

Rezension zu:

Claudia Rosiny: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik.*

Bielefeld: transcript 2013, 357 S. (TanzScripte. 27). ISBN 3-8376-2329-7, 978-3-8376-2329-1, EUR 32.80.

Dass Tanz nicht nur auf Theaterbühnen und in Ballsälen, sondern auch in Medien bewegter Bilder zur Aufführung kommt, dort eigene Darstellungsformen und spezifische Genres herausbildet, wird bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts reflektiert. »Der Tanz im Film«, so befindet der Journalist Siegfried Bergengruen 1929, »ist ein Phänomen, das wir so oft erlebt haben, dass wir es kaum mehr als besondere Sehenswürdigkeit bemerken. Trotzdem – und vielleicht gerade darum – erscheint es wichtig, das Bedeutsame ihres Zusammenschlusses hervorzuheben und die Aussichten zu erwähnen, die sich in Zukunft für Tanz und Tänzer im Film, durch den Film und über den Film hinaus [...] eröffnet werden« (Bergengruen, 4).

In der Traditionslinie dieser Befragung steht auch Claudia Rosinys jüngst erschienener Band »Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik« (Bielefeld: transcript 2013). Während sich Bergengruen Ende der 1920er Jahre vor allem für das Zukunftspotenzial der Verbindung von Tanz und Film interessiert, schaut Rosiny – gleichsam aus umgekehrter Blickrichtung – aus dem Jahr 2013 auf die umfangreiche Geschichte der Wechselbeziehungen von Tanz und Film seit Ende des 19. Jahrhunderts zurück.

Schon die Abbildungen, die sich wie einzelne Bildkader eines Filmstreifens über das Buchcover schlängeln, fächern das weite Untersuchungsfeld auf, das Rosiny mit ihrem Band in den Blick nimmt: Neben der provokativen Unteransicht einer Ballerina aus René Clairs Experimentalfilm *ENTR'ACTE* (1924), den (kaum weniger aufreizenden) *Tanzgirls* aus Busby Berkeleys Musical-Choreographien sind Abbildungen aus Lucinda Childs und Sol LeWitts Bühnenstück *Dance* (1979), dem Motion-Capturing-Video *GHOST CATCHING* (1999) und dem Flashmob-Video *T-MOBILE DANCE* (2009) arrangiert. In diesem suggestiven »Bilderreigen« deutet sich bereits an, dass der im Titel prominent platzierte Begriff »Film« in dieser Studie selbst gewissermaßen »intermedial« angelegt ist: Er steht hier metonymisch für eine Mediengeschichte bewegter Bilder, die neben Kino- und Experimentalfilmen auch Videokunst, Musikclips, Fernsehsendungen, Youtube-Videos und den Einsatz von Medien auf der Tanzbühne umfasst. Mehr als diese Pluralität filmischer Medien interessiert Rosiny die Frage nach der Intermedialität von Tanz und Film, die sie in Anschluss an Jürgen E. Müller als ein »konzeptionelles Miteinander« (22) modelliert. Dabei verfolgt die Studie eine doppelte Zielsetzung: Auf theoretischer Ebene geht es darum, »die verschiedenen intermedialen Verbindungen, Transformationsprozesse, Kopplungen, (Re-)Konfigurationen, Wechselbeziehungen und Konvergenzen von Tanz und audiovisuellen Medien« (17f.) zu systematisieren und zu analysieren. Zudem sollen in einer historischen Dimension »über einen Zeitraum von gut 100 Jahren mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert die Einflüsse analoger und digitaler Medien« (17) nachgezeichnet und aufgezeigt werden, wie sich die beiden Medien seit der Jahrhundertwende aufeinander beziehen, sich gegenseitig abbilden und ins Verhältnis zueinander setzen. Die Verknüpfung dieser beiden Ebenen wird bereits über die Gliederung des Bandes vorbereitet, die Rosiny im

einleitenden Kapitel entwickelt. Dort werden einige Theoriepositionen der (unterdessen kaum noch zu überblickenden) Intermedialitätsforschung vorgestellt und mögliche Fallstricke dieser Typologien und Terminologien problematisiert. Trotz der (zu Recht) formulierten Einwände entscheidet sich die Autorin »nicht für eine eigene Theorie oder Typologie der Intermedialität des Tanzes, sondern dafür, vorhandene Begriffe differenziert einzusetzen.« (310) Um diese Bewegung von der Theorie- zur Materialarbeit aufzugleisen, arrangiert sie ausgewählte Intermedialitätskonzepte – insbesondere die Theorien von Irina Rajewsky und Uwe Wirth, erweitert durch Konzepte der Transmedialität und Hybridität – zu einer Auslegeordnung, die den Band in sechs Themenfelder gliedert, die jeweils einer Ausprägung von Intermedialität zugeordnet werden: Transmedialität, Multimedialität, intermediale Genrebildungen, intermediales Paradegenre, Hybridität und Konvergenz. Diese Themenfelder sind (zumindest weitestgehend) chronologisch angeordnet, so dass der Band in seiner Gesamtstruktur einen Bogen von ersten »Tanzszenen« im frühen Film bis hin zu jüngeren Medienphänomenen wie Tanz in YouTube-Videos spannt. So fragt das erste Kapitel unter dem Konzept der »Transmedialität« nach »Medieneinflüssen auf die Tanzästhetik« zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben den Choreographien Loie Fullers stehen zunächst einzelne Tanzszenen im frühen Kino (u. a. in den Filmen von Edison und Méliès), Körperpraktiken und choreographierte Massenszenen der 1910er Jahre im Fokus. Über einen Sprung in die 1970er Jahre zeichnet Rosiny sodann an Choreographien von Pina Bausch und William Forsythe nach, wie sich ›filmische‹ Verfahren umgekehrt auch in die Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes einschreiben. Als Formen von »Multimedialität« werden im zweiten Kapitel Choreographien mit »Medieneinsatz auf der Tanzbühne« analysiert – als Beispiele dienen hier ebenso Bühnenstücke der Ballets Russes und

Ballets Suédois aus den 1910er und 20er Jahren, Performances der Judson Church aus den 1960er Jahren sowie der Videoeinsatz im jüngeren Bühnentanz bei Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand und Philippe Découflé. Das dritte Themenfeld untersucht »intermediale Genrebildungen« am Beispiel des Hollywood-Filmmusicals und des Tanzfilms; als weitere intermediale Genres werden zudem Musikvideos und Tanzsendungen im TV aufgeführt. Als »intermediales Paradegenre« stellt Rosiny im vierten Kapitel (insbesondere an den Arbeiten Merce Cunninghams) Entwicklungen des *videodance* seit den 1970er Jahren heraus. Unter den Schlagworten »Hybridität« und »Interaktivität« ist das fünfte Themenfeld »Tanz und digitale Technologien« in den Blick genommen. Überlegungen zu »medialer Konvergenz« an Fallbeispielen zur »Tanzästhetik im/via Internet« schließen den Band ab.

Während die Gliederung in Themenbereiche den Gegenstandsbereich panoramatisch aufzieht, ›zoomt‹ der Band mit Einzelbeispielen in das Feld hinein, um in Nahaufnahmen exemplarische Choreographien, Film- und Videoarbeiten vorzustellen. Über Beschreibungen, umfangreiche Bezugnahmen auf die Sekundärliteratur und historische Kontextualisierungen werden so über hundert Beispiele dargeboten. Bereits deren Auswahl und Zusammenstellung lässt die Absicht erkennen, kanonischen Werken jeweils weniger bekannte oder neuere Choreographien und Filme gegenüberzustellen: Während mit René Clairs *ENTR'ACTE* (1924), Maya Derens *A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA* (1946), Hollywood-Musicals, Tanzfilmen wie *THE RED SHOES* (USA 1948) und *FLASHDANCE* (1983) vielzitierte ›Klassiker‹ aufgeführt werden, präsentiert Rosiny gerade im Bereich der frühen Filmgeschichte auch entlegene Beispiele wie die (nur fragmentarisch erhaltene) Verfilmung des italienischen Balletts *EXCELSIOR* (1913) oder Tourneurs *THE BLUE BIRD*

(1918), die in diesem Kontext bisher wenig diskutiert wurden. Eine Erweiterung des Korpus leisten auch die beiden letzten Themenfelder zu Tanz und »digitalen Technologien« respektive Internet, in denen Rosiny jüngere Entwicklungen wie Flashmob- oder Tanzvideos in den Blick nimmt, die über Internet-Videoplattformen zirkulieren.

Über die Gliederung des Bandes entwirft Rosiny ein ausgeklügeltes Koordinatensystem, das ganz im Sinne der doppelten Zielsetzung des Bandes ermöglicht, die Fallbeispiele einerseits systematisch über einzelne Intermedialitätskonzepte abzustecken und diese andererseits in historischer Dimension abzubilden. So wird die schiere Materialfülle der über hundert Beispiele übersichtlich strukturiert und in gut lesbare »Häppchen« von jeweils ein- bis dreiseitigen Beschreibungen portioniert. Die übersichtliche Anlage des Bandes erlaubt zudem, die einzelnen Werke mit auffächerndem Gestus und mit Mut zu elliptischen Sprüngen anzuordnen, so dass das ambitionierte Projekt einer Geschichtsschreibung der intermedialen Beziehungen von Film und Tanz als materialgesättigtes Mosaikbild anschaulich wird. Narrative einer *linearen* Geschichtsschreibung werden über dieses Vorgehen geschickt vermieden, zumindest über weite Strecken des Bandes. Lediglich Anfangs- und Fluchtpunkt der Studie sind (unnötig) teleologisch eingefärbt: So erschließt sich nicht, warum die Ausführungen zum frühen Film so stark von Zuschreibungen eines defizitären, »noch unfertigen« Mediums geleitet sind und der ästhetische Einsatz filmischer Mittel wiederholt über die »begrenzten technischen Möglichkeiten dieser ersten Filme« (54) plausibilisiert wird. Der Einbezug von Aufführungsbedingungen oder Darstellungsmustern verwandter kultureller Praktiken um 1900 – wie derzeit in zahlreichen Studien der Frühkino-Forschung produktiv gemacht – hätte sicherlich auch hier neue Einsichten und alternative Interpretationsmöglichkeiten geboten. Diskussionsbedürftig

scheint auch der in den Schlussfolgerungen etwas pauschal postulierte Befund, dass Intermedialität zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend von einer »Kunstproduktion der Konvergenzen« (314) abgelöst wird. Diese, so diagnostiziert die Autorin, »führen zu ästhetischen Konzepten, bei denen eine Unterscheidung der beteiligten Partner nach Kategorien der Intermedialität kaum noch sinnvoll erscheint« (311). Den Begriff der Konvergenz, den Jenkins und Thornburn als grundlegendes Prinzip medialer Transitionen einführen (vgl. Thornburn 2004, 1–16), deutet Rosiny genealogisch um und erklärt ihn zum Fluchtpunkt einer mediengeschichtlichen Entwicklung, wobei offen bleibt, wie sich Intermedialität und Konvergenz genau zueinander verhalten und ob mit dieser Betrachtungsweise nicht zugleich auch ein »Schwanengesang« auf die Intermedialitätsforschung – und damit auf den Ansatz der Studie selbst – angestimmt wäre.

Stärken entwickelt die Darstellung dort, wo es Rosiny in eher netzartigen, denn linearem Vorgehen gelingt, ästhetische Korrespondenzen, formale Ähnlichkeiten und intertextuelle Verknüpfungen innerhalb des doch sehr heterogenen Gegenstandsbereichs der Studie sichtbar zu machen. Wenn Björk im Musikvideo zu »It's all so quiet« auf die Filmmusicals Jacques Demys der 1960er Jahre anspielt, wenn die österreichische Fernsehsendung *Dancing Stars* die glamouröse Ausstattung von Hollywood-Musicals mit Ginger Rogers und Fred Astaire zitiert, wenn Videotanz-Arbeiten der 1970er Jahre an die Bildästhetik von Experimentalfilmen einer Germaine Dulac oder Maya Deren anknüpfen, eröffnen sich spielerische Querverbindungen, die andeuten, dass sich einzelne Werke auch selbstreflexiv ins Verhältnis zur Geschichte der intermedialen Beziehungen von Film und Tanz setzen. Während die *inneren* Strukturen des Forschungsfeldes somit recht detailliert kartographiert sind, bleiben die *äußeren* Grenzziehungen, also Fragen nach

dem Definitions- und Gegenstandsbereich dessen, was »als Tanz« und »als Film« untersucht wird, eher vage umrissen. Gerade dort, wo Fragmentierung und Montage als »filmische« Verfahren in zeitgenössischen Choreographien nachgezeichnet, wo das Schauspiel im Stummfilm als »tänzerisch« beschrieben werden sollen, wird dieses Versäumnis argumentativ spürbar. Hier strauchelt die intermediale Betrachtung an der Ausblendung ihrer medialen *Aprioris* – dies verdeutlicht (einmal mehr), dass sich das, was ›zwischen‹ Medien passiert, nur adäquat beschreiben und analysieren lässt, wenn offengelegt und mitreflektiert wird, welche Konstruktionen oder Vorstellungen der Einzelmedien und ihrer vermeintlichen »Spezifik« jeweils mittransportiert und (voraus-)gesetzt werden (vgl. kritisch dazu Schröter 1998, 129–154).

Fast schon sternförmig taucht der Band mit jedem Themengebiet in einen neuen Gegenstandsbereich ein, wechselt in rasantem Tempo zwischen Hollywood-Musicals der 1930er Jahre, jüngeren Bollywood-Produktionen, Musik-Videos, Tanz-Shows im Fernsehen und experimenteller Videokunst. Dass sich mit jedem dieser Streifzüge auch der theoretisch-konzeptuelle Standort verschiebt, von dem aus Intermedialität betrachtet wird, verlangt – zumindest im Modus eines linearen Lesens – eine gewisse geistige Flexibilität und »Sprungkraft«. Die einzelnen Ansätze der Intermedialität werden kaum zueinander in Bezug gesetzt, sondern vielmehr auffächernd nebeneinander gestellt. Als »Suchbegriff« (vgl. Herlinghaus 1994, 19) eingesetzt, eröffnen Schlagworte wie »intermediale Genrebildung«, »Hybridität und Interaktivität« oder »mediale Konvergenz« mit jedem Kapitel neue Fahrten und Ansichten auf das Thema. Dieses multiperspektivische Vorgehen ist zwar erfrischend, läuft jedoch zuweilen Gefahr, Prägnanz und Kontur dessen zu verwischen, was mit »Intermedialität« als »medientheoretische Rahmung« (23) des Bandes

angelegt war. So drängt sich im Verlauf der Lektüre die Frage auf, ob es (trotz oder gerade wegen der ambitionierten Bandbreite des Projekts) nicht hilfreich gewesen wäre, die Beschreibungen der Beispiele stärker an die jeweiligen Intermedialitätskonzepte und deren spezifische Fragestellungen rückzubinden. Zwar betont die Autorin mehrfach, es gehe ihr um eine »differenzierte Anwendung« bestehender Begriffe, doch gerade das im Material selbst angelegte, kritische Reflexionspotenzial, so scheint es, hätte die insgesamt eher offen gehaltenen Konzepte von Inter-, Multi- und Transmedialität produktiv schärfen, ausdifferenzieren und herausfordern können.

Während das Werkverzeichnis im Anhang auf Quellen-, Archiv- und Aufführungsangaben zum Weiterforschen verzichtet, verknüpfen zahlreiche Links in den Fußnoten und auf der Webseite des Verlags die Publikation mit Internetquellen, über die man sich Videos der besprochenen Filme ansehen kann. Diese Vernetzung ist nicht nur als Service und Aufforderung an die Leserschaft zu verstehen, sondern auch als symptomatischer Verweis darauf, dass Rosinys großangelegte Zusammenschau überhaupt erst unter den Bedingungen des *World Wide Web* denk- und realisierbar wird. Dass der Band strukturell in McLuhans Sinne eher dem »elektronischen Zeitalter« als der »Gutenberg-Galaxis« verpflichtet ist, reflektiert die Autorin selbst, wenn sie ihre Leserinnen und Leser dazu ermuntert, den »Band wie ein digitales Medium auch in netzartigen Strukturen zu nutzen und einzelne Abschnitte herauszugreifen« (13). Als Einladung zum lustvoll-vagabundierenden »Navigieren« durch das Themenfeld empfiehlt sich »Tanz und Film« ebenso wie als griffige Materialsammlung zu Tanz und filmischen Medien. Wer sich in diesem Themengebiet ein- oder weiterführend orientieren möchte,

dem ist mit dem Band ein gut »vernetztes« Buch zur Hand gegeben, das sich aufgrund seiner katalogähnlichen Ordnungsstruktur auch als praktisches Kompendium bewähren dürfte.

Literatur

Bergengruen, Siegfried (1929) Der Tanz im Film. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, Jg. 2, Nr. 10 (August 1929), S. 4–7.

Herlinghaus, Hermann (1994) *Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabell Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen und Theater*. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, S. 19.

Schröter, Jens (1998) Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *Montage AV* 7,2, S. 129–154.

Thornburn, David/Jenkins, Henry (2004) Introduction: Towards an Aesthetics of Transition. In: dies. (Hrsg.): *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Massachusetts: MIT Press, S. 1–16. (Für diesen Literaturhinweis danke ich Franziska Heller.)

(Kristina Köhler)

Empfohlene Zitierweise

Köhler, Kristina: Rezension zu: Claudia Rosiny: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 435–444.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-RezKoehler.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Kristina Köhler.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.