

Entfesselte Kamera

Autor(en): **Rosiny, Claudia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 9

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931698>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Entfesselte Kamera

Eine kurze Geschichte des Videotanzes.

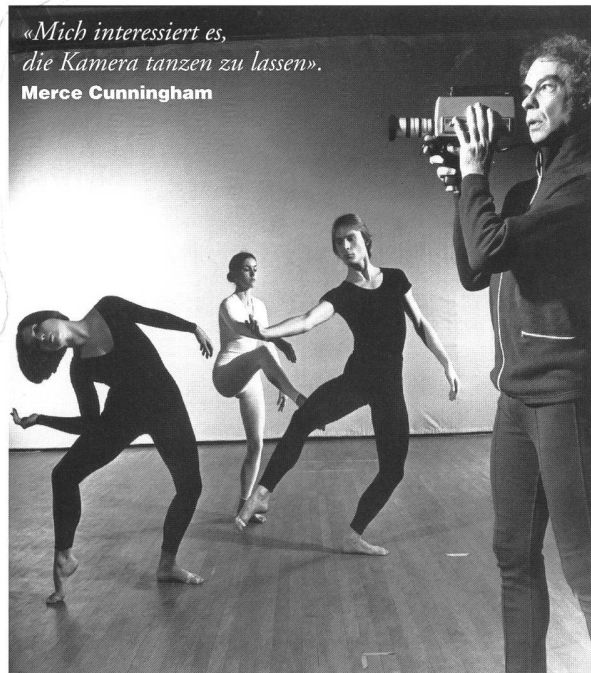
Claudia Rosiny

Tanzende Bilder: Dabei kommen einem zuerst die schnellen Schnittfolgen des Musiksenders MTV in den Sinn, die schon für sich wie ein Teufelstanz der Bilder wirken. Freilich haben Musikclips wie Michael Jacksons «Beat It» oder «Thriller» dem Tanz zu grösserer Popularität verholfen. Doch neben diesen Clips – bei denen der Tanz im Grunde nur willkommenes Beiwerk im Dienste der Verkaufsförderung der Musik bildet – entdeckt heute eine ganze Generation zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen, dass der Bildschirm nicht nur Limitierung bedeuten muss, sondern neue Räume für den Tanz eröffnen kann.

Der Transfer von der Dreidimensionalität der Realität zur Zweidimensionalität des Abbildes wird mit filmischen Mitteln kompensiert und zu einer neuen Kunstform komponiert. Ähnlich den historischen Vorläufern im Avantgardefilm der zwanziger Jahre oder in der Experimentalfilm-Epoche der Nachkriegszeit, die mit Maya Derens «A Study in Choreography for the Camera» (1945) einen Anfang nahm, werden Nahaufnahmen, Zeitlupe oder Zeitraffer, Überblendungen oder die Aneinanderreihung verschiedenster Räume mittels Montage verwendet, um eine spezifische Filmästhetik zu schaffen. Choreographen und Gruppen wie Wim Vandekeybus, LaLaLa Human Steps oder DV8 verstärken ihren energiegeladenen Tanzstil durch bewegte Kameraarbeit und dynamische Montage. Andere, wie die Franzosen Jean-Claude Gallotta, Philippe Decouflé oder Joëlle Bouvier und Régis Obadia erzählen analog ihrem bildreichen Tanztheater Filmgeschichten, die ohne Worte auskommen: Videotanz.

Vom Tanzvideo zum Videotanz

Während die Geschichte vom Tanz im Film bis zur Geburtsstunde des Kinos zurückverfolgt werden kann, bildet die Begegnung von Tanz und Video einen jüngeren



«Mich interessiert es, die Kamera tanzen zu lassen».
Merce Cunningham

Abschnitt der technischen und ästhetischen Entwicklungen. Seit Anfang der siebziger Jahre hält – mit der Lancierung und der allmählichen Vermarktung von Video – die Kamera Einzug in die Tanzwelt. Vor 25 Jahren konnten sich diese Technik nur wenige Companies leisten: Obwohl im Vergleich zur Arbeit auf Zelluloid kostengünstiger, waren Video-Kamera und -Rekorder damals noch schwerfällig und teuer.

Die Choreographen Merce Cunningham in den USA und Hans van Manen in den Niederlanden setzten sich als Wegbereiter mit dem neuen Medium auseinander. Während Hans van Manen dieses vor allem zum Aufzeichnen seiner Ballette benutzte und zur Arbeitsrationalisierung bei Umbesetzungen und Wiederaufnahmen einsetzte, erforschte Merce Cunningham von Anfang an das Verhältnis von Kamera und Tanz. «Ich sehe die Kamera als sich bewegendes Element des Tanzes», meinte er und erkannte in den anderen Eigenheiten von filmischem Raum und filmischer Zeit eine Erweiterung zu den Möglichkeiten des reinen Bühnentanzes. Bereits in «Westbeth» (1974), seinem ersten Werk für die Kamera, setzte Cunningham diese – zusammen mit seinem damaligen Filmpartner Charles Atlas – so geschickt ein, dass die Zweidimensionalität des filmischen Abbildes mittels der Mobilität der Kamera scheinbar in eine dreidimensionale Bildtiefe geführt wurde. Cunningham und Atlas versuch-

ten erst gar nicht, in totalen Bildeinstellungen den ganzen Tanzraum einer Bühne einzufangen: Sie wählten Ausschnitte, bei denen sowohl das Verhältnis der Tänzerinnen und Tänzer untereinander als auch dasjenige zum restlichen Raum ansprechende Bildwirkungen ermöglichte. Gegenüber einer Totalen, bei der die Figuren auf dem kleinen Bildschirm beinahe verschwinden, bieten nähere Einstellungen eine Intimität, die der Tanz auf einer Bühne kaum bewirken kann. Cunningham arbeitet noch heute mit einem festangestellten Filmemacher, mit Elliot Caplan, mit dem er beispielsweise das 1993 mit dem *Dance Screen Award* prämierte Werk «Beach Birds for Camera» realisierte.

Forum Frankreich

Nach Europa gelangte der Videotanz eher zufällig: Amerikanische Tanzgruppen begannen anfangs der achtziger Jahre, ihre Werke auf Videoband zu verkaufen. Heute bildet diese Präsentationsform die Voraussetzung für die Tourneepanung einer Gruppe. Ein weiterer Markstein für die Entwicklung der Kunstform wurde die Einrichtung eines Videoprogramms beim Festival von Avignon 1982: In Zusammenarbeit mit dem Centre Georges Pompidou unter dem Titel «Vidéodanse» organisiert (heute jeweils im Herbst als vierwöchiges Programm in Paris fortgeführt), wurden damals vor allem Fernsehproduktionen noch einmal gezeigt. Zwei Jahre später fanden sich dort bereits die ersten in Frankreich produzierten Kunstwerke, darunter «La voix des légumes» (1982) und «Jump» (1984), die frühen Arbeiten von Philippe Decouflé, der auch mit seinem jüngsten Kurzwerk «Le p'tit bal» (1993) überzeugte. In Frankreich ist es die junge Choreographengeneration, die – angeregt durch den amerikanischen postmodernen Tanz – nicht nur den Tanz auf der Bühne in neue und eigene Bahnen leitet, sondern sich auch für das filmische Medium interessiert. Mit dem *Grand Prix Vidéo Danse* entstand hier 1988 auch der erste Wettbewerb für Tanz in den audiovisuellen Medien.

Seit 1990 hat sich mit einem zweiten Wettbewerb *Dance Screen*, initiiert vom Internationalen Musikzentrum in Wien – neben vielen anderen Screenings an Tanz-, Film- und Videofestivals – ein Forum gebildet, auf dem die aktuellsten Entwicklungen ablesbar sind. Bei der letzten Ausgabe im Juni in Lyon wurde deutlich, wie sehr die Qualität der Produktionen, besonders auch in der Sparte des Videotanzes, gestiegen ist. «Die Messlatte liegt nach diesem *Dance Screen* sehr hoch», kommentierte die in Basel arbeitende Choreographin Heidi Köpfer Slobodzinski, bisher eine der wenigen Kämpferinnen auf dem Gebiet des Videotanzes in der Schweiz. Den Programmgestaltern der internationalen Fernsehanstalten

dient Dance Screen vor allem als Markt für Verkäufe und Koproduktionen. Deutlich wurde in Lyon, wie schnell die einstige Avantgarde durch die finanzkräftigeren Fernsehanstalten absorbiert wird. Diese Tendenz muss nicht nur negativ gesehen werden; darin könnte auch eine Chance liegen, dem schwerfälligen Apparat Fernsehen ästhetische Impulse zu geben.

Fernsehen und Videotanz

Bisher ist das Fernsehen – neben einzelnen neuen Ansätzen zur Förderung der Kunstform in Serien wie «Dance for the Camera» in England oder «4TokenS» in den Niederlanden – Experimenten gegenüber eher zurückhaltend. Gewöhnlich laufen Tanzwerke bekannter Choreographen und Companies in Form von Studioadaptionen oder Dokumentationen und überwiegend zu nächtlicher Stunde. Mit Tanz lassen sich nun einmal keine hohen Quoten erreichen, allenfalls soll dem Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten gedient werden. Doch haben Versuche der BBC gezeigt, dass sich mit der Kunstform Videotanz auch zur besten Sendezeit ein neues Publikum gewinnen lässt. Die erste BBC-Serie «*Dance House*» von zwölf Kurzwerken aus dem Jahre 1991 wurde zwei Wochen lang ins Programmschema von BBC 2 eingestreut und führte aufgrund des Erfolges zu einer Fortsetzung in Form der «Dance for the Camera»-Serien. Als problematisch erwies sich jedoch auch hier die Starrheit der Programmstruktur. Bob Lockyer, engagierter Produzent und Tanzverantwortlicher bei der BBC, muss selbst im eigenen Haus immer wieder Überzeugungsarbeit leisten.

Obwohl das Schweizer Fernsehen in der Anzahl der Tanzsendungen pro Jahr im internationalen Vergleich recht gut dasteht, werden auch hier fast ausschließlich Aufzeichnungen, Adaptionen bzw. gelegentlich Porträts und Dokumentationen gezeigt. Auch in Sachen Unterstützung haben es am Videotanz interessierte Kunstschaffende – beispielsweise die Gruppe «Berner Videotanz» – in der Schweiz nicht leicht, passen doch ihre Projekte in keine Schublade der Kunstförderung.

Abermals die Nase vorn hat heute Merce Cunningham. Er erweitert seit einigen Jahren sein Medieninteresse auf die Arbeit mit dem Computer und hat gemeinsam mit der Universität in Vancouver das Programm «LifeForms» entwickelt, mit dem seine Choreographien noch komplexer und stringenter einem Zufallsprinzip folgen. «LifeForms» kann notabene für 300 US-Dollar erworben werden – im Gegensatz zum frühen Videoequipment ein geradezu erschwingliches Instrument. ■

Claudia Rosiny ist Mitorganisatorin der Berner Tanztage, publiziert zum Thema Tanz und promoviert zur Zeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern über Videotanz.