf der Bühne statt, sondern auch im Saal, auf der Leinwand, auf der Straße, in den Gesten der Arbeit und dem endlosen Rollen der Maschinen: nun ist «alles Tanz» [...] (Schenck 2008, 61).

Mit anderen Worten: Alles ist Bewegung, und Bewegung wird zum eigentlichen Medium des Tanzes erklärt – ein Prozess, der in *Relâche* buchstäblich inszeniert ist.

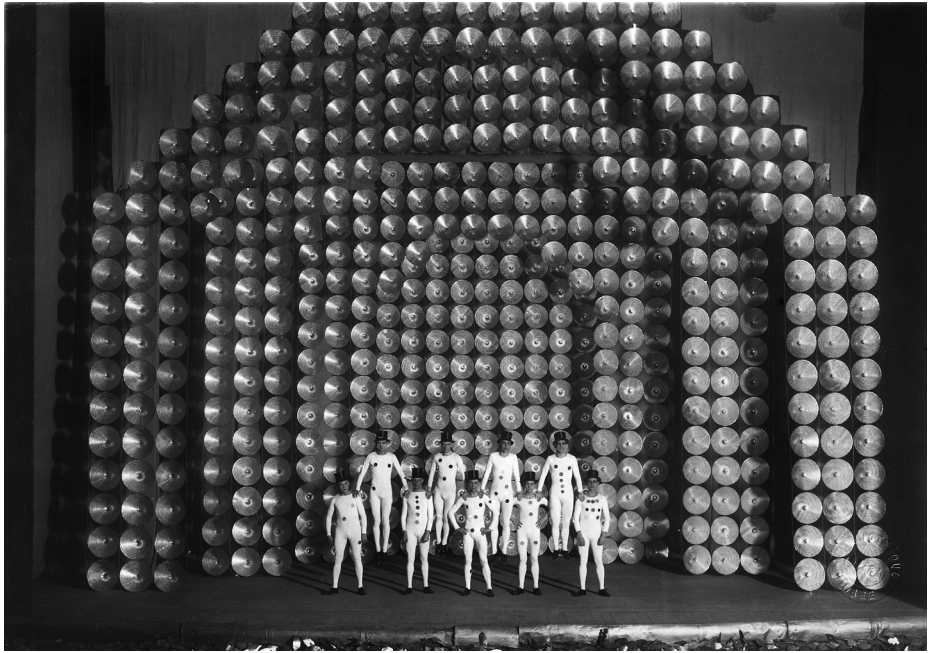
Das Ballett erfüllte die Bühne des Champs Elysées mit ungebremsster Energie und Aktivität; doch auch in René Clairs Film ist das neue choreografische Konzept sehr deutlich formuliert – die allgegenwärtige Bewegung durchbricht auch bei ihm ein klassischeres

1–2 Die «Tänzerin» in *ENTR'ACTE*, von unten durch eine Glasplatte aufgenommen



3–4 Verlangsamungen und Beschleunigungen rhythmisieren die Begräbnisprozession in ENTR'ACTE

choreografisches Format. ENTR'ACTE folgt dem Prinzip des Instantaneismus, jenem Konzept, das Francis Picabia zu Beginn der 1920er Jahre entwickelte und das «nur an die ständige Bewegung glaubt» (1960 [1924], 127). Ganz in diesem Sinne steht auch der Film kaum einen Augenblick still. In seinen etwa zwanzig Minuten enthält er zwar Tanzeinlagen, so zum Beispiel die wunderschöne Szene, in der eine Tänzerin eine Serie von Sprüngen ausführt, die von unten durch einen Glasboden aufgenommen sind (Abb.1 und 2). Insgesamt jedoch ist ENTR'ACTE weniger ein Film, der Tanz aufzeichnet, als vielmehr eine in sich choreografierte Arbeit: Bewegungseffekte wie Zeitlupe und Zeitraffer kommen häufig vor (Abb.3 und 4); die Kamera heftet sich an mehrere «choreografierte» Alltagsszenen (Straßenverkehr, Fahrräder in urbaner Umgebung), so dass deutlich wird, dass sie selbst in Bewegung ist; Bilder werden gespiegelt und überblendet, was die Blickpunkte und räumlichen Beziehungen vervielfacht; der zweite Teil des Films – Jan Börlins Begräbnisprozession – beschreibt eine genau choreografierte Route, die auch eine frenetische Achterbahnfahrt umfasst. Die filmische Bewegung der Montage ist vor allem durch den Rhythmus organisiert; und auch Saties Komposition, die dem Film präzise unterlegt ist, betont dessen rhythmische Effekte (vgl. Baker 2007, 324ff). ENTR'ACTE ist durch abrupte Schnitte geprägt, durch Einschübe und Sprünge, welche die Kontinuität der Bewegung innerhalb der Bilder durchbrechen; und ebenso durchbricht eine Reihe von Schocks das Rezeptionserlebnis (vgl. Benjamin 1963 [1936]). So interagiert die Montage der Einstellungen mit der Bewegung innerhalb der Bilder; und sie lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die in der Moderne allgegenwärtige Bewegung, sondern auch auf das Potenzial des Films, die Wahrnehmung durch Bewegung zu intensivieren. Auf diese Weise trägt die Struktur von ENTR'ACTE dazu bei, die narrative Handlung als



Organisationsprinzip der Aufführung und ihrer Rezeption aufzulösen – eine Auflösung, die, wie oben erläutert, für die kritischen (Re) Formulierungen sowohl des Tanzes wie des Films im frühen 20. Jahrhundert zentral war.

René Clair, der schon Erfahrung mit Tanz/Film-Experimenten hatte, da er in Fullers *LE LYS DE LA VIE* (Loïe Fuller & Gabrielle Sorère, F 1921) aufgetreten war, schuf damit einen Film, der veranschaulichte, wie das moderne, auf Bewegung beruhende Verständnis von Tanz sich als filmische Denkweise konkretisierte. *ENTR'ACTE* aus der Sicht des Tanzes zu betrachten bedeutet, zwischen zwei historisch simultan existierenden Tanzkonzepten zu unterscheiden und zu verstehen, welche Rolle der Film in der Vermittlung zwischen beiden spielte. In gleicher Weise lässt sich Film aus der neuen choreografischen Perspektive, die Tanz als Gestaltung von Bewegung definiert, als belebtes, bewegtes Bild begreifen. Nach dieser Auffassung kann auch der Film choreografisch strukturiert sein, und er kann dabei die interne Logik und die Techniken unterstreichen, die das filmische Bild als Bewegung artikulieren – von der Kadrierung und der Arbeit der Kamera bis zur Montage. Der Einbezug eines choreografierten Films ins Ballett schafft

5 Das Bühnenbild von *Relâche*: Reflektoren und Beleuchtungseffekte, die an das Kino erinnern

die Grundlage dafür, Tanz und Film durch ihre gemeinsame Logik der Bewegung als technisch und konzeptuell füreinander durchlässige Künste zu verstehen. Diese Kontinuität spiegelt sich auch in der Wirkung des Stücks auf das Publikum, wo sich filmische und tänzerische Wahrnehmungsweisen miteinander verbinden. In der Tat wird ENTR'ACTE durch die kinematische und rhythmische Struktur manchmal als Tanz und das Bühnengeschehen von *Relâche* manchmal als Film wahrgenommen. Auch das Bühnenbild dürfte zu diesem Effekt beigetragen haben. Es bestand zum wesentlichen Teil aus unzähligen Reflektoren, die an der Rückwand angebracht waren (Abb.5); mitunter blendeten sie die Zuschauer wie Autoscheinwerfer und fragmentierten die visuelle Erfahrung in ähnlicher Weise, wie dies bei der Sukzession filmischer Bilder der Fall ist (vgl. Bouchard 2009, 66ff).

Wenn beide Kunstformen in *Relâche* zusammenkommen, ist dies in der Forschung jedoch selten als Hybridisierung interpretiert worden. Die Tatsache, dass *Relâche* kaum Szenen mit konventionellen Tanzbewegungen zeigt, dass ENTR'ACTE hingegen mit einer Vielzahl choreografischer Effekte aufwartet, hat vielmehr zur Annahme geführt, Picabia habe mit seinem Stück die Ablösung des Tanzes durch den Film inszeniert. Für Karine Bouchard (2013, 47) konvergieren «die zahlreichen intermedialen Beziehungen des Stücks in Richtung auf dasselbe Medium: das des Films, der das Geschehen auf der Bühne dominiert»; und Ornella Volta (2008, 191) schlägt vor, den Tod der von Börlin gespielten Figur als symbolischen Tod des Tanzes zu verstehen. Diese antagonistischen Interpretationen, die ENTR'ACTE unterstellen, hier werde der Sieg des Films über den Tanz gefeiert, lassen sich jedoch mit Picabias facettenreichem Bewegungsspiel nur schwer vereinbaren.

Ein ähnlicher Antagonismus lässt sich allerdings auch als modernistische Tendenz im Diskurs der Künste ausmachen, eine Tendenz, die sich im 20. Jahrhundert zunehmend verstärken sollte: Neun Jahre nach *Relâche* beschrieb John Martin, Tanzkritiker der *New York Times* und eine Schlüsselfigur in der Entwicklung des amerikanischen Modern Dance, «die Entdeckung der eigentlichen Substanz des Tanzes» – nämlich die Bewegung – als «elementarste physische Erfahrung des Menschen» (1989 [1933], 6ff). Diese Betonung der physischen Bewegung unterstreicht das Spezifische des Tanzes, ein Konzept, das besonders für die zweite Generation des modernen Tanzes unter so dominanten Vertretern wie Martha Graham und Mary Wigman charakteristisch war, aber bis heute spürbar ist. Während das technische Medium Film die Tänzer und ihre Bewegungen in virtuelle Bilder verwandelt, «naturalisiert» das Konzept sozusagen die Kluft zwischen den beiden

Kunstformen.⁵ Denn der Fluss der Bewegung ist nicht an einen bestimmten Körper oder ein bestimmtes Objekt gebunden – und dies trifft sowohl auf die Praxis moderner Tänzerinnen wie Loïe Fuller⁶ als auch auf den Film *ENTR'ACTE* zu; doch dieses betont körperliche Verständnis des Tanzes steht im Gegensatz zur kinematografischen Virtualität, und daraus mag sich der Eindruck ergeben haben, René Clairs Film dominiere über die reale Aktion auf der Bühne. Die (diskursive und phänomenologische) Essenzialisierung der physischen Bewegung als exklusives Medium und Ausdrucksmodus des Tanzes lässt sich in der Tat zu den Anfängen des Films zurückverfolgen, für den der Tanz zunächst ein Publikum, einen Rezeptionsrahmen und ein Bilderangebot lieferte. Felicia McCarren schreibt:

Eine Erklärung dafür, dass eine Form des modernen Tanzes durch eine naturalistische Rhetorik gerechtfertigt wurde, mag im Versuch des Tanzes liegen, sich – nach einer frühen Phase der Liaison mit dem Film – von der Massenkunst zu unterscheiden, zu welcher der Film geworden war. Ähnlich argumentierte Benjamin, wenn er feststellt, dass das Aufkommen der Fotografie der Malerei erlaubte, abstrakt zu werden (McCarren 2003, 61).

Relâche demonstriert also ein Verständnis von Tanz als Bewegung und bezieht den Film in diesen neuen choreografischen Ansatz mit ein. So kann man die Rezeption des Stücks ebenfalls aus der Perspektive des allmählichen Einzugs von sowohl Film wie Tanz in den modernistischen Diskurs der Autonomie betrachten (der dem Dadaismus allerdings zutiefst zuwider lief): Beide Künste waren durch eine Spezifik gekennzeichnet, die sie von anderen Künsten unterschied. Doch obwohl Picabias Projekt Aspekte dieses aufkommenden Antagonismus zwischen Tanz und Film einschließt, ging es ihm nicht darum, die Körperlichkeit des Tanzes zugunsten des Films zu verdrängen. «Sicherlich», so schrieb er, «sind dem Film nie dieselben taktilen Möglichkeiten

- 5 Kristina Köhler hat Filmtheorien des frühen 20. Jahrhunderts untersucht, welche die Zukunft des Films über die Metapher des Tanzes entwerfen. Ihre Analysen vermitteln Einblick in die Art und Weise, wie der filmische Diskurs zu dieser Unterscheidung beigetragen haben könnte (2010, 200).
- 6 Der Bezug auf Fuller wurde hier gewählt, um auf ein Verständnis des Modern Dance zu referieren, bei dem die Bewegung nicht notwendig an den Körper gebunden ist; Fullers Ästhetik lässt sich als *Eintritt* des Körpers in die Bewegung betrachten, statt aus der Körperlichkeit des tanzenden Subjekts zu entstehen. So schreibt auch Baker (2007, 319), die Bewegung in *ENTR'ACTE* sei «gelöst vom Anker des Objekts» und werde «zu einer frei flottierenden Darstellung von etwas, das man am besten als *Vektor* bezeichnen könnte».

gegeben wie dem Ballett» (Picabia o.J.). Und auch das Bühnengeschehen von *Relâche*, das fast unaufhörlich mit Leben erfüllt ist, kann durch eine filmisch vermittelte Version tanzender Körper nicht ersetzt werden (Börlins Figur – der Tanz – steht im Übrigen von den Toten wieder auf). Vielmehr scheint *Relâche* die Gegenüberstellung vom Tanz als körperlicher Präsenz und dem Film als virtueller Präsenz durch ein dezidiertes Interesse an der Aufführungsdimension zu ersetzen: In der Aufführung *ereignet* sich der Film ebenso wie das Geschehen auf der Bühne. Wie in vielen Werken der Avantgarde jener Zeit ging es in *Relâche* um den unhintergehbaren Ereignischarakter der Aufführung. Diese Dimension lässt sich interessanterweise – wenn auch anachronistisch – über zeitgenössische Konzepte der Choreografie erfassen. Damit, so zeige ich im folgenden Abschnitt, lässt sich auch eine kritische Perspektive auf die beiden zentralen Konzepte entwickeln, die Picabias Entwurf grundieren: die Vorstellung von der allgegenwärtigen Bewegung und vom Tanz als verkörperter Subjektivität, die den wesenhaften und einzigen Gegenstandsbereich der choreografischen Praxis bildet.

Erweiterte choreografische Assemblagen

Die Weigerung, Tanz essenzialistisch aufzufassen, führte vor allem auf dem europäischen Festland zu einem choreografischen Ansatz, der die privilegierte Beziehung zwischen Choreografie und Tanz grundlegend zur Disposition stellte. Ähnlich wie das Theater des 20. Jahrhunderts sich allmählich vom Drama und seiner textuellen Basis gelöst hat (vgl. Lehmann 1999), heißt es auch über die zeitgenössische Choreografie, sie habe sich vom Tanz «emanzipiert».⁷ Für Kai van Eikels wird «die Choreografie als handwerkliche Kompetenz, die den Tanz organisiert, in dieser nächsten Generation weit generellere Relevanz erlangen [...] – das choreografische Potenzial erlaubt es uns, die kulturellen, sozialen, politischen, psychologischen, pädagogischen usw. Kräfte bereits existierender Bewegungsmuster und -gewohnheiten in neue Richtungen zu lenken» (2013, 306, Herv. i.O.). Auch als *expanded choreography* bezeichnet, vereint diese Sicht heterogene Ansätze, welche die Choreografie auf unterschiedliche Bereiche bezieht und

7 Eine frühe Erwähnung des Begriffs *expanded choreography* findet sich in einem Bericht über die gleichnamige Konferenz, die im Rahmen des choreografischen Ausstellungsprojekts *Retrospective* von Xavier Le Roy im MACBA (Barcelona 2012) stattfand. Dort heißt es auch: «Die Choreografie emanzipiert sich heute vom Tanz» (ibid. 2012).

Tanz lediglich als *ein* Objekt unter anderen behandelt. Diese Erweiterung möglicher Anwendungen verschiebt die ontologische Frage, was Choreografie überhaupt sei oder welches Material sie gestaltet, auf die pragmatisch orientierte Frage danach, was sie tut und welche Effekte sie zu bewirken vermag (vgl. Sabisch 2011, 8).

Besonders hilfreich zur Charakterisierung der damaligen choreografischen Praxis ist die vielfach theoretisierte Kategorie der *Assemblage*, die sowohl die Unabhängigkeit von einem spezifischen Material und Gegenstandsbereich wie den Ereignischarakter von Choreografie hervorhebt. Für Petra Sabisch stellt die choreografierte Assemblage besondere Beziehungen zu ihrem Publikum her: «spezifische Relationen zu Objekten, zur Musik, zu Körpern, Relationen zwischen Körpern, Relationen der Sichtbarkeit, Relationen zwischen Kräften, Relationen der Bewegung und der Ruhe etc.» (ibid., 7). Rudi Laermans (2008) betrachtet die Assemblage als posthumanistischen Ansatz von Choreografie, bei dem unterschiedliche Medientypen performativ werden. In choreografierten Assemblagen, die Beleuchtung, Ton, Objekte, Körper usw. als gleichberechtigte Elemente zusammenbringen und bei denen das dramaturgische und choreografische Interesse im Prozesshaften der Relation liegt, ist Bewegung nicht mehr auf einen spezifischen Körper (des Tänzers) beschränkt, wird nicht allein durch diesen repräsentiert und erlebt, sondern entsteht durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente. Überträgt man die Idee einer solchen Assemblage auf Stücke, die auch Film enthalten, so können die Bewegungseffekte nicht nur innerhalb des Films und/oder auf der Bühne gestaltet sein, sondern auch durch die Interaktion beider.⁸ So kann Choreografie als Praxis gedacht werden, die im Film wirksam wird, aber auch als Prozess, bei dem Film zusammen mit anderen Medien choreografiert wird.

In der Interaktion ihrer Elemente ist eine Assemblage keine reine (Re-)Präsentation, sondern ereignet sich in der Gegenwart der Aufführung, in die auch das Publikum aktiv einbezogen ist: Die Wirkungsweisen und Beziehungen der verschiedenen Medien und Materialitäten lassen sich über ihr Zusammenspiel mit der Wahrnehmung der Zuschauer erfassen. Die Interaktion mit dem Publikum wird sowohl von Sabisch wie auch von Laermans betont; mehrere andere Theoretiker zeitgenössischer Choreografie bestehen sogar darauf, dass die Assemblage

⁸ Vujanovic (2008, 128) hat ein zeitgenössisches Konzept dieses «Dazwischen» entwickelt.

ihre Hauptwirkung nicht auf der Bühne, sondern im Bewusstsein der Zuschauer entfalte. Una Bauer (2008), die das Werk von Jérôme Bel analysiert, schreibt zum Beispiel, Bel choreografiere «die Bewegung der verkörperten Gedanken», mit denen die Zuschauer auf das Geschehen auf der Bühne reagieren.⁹ Die Choreografie beziehe damit die Ko-Präsenz der Zuschauer mit ein, die an der Konstruktion des unwiederholbaren Ereignisses der Aufführung teilhaben.

Ein solches Konzept der ereignishaften, partizipatorischen, interdisziplinären Assemblage ist nicht nur für die künstlerische Praxis des Dadaismus charakteristisch, sondern liefert auch Parameter, die dabei helfen, die Beziehung zwischen Tanz und Film in *Relâche* theoretisch zu fassen. Picabia schlug einen besonders spannenden Entwurf vor, den man in heutiger Terminologie als «multimediale choreografische Assemblage» bezeichnen könnte.

Während Börlin Tanzbewegungen für das Stück choreografierte, hat Picabia sozusagen die verschiedenen Medien choreografiert, indem er für jedes Medium eine dramaturgische Grundstruktur und zugleich die Variablen ihrer Interaktion schuf, so etwa das Timing oder die Verlagerung des Fokus von einem Teil der Bühne zum andern oder von einem Medium zum andern. Er orchestrierte ein komplexes mediales System, dessen Elemente einander unterbrechen oder durchkreuzen – so begleitete Musik den Film, nicht aber die Tanzszenen. Dieses Kopeln und Entkoppeln der Elemente lässt sich als choreografische Praxis verstehen, denn Picabias Anliegen war es gerade nicht, eine harmonische Einheit herzustellen.

Indem er die unterschiedlichen Künste choreografisch zusammenbrachte, gelang es Picabia, an der Schnittstelle von Theater, Bühne und Filmleinwand ein «Dazwischen»¹⁰ einzurichten: Der Raum des Theaters war mit dem Film verbunden (am Anfang von ENTR'ACTE feuert eine Kanone ins Publikum; und einige Szenen des Films waren auf dem Theatergelände gedreht worden); der Film war mit der Bühnenarchitektur verbunden (am Ende von ENTR'ACTE durchbricht Börlins Figur einen – gefilmten – Vorhang (Abb. 6 und 7), als springe er aus der Leinwand, nur um sich etwas später auf der Bühne einzufinden); die Bühne war mit dem Auditorium verbunden (die Tänzer saßen, bevor sie auftraten, zwischen den Zuschauern). So war ENTR'ACTE nicht nur

9 Es entspricht dem Ansatz von Bel, dass sich dies weit weniger darauf bezieht, Bindeglieder zwischen den Medien aufzuspüren, als darauf, sich mental zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen der Zeichen auf der Bühne zu bewegen.

10 Über das «Dazwischen» bei *Relâche* vgl. auch Baker 2007, 305.



als Film choreografiert, sondern zugleich mit der Aufführung choreografisch verzahnt. Anders als in einigen theoretischen Texten behauptet, die das Stück als einheitliches, autonomes ›Werk‹ interpretieren, sollte der Film in zwei Teilen gezeigt werden und an unterschiedlichen Punkten der Dramaturgie in Beziehung zum Bühnengeschehen treten (vgl. Bouchard 2013, 45). In dieser Situation der Live-Aufführung versuchten die Zuschauer, die Beziehungen zwischen dem Film und dem Raum der Bühne/des Theaters zu erfassen – ganz in dem Sinne, wie Una Bauer von der «Bewegung der verkörperten Gedanken der Zuschauer» geschrieben hatte.¹¹ Die Zuschauer würden dabei nicht nur den oben beschriebenen hybriden Wahrnehmungsmodus zwischen Tanz und Film erleben, sondern auch das Zusammenspiel und die Relationen der einzelnen Elemente als choreografisch erfahren. Auch wenn die Zuschauer der 1920er Jahre diese künstlerische Strategie vielleicht nicht als intermediale Form der Wahrnehmung identifizierten, hilft uns das in aktuellen Diskursen formulierte Konzept der *expanded choreography* die Rezeptionserfahrung von *Relâche* besser zu verstehen und genauer zu beschreiben, wie sie sich von den modernistischen Ansätzen unterschied, die sich im gleichen Kontext zu entwickeln begannen.

Das Konzept der *expanded choreography* ermöglicht es also zunächst, Film ›als Tanz‹ zu erfassen. Darüber hinaus öffnet es den Blick dafür, dass die Diskrepanz zwischen dem Medium und seinem gewohnten Rezeptionshabitus selbst als ästhetische Strategie fungieren kann, bei der es darum geht, das Verhältnis der Medien zueinander ebenso wie im Zusammenspiel mit dem Publikum zu choreografieren. Aus

6–7 Börlins
Sprung durch
das Schluss-
bild des Films
ENTR'ACTE

11 Zur Assemblage von *Relâche* im Kopf der Zuschauer vgl. auch Brandstetter 1995, 462.

heutiger Perspektive kann die Aufführung von Film einerseits dazu dienen, nicht-filmische Erfahrungen zu vermitteln und andererseits eine filmische Erfahrung zu ermöglichen, die durch nicht-filmische Objekte vermittelt ist – dies geht einher mit der Inszenierung von Film als Rezeptionspraxis, die sich als Wahrnehmungsmodus im Kopf der Zuschauer realisierte. Hier würde die choreografische Assemblage von *Relâche* aus heutiger Sicht wirksam werden. In diesem Rahmen erweist sich der Film als Agens, das sowohl auf die Zuschauer einwirkt wie auf die sich entfaltende Aufführungssituation; als Ereignis, das stattfindet und das – wie die *expanded choreography* – stärker charakterisiert ist durch das, was es bewirkt, als durch das, was es ist. In gleicher Weise werden die Zuschauer angeregt, eine mentale Choreografie der Schnittstellen zwischen Film und Bühne zu konstruieren. Es ist das Nebeneinander von lebendiger, physischer Präsenz und gefilterter, mediatisierter Präsenz – und nicht ihre gegenseitige Beeinträchtigung –, die es erlaubt, Choreografie und Körper voneinander zu trennen; und dank des Dazwischens von Film und Bühne kann die Choreografie auch nicht-tänzerische Rezeptionsweisen auslösen. Mit anderen Worten: Der Einzug des Films in eine multimediale choreografische Assemblage bringt zum Vorschein, was geschieht, wenn die Choreografie sich über den Tanz hinaus erweitert.

Relâche als Nexus

Als Ballett konzipiert, das noch auf einem Libretto basierte, stellte *Relâche* fast alle Konventionen auf den Kopf, wie ein Ballett im damaligen Kontext zu produzieren und zu präsentieren war. *Relâche* ist ständige, unmittelbare Bewegung, die den Übergang des Tanzes in sein Zeitalter der Bewegung spiegelt; *Relâche* ist ein Inkubator für die modernistischen Entkopplungen zwischen dem Tanz und anderen bewegungsbasierten Kunstformen; *Relâche* ist schließlich eine choreografische Assemblage, die solche Entkopplungen sowohl auf der Bühne wie im Kopf der Zuschauer überwindet. Entsprechend ist ENTR'ACTE eine Reflexion auf die sozialen und institutionellen Rahmenbedingungen des Films; ENTR'ACTE ist eine filmische Antwort auf den allumgreifenden Modernismus, wie er sich auch im Tanz spiegelt; ENTR'ACTE ist eine Vorwegnahme auf jene tanztheoretischen Diskurse, die auf der Differenz von mediatisierter Bewegung und der organischen Präsenz des Tanzes beharren; und ENTR'ACTE ist zugleich ein spezifisch für den Aufführungsort inszeniertes Filmelement, das erst in seinem Aufführungskontext wirksam wird und mit dem Publikum interagiert.

Statt mich für eine der konfligierenden Interpretationen zu entscheiden, war es mein Ziel, *Relâche* als Nexus zu beschreiben, als Knotenpunkt, an dem verschiedene Auffassungen von Tanz, Choreografie und ihrem jeweiligen Verhältnis zum Film koexistieren. Eine parallele Genealogie von Film und Kino, die ich hier nur angedeutet habe, könnte eine noch größere Zahl von Aspekten eröffnen. In der Tat bringen gerade die Verschiebungen der Tanz/Film-Schnittstellen und das Dazwischen der Formen die Entwicklungen zum Vorschein und verweisen auf die Instabilität und historische Variationsbreite dieser Schnittstellen selbst: Die vielen möglichen Perspektivierungen von Tanz und Film bedeuten also immer auch eine Perspektivierung von Intermedialität als historisch wandelbares, soziales, institutionelles, diskursives und performatives Phänomen. So lädt uns *Relâche* ein, das Konzept der Intermedialität selbst zu historisieren¹² und zu hinterfragen, wie es sich im verworrenen Netz der Choreografie-Konzepte und in den multiplen Narrativen des Films verfangen hat.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Baker, George (2007) *The Artwork Caught by the Tail. Francis Picabia and Dada in Paris*. Cambridge: MIT Press.
- Bauer, Una (2008) The Movement of Embodied Thought. The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel. In: *Performance Research* 13,1, S.35–41.
- Benjamin, Walter (1963) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.7–44.
- Boncompain, Jacques (1992) Le chorégraphe auteur sur la pointe des pieds... In: *Assises européennes du droit d'auteur du chorégraphe*. Abbaye des Prémontrés: 20.–23. September 1992.
- Bouchard, Karine (2009) *Les relations entre la scène et le cinéma dans le spectacle d'avant-garde. Une étude intermédiaire et in situ de Relâche de Picabia, Satie et Clair*. MA-Arbeit, Université de Montréal.

¹² Ich danke Nicole Haitzinger für ihre Erkenntnisse und ihre Diskussion zu diesem Punkt.

- (2013) Reconstructing the Theatre Space through Cinematographic Presence: The Film *Entr'acte* on Stage. In: *Space and Place. Exploring Critical Issues*. Hg. v. Didem Kılıçkiran, Christina Alegria & Carl Haddrell. Oxford: Inter-disciplinary Press, S.43–54.
- Brandstetter, Gabriele (1995) *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Brannigan, Erin (2011) *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. New York: OUP.
- van Eikels, Kai (2013) An Institution Is only as Good as the People Who Work there Can be. No? In: *Dance [and] Theory*. Hg. v. Gabriele Brandstetter & Gabriele Klein. Bielefeld: Transcript, S.297–307.
- Ethis, Emmanuel (2007) Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous. In: *Communication et langages* 154, S.11–21.
- Huesca, Roland (1999) Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets Russes. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 63, S.3–15.
- Köhler, Kristina (2010) Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future. In: *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*. Hg. v. Leonardo Quaresima & Valentina Re. Udine: Forum, S.195–204.
- Laermans, Rudi (2008) «Dance in General» or Choreographing the Public, Making Assemblages. In: *Performance Research* 13,1, S.7–14.
- Laplace-Clavierie, Hélène (2001) *Ecrire pour la danse. Les Livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris: Honoré Champion.
- (2008) Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées reçues en matière d'art chorégraphique. In: *Mas* 2008, S.21–32.
- Léger, Fernand (1989) Kritik von *Relâche* [1924]. In: *Ballets Suédois*. Hg. v. Jacques Damase. Paris: Jacques Damase/Denoël, S.253–256.
- (1997) Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle [1924]. In: *Fonctions de la Peinture*. Paris: Gallimard, S.111–131.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- de Maré, Rolf (o.J.) *Interview mit Francis Picabia*. Archiv des Stockholm Dansmuseet, Sammlung «Ballets suédois».
- Martin, John (1989) *The Modern Dance* [1933]. Princeton: Dance Horizons.
- Mas, Josiane (Hg.) (2008) *Arts en mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920–1925*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.
- McCarren, Felicia (2003) *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press.

- Sabisch, Petra (2011) *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium.
- Schenck, Cécile (2008) La danse inhumaine, fonctions de la chorégraphie dans l'œuvre d'art totale des Ballets Suédois. In: Mas 2008, S.49–63.
- Volta, Ornella (2008) La dernière séance des Ballets Suédois. In: Mas 2008, S.185–192.
- Vujanovic, Ana (2008) The Choreography of Singularity and Difference. *And Then* by Eszter Salamon. In: *Performance Research* 13,1, S.123–130.
- 391 19 (1960) [1924]. In: 391. *Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*. Hg. v. Michel Sanouillet. Paris: Belfond/Losfeld, S.127–130.
- Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...* Konferenzbericht (2012) Barcelona: MACBA. URL: <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>