

# Inszenierung von Bewegungen durch Kameraführung im Tanzfilm

TERESA TIMELTHALER



MASTERARBEIT

eingereicht am  
Fachhochschul-Masterstudiengang

Digital Arts

in Hagenberg

im September 2015

© Copyright 2015 Teresa Timelthaler

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der *Creative Commons Lizenz Namensnennung–NichtKommerziell–KeineBearbeitung Österreich* (CC BY-NC-ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>.

# Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hagenberg, am 28. September 2015

Teresa Timelthaler

# Inhaltsverzeichnis

<b>Erklärung</b>	<b>iii</b>
<b>Kurzfassung</b>	<b>vii</b>
<b>Abstract</b>	<b>viii</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1 Fragestellung . . . . .	1
1.2 Aufbau der Arbeit . . . . .	1
1.2.1 Ausgenommen . . . . .	2
1.2.2 Tanz . . . . .	2
1.3 Tanzfilm-Genres . . . . .	3
1.4 Fragenkatalog der Analyse . . . . .	3
1.4.1 Typ von Tanzfilm . . . . .	4
1.4.2 Tanzstil . . . . .	4
1.4.3 Kamera . . . . .	5
1.4.4 Raum und Zeit . . . . .	5
<b>2 Frühphase des Films (1880–1930)</b>	<b>7</b>
2.1 Eadweard Muybridge . . . . .	7
2.2 Thomas Edison . . . . .	8
2.3 George Méliès . . . . .	10
2.4 David Wark Griffith . . . . .	10
2.5 Bedeutung für Choreografen . . . . .	10
<b>3 Dokumentarische Kamera im Filmmusical (1930–1950)</b>	<b>12</b>
3.1 Fred Astaire . . . . .	12
3.1.1 Genereller Stil . . . . .	12
3.1.2 Top Hat – 1935 . . . . .	13
3.2 Busby Berkeley . . . . .	14
3.3 Gene Kelly . . . . .	15
3.3.1 Stil . . . . .	15
3.3.2 Singing in the rain – 1952 . . . . .	16
3.4 The red shoes – 1948 . . . . .	18

3.4.1	Ballettaufführung . . . . .	19
<b>4</b>	<b>Videotanz</b>	<b>23</b>
4.1	Definition . . . . .	23
4.2	A study of choreography for camera – 1945 . . . . .	24
4.3	Nine variations of a dance theme – 1966/67 . . . . .	26
4.4	Merce Cunningham . . . . .	28
4.4.1	Fractions I – 1978 . . . . .	29
4.4.2	Locale – 1978 . . . . .	30
4.4.3	Beach Birds for Camera – 1993 . . . . .	32
<b>5</b>	<b>PINA - Wim Wenders</b>	<b>33</b>
5.1	Einleitung/Filmauswahl . . . . .	33
5.2	Entstehung . . . . .	33
5.3	Aufzeichnungen . . . . .	34
5.4	<i>Pina</i> – der Hauptfilm . . . . .	36
5.4.1	Aufbau . . . . .	36
5.4.2	Le sacre du printemps . . . . .	36
5.4.3	Cafe Müller . . . . .	38
5.4.4	Kontakthof . . . . .	40
5.4.5	Außenaufnahmen . . . . .	40
5.4.6	Interviews . . . . .	41
5.5	Stereoskopie . . . . .	41
5.5.1	Experimente mit der 3D-Technik . . . . .	43
5.6	Fazit . . . . .	43
<b>6</b>	<b>Black Swan</b>	<b>44</b>
6.1	Geschichte . . . . .	44
6.2	Kontext . . . . .	44
6.3	Analyse . . . . .	45
6.3.1	Traum . . . . .	45
6.3.2	Training . . . . .	46
6.3.3	Vortanzen . . . . .	46
6.3.4	Training zu Hause . . . . .	47
6.3.5	White Swan Training . . . . .	47
6.3.6	Black Swan Training . . . . .	48
6.3.7	Bühnenprobe . . . . .	48
6.3.8	Aufführung . . . . .	48
6.4	Fazit . . . . .	50
<b>7</b>	<b>Erkenntnisse aus der Analyse</b>	<b>52</b>
7.1	Typ von Tanzfilm/Tanzstil . . . . .	52
7.2	Einstellungsgrößen . . . . .	53
7.2.1	(Halb)Totale . . . . .	53

7.2.2	Halbnahe/Nahe . . . . .	53
7.2.3	Detail . . . . .	54
7.3	Perspektive . . . . .	54
7.3.1	Frontal . . . . .	54
7.3.2	Von hinten . . . . .	54
7.3.3	Aufsicht . . . . .	54
7.3.4	Untersicht . . . . .	55
7.4	Kamerabewegung . . . . .	55
7.5	Zeitverzerrung . . . . .	56
7.6	Fazit . . . . .	56
<b>A</b>	<b>Inhalt der CD</b>	<b>58</b>
A.1	PDF-Dateien . . . . .	58
A.2	Online-Quellen . . . . .	58
A.3	Bilder . . . . .	58
	<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>59</b>
	Literatur . . . . .	59
	Filme und audiovisuelle Medien . . . . .	60
	Online-Quellen . . . . .	61

# Kurzfassung

In dieser Arbeit wird das Thema Kameraführung im Tanzfilm in mehrere Epochen der Filmgeschichte betrachtet. Es wird untersucht welchen Einfluss Einstellungsgrößen und Kamerabewegung auf die Darstellung eines Tanzes haben. Auch weitere beeinflussende Aspekte, wie Manipulation von Raum und Zeit, werden beleuchtet. Die Weiterentwicklung derameratechnik und für deren Zeit typische Kameraführungen sollen beschrieben werden. Nachdem jeder Filmmacher seinen eigenen Stil oder Ansätze in der Kameraanwendung entwickelt hat, werden deren Filme mit Werken verglichen, die zu ähnlicher Zeit produziert wurden. Handelte es sich ursprünglich um ein Bühnenstück, werden Unterschiede in der Wahrnehmung des Tanzes festgehalten.

Um diese Fragestellungen zu beantworten, wird mit einer Vielzahl von Kurzanalysen gearbeitet, die die Entwicklung des Tanzfilms über Jahrzehnte hinweg darstellt. Außerdem werden die beiden aktuelleren Filme *Pina* und *Black Swan* analysiert und auf ihre Verbindung zu historischen Filmbeispielen geprüft. Als Abschluss der Arbeit entsteht eine Kategorisierung von Einflussfaktoren auf die Wahrnehmung von Tanz im Film. Diese teilen sich ein in Typ des Tanzfilms, Einstellungsgrößen, Perspektive, Kamerabewegung und Zeitverzerrung.

# Abstract

The topic of this thesis is the camera work in dance film and its development throughout the centuries. It examines the influence shot sizes and camera movement have on the depiction of dance. Other influencing aspects, such as the manipulation of space and time, will be addressed. The advancement of camera technology will be a topic as well as camera works which are typical for their time. As filmmakers have their own styles in camera work, the thesis will describe the differences between filmmakers working in the same time period. Some choreographies were originally created for the stage. Thus, the thesis will examine how they differ from the film version.

To fulfill these goals numerous films will be analysed to show the development of dance film through time. Additionally, the two recent films *Pina* and *Black Swan* will be analysed and some connections to historic film examples will be drawn. As a conclusion, factors influencing the perception of dance will be categorised. These can be divided into the type of dance film, shot size, perspective, camera movement and time manipulation.

# Kapitel 1

## Einleitung

Tanzfilm ist ein sehr vielschichtiges Genre. Tanz findet Platz in narrativen Spiel- und Kurzfilmen, aber auch in vielen Werken, die sich auf die reine Darstellung von Tanz konzentrieren. Die Tanzkultur begleitete den Film von Beginn an und entwickelte sich gemeinsam mit der Filmtechnik weiter. Im Lauf der Geschichte wurden Tanzstile vom Filmmedium bereichert und umgekehrt genauso. Da Tanzfilm rein auf Körpersprache aufbaut, greifen die allgemein gültigen Regeln für narrative bzw. dialoglastige Filme bezüglich Wirkung der Kameraführung nicht. In der Geschichte des Tanzfilms wurden verschiedene Ansätze zum Einsatz der Kamera geprägt. Welchen Einfluss diese haben und wie sie verwendet werden können um Tanz optimal darzustellen ist Thema dieser Masterarbeit.

### 1.1 Fragestellung

Es wird untersucht, welchen Einfluss der Einsatz unterschiedlicher Kameraführung auf die Inszenierung einer Tanzszene hat. Faktoren, von denen dieser Einfluss abhängt, werden gesucht und zusammengefasst. Die Entwicklung des Tanzfilms im Bezug auf dessen Kameraführung wird chronologisch präsentiert und analysiert. Außerdem wird hinterfragt wie sich die Wahrnehmung des Tanzes verändert, wenn dieser in einem Film statt auf einer Bühne gezeigt wird. Es wird nach einer Annäherung an ein System gesucht, nach dem man die Kameraarbeit aufbauen, planen und kategorisieren kann.

### 1.2 Aufbau der Arbeit

Zur Beantwortung dieser Forschungsfrage werden eine Anzahl an Filmen untersucht, die im Lauf der Geschichte prägend für den Tanzfilm waren oder neue Ansätze im Bereiche der Kameraführung hervorbrachten. Kapitel 2 beschäftigt sich mit dem Beginn der Filmgeschichte und deren Verbindung zum Tanz. Danach werden die Entwicklungen zur Zeit des Musicalfilms (Kapitel

3), sowie des mehr experimentellen Videotanzes ab den 60er Jahren (Kapitel 4) beschrieben. Zuletzt werden in Kapitel 5 und 6 zwei aktuelle Filmbeispiele herangezogen, die ebenfalls analysiert und auf eventuelle Ähnlichkeiten zu früheren Filmen überprüft werden.

Als Abschluss soll in Kapitel 7 eine Zusammenfassung von Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen, sowie deren Einfluss auf gefilmte Tänze entstehen.

Die Beschreibung der Filme wird nach den genannten Themengebieten, bzw. Epochen der Tanzfilmgeschichte chronologisch vorgenommen. Dabei besteht kein Anspruch auf eine vollständige Abbildung der Tanzfilmszene. Einige bekannte und einzigartige Werke werden herausgegriffen um einen Überblick möglich zu machen.

### 1.2.1 Ausgenommen

Von der Untersuchung ausgeschlossen wird die Musikvideo-Szene, die sich ab den 1960er Jahren entwickelte. Einerseits existiert eine endlos wirkende Menge an Musikvideos, die es unmöglich macht dieses Genre als kleinen Teil der Arbeit ausreichend darzulegen. Außerdem liegt im Musikvideo, wie im Namen bereits erkennbar, der Fokus zum größten Teil auf der Musik. Tanz wird nur verwendet um Musik zu visualisieren und ist nicht als Hauptmedium der Videos zu betrachten.

In den 1970er und 1980er Jahren entstanden einige populäre Musical- bzw. Tanzfilme, die jedoch keinerlei künstlerischen Ansatz verfolgen bezüglich Kameraarbeit. Darum werden auch diese aus dieser Masterarbeit ausgenommen. Weiters bleibt der Fokus vollständig auf Realfilm und beschäftigt sich nicht mit dem Genre Animationsfilm, in dem Tanz auch eine große Rolle spielt. Durch Animation kann Tanz visuell erweitert und verändert werden, wobei nicht auf den normal geltenden Möglichkeiten der Kameraführung aufgebaut wird.

### 1.2.2 Tanz

Die Analyse wird nicht auf eine gewisse Art von Tanzstil eingeschränkt. Vor allem im experimentellen Tanz entstanden viele neue, spannende Ansätze bezüglich Kameraführung. Doch wichtige Werke wurden auch mit klassischen Tänzen, wie Ballett und Steptanz umgesetzt. Manche erwähnte Choreografen, wie zum Beispiel *Merce Cunningham* und *Pina Bausch*, brachten neue Tanzformen und ihre eigene Definition von Tanz auf. Im Prinzip kann jede Form der Bewegung als Tanz gesehen werden, wenn sie zu einem ästhetischen Zweck ausgeführt wird [6, S. 49].

Meist wird Tanz als Bewegungsabfolgen zur Musik oder Rythmus definiert. Doch greift diese Definition nicht bei allen Tanzstilen und Choreogra-

fen.<sup>1</sup> Daher passt die Definition, die auf der deutschen Wikipedia-Seite zu finden ist, deutlich besser [50]:

Tanz ist die Umsetzung von Inspiration (meist Musik und oder Rhythmus) in Bewegung. Tanzen ist ein Ritual, ein Brauch, eine darstellende Kunstgattung, eine Berufstätigkeit, eine Sportart, eine Therapieform, eine Form sozialer Interaktion oder schlicht ein Gefühlsausdruck.

### 1.3 Tanzfilm-Genres

Das Genre Tanzfilm lässt sich in viele Subgenres unterteilen. *Evann E. Siebens* teilte es in folgende Kategorien ein [19, S. 218]:

- Tanzdokumentation für das Archiv,
- Dokumentationsfilm,
- Bühnenwerke, die für Film adaptiert werden,
- Videotanz<sup>2</sup> – Choreografie wird für den Film erschaffen,
- Spielfilm, der Tanz als Erzählmittel verwendet und
- Musicalfilm.

Nachdem in jedem dieser Subgenres Tanz einen anderen Stellenwert im Film einnimmt, wird Kameraführung unterschiedlich eingesetzt. Es werden in dieser Arbeit alle aufgezählten Genres behandelt, mit Ausnahme von Aufzeichnung von Choreografien zum Archivierungszweck.

Wurde der Tanz ursprünglich für die Bühne konzipiert, sowie in den ersten drei Kategorien, sticht sofort eine bestimmte Eigenschaft der Kamera hervor. Viele Filmemacher und Choreografen haben in ihrer Arbeit mit Tanzfilm bemerkt, wie sich eine Film- von einer Bühnenperspektive unterscheidet [19, S. 221]:

Camera space is the inverse of stage space. A proscenium stage narrows as it recedes; it is wider at the front than at the back. When we look through a lens, however, the space is narrower at the front and widens at the subject moves farther away. This simple spatial difference has tremendous implications for choreography [...].

### 1.4 Fragenkatalog der Analyse

Da in dieser Arbeit sehr viele Kurzanalysen von Filmen verwendet werden, wird hier ein Fragenkatalog festgelegt um eine Orientierungshilfe für die

---

<sup>1</sup>Zum Beispiel Merce Cunningham (siehe Abschnitt 4.4) choreografierte ohne Musikunterstützung, sondern mit Zufallsoperatoren.

<sup>2</sup>Eine genaue Definition des Begriffes *Videotanz* wird in Kapitel 4 dargelegt.

Analyse zu schaffen. Nicht alle Fragen konzentrieren sich rein auf den Einsatz der Kamera, doch Tanzstil, Raum und Schnitt sind eng mit dem Einfluss der Kameraführung verwoben und sind deswegen ebenfalls wichtiger Bestandteil der Analyse.

Anhand dieser Fragen kann ein Überblick über den Einsatz der Kamera in diesen Tanzfilmen geschaffen werden. Außerdem werden die Wahrnehmung beeinflussenden Faktoren wie Tanzstil und Filmgenre dargelegt. Nicht jede Analyse wird alle gestellten Fragen beantworten, da viele Filme nur kurz beschrieben werden können.

### 1.4.1 Typ von Tanzfilm

Je nachdem um welches Tanzfilm-Genre es sich handelt, verfolgt der Film ein anderes Ziel den Tanz zu zeigen. Eine Dokumentation wird den Tanz objektiver darstellen, als ein narrativer Spielfilm. Es werden in dieser Arbeit unterschiedliche Genres vorgestellt und diese Unterschiede in der Darstellungsform aufgezeigt.

- Liegt die Dokumentation eines Tanzstücks bzw. einer Choreographie im Vordergrund?
  - Wurde der Tanz zuerst für die Bühne choreografiert?
  - Wurde die Choreografie für den Film adaptiert?
- Handelt es sich um einen narrativen Spielfilm?
  - Wird Tanz als Medium verwendet um die Geschichte oder Charakterentwicklung voranzutreiben?
  - Werden Tanzszenen als visuell ansprechende Pausen verwendet?
- Kann der Tanzfilm dem Genre *Videotanz* zugeschrieben werden?

### 1.4.2 Tanzstil

In der Auswahl der Tanzfilme wird kein Fokus auf den Tanzstil gelegt, da in den meisten Stilen bisher erwähnenswerte Filme entstanden sind. Jedoch beeinflusst der Tanzstil auch die Kameraarbeit. Je nachdem welche Körperteile in dem jeweiligen Tanzstil den größten Teil der Bewegungen ausführen und so typisch für den Stil sind, werden diese durch die Kamera eher hervorgehoben. Ein Beispiel dafür wäre der Spitzentanz im Ballett, der Detaileinstellungen auf die tanzenden Füße als Darstellungsart des Tanzes hervorruft.

- Um welche Art von Tanz handelt es sich hier?
- Was sind die Hauptmerkmale dieses Tanzstils?
  - Liegt der Fokus auf der Tanztechnik oder mehr auf dem Ausdruck?

- Welche Bewegungen sind typisch für den Tanz? Welcher Teil des Körpers wird dabei am meisten eingesetzt?
- Wird der Tanz auf für seinen Tanzstil typische Weise dargestellt? Wird ein Fokus auf andere Teile der Bewegungsmuster gelegt?

### 1.4.3 Kamera

Dies ist der wichtigste Teil der Analyse, in dem der Einsatz der Kamera erklärt wird. Ziel ist es, festzumachen, wie die Kameraarbeit den Tanz zeigt und wie der Eindruck dadurch verändert wird. Vor allem das Zusammenspiel der einzelnen Gesichtspunkte ist bedeutungsvoll. Dabei wird auf folgende Faktoren der Schwerpunkt gelegt:

- Welche Einstellungsgrößen werden verwendet?
  - Wieviele verschiedene Einstellungsgrößen werden eingesetzt?
  - Wie werden diese zueinander geschnitten? Welcher Effekt entsteht durch das Zusammenspiel?
  - Welche Einstellung wird am häufigsten verwendet und prägt den Tanz am meisten?
- Wie wird Kamerabewegung eingesetzt?
  - Werden ruhige Dolly- und Kranfahrten verwendet?
  - Wird mit wackeliger Handkamera gearbeitet?
  - Handelt es sich nur um eine seitliche Bewegung oder erkundet die Kamera den Raum?
  - Welche Wirkung erzeugen diese Bewegungen?
- Aus welcher Perspektive wird der Tänzer gefilmt?
  - Wie beeinflusst dies die Wahrnehmung des Tanzes oder des Charakters?
  - Werden ungewöhnliche Perspektiven verwendet? Verstärken oder verfremden diese den Tanz?
- Was fällt besonders in der Kameraarbeit auf?
  - Gibt es eine Einstellung oder Kamerabewegung, die häufig auftritt und so den Film prägt?
  - Wie wirkt der Tanz dadurch in seiner Gesamtheit als Teil des Films?

### 1.4.4 Raum und Zeit

Räumliche und zeitliche Veränderungen können als Trick eingesetzt werden um dem Tanz eine zusätzliche Ebene zu geben. Vor allem in aktuellen Tanzfilmen wird sehr häufig mit Slow-Motion-Aufnahmen gearbeitet.

In dieser Arbeit wird gezeigt wie sehr die Technik der Zeitverzerrung in den wichtigsten Filmen der Tanzfilmgeschichte eingesetzt wurde. Außerdem werden Merkmale des Schnittrhythmus, sowie die Wirkung des Filmraumes beschrieben.

- Wenn Schnitte verwendet werden, sind diese auffällig?
  - Wird sehr abrupt oder im Takt der Musik geschnitten?
  - Wird in der Bewegung geschnitten und werden somit zwei Einstellungen miteinander verbunden?
- Wird mit zeitlicher Veränderung gearbeitet?
  - Werden Aufnahmen verlangsamt? Welcher Effekt entsteht dadurch für die Bewegung?
  - Wird auch Beschleunigung eingesetzt? Auf welche Weise?
- Wie lassen der Tanz und die Kamera den Raum wirken?
  - Wird der Raum durch bewegte Kamera genau gezeigt?
  - Entfernt sich der Raumeindruck durch Kamerabewegung von einer Bühnenästhetik?
  - Werden plötzliche Raumwechsel ausgeführt? Wie beeinflussen diese den Tanz?

## Kapitel 2

# Frühphase des Films (1880–1930)

Um die Entwicklung von Kameraarbeit im Tanzfilm in seiner Vollständigkeit darzustellen, wird hier auch der Anfang der Filmgeschichte dargestellt. Nachfolgend wird erläutert wie sich die Filmtechnik in seinen Anfängen entwickelte und in welchen Schritten Tanz eine Rolle spielte.

Die Kameraführung sticht bei diesen Werken wenig hervor, da, vor allem aus technischen Gründen, nur mit einer Totale gearbeitet wurde. Es geht hier mehr darum darzulegen, dass die Medien Film und Tanz von Anfang an in Verbindung standen. Das Ziel der ersten Filmemacher war es, Bewegung auf Film festzuhalten. Da Tanz der Inbegriff von Bewegung ist, eignete er sich hervorragend für solche Aufnahmen und war ein beliebtes Motiv in der Stummfilmzeit.

### 2.1 Eadweard Muybridge

1877-1885 experimentierte *Eadweard Muybridge* mit Serienfotografien, wie seine berühmten Aufnahmen eines gallopiierenden Pferdes. Zusätzlich zu Tieraufnahmen und Menschen in Alltagssituationen beinhaltet seine Serie *Animal Locomotion* [14] auch Bilderserien von einer tanzenden Frau, beziehungsweise eines Tanzpaares (siehe Abb. 2.1). Um die Bilder abzuspielen erfand er das Zoopraxiskop, dem Zoetrop ähnlich.

Schon *Muybridge* arbeitete bei seinen Bewegungsstudien mit verschiedenen Kameraperspektiven. Viele seiner Bilderserien dokumentieren Bewegung nicht nur von vorne, sondern gleichzeitig auch von der Seite. So kann die Bewegung des Körpers besser analysiert werden und bekommt eine dreidimensionale Komponente.



ANIMAL LOCOMOTION. PLATE 197

**Abbildung 2.1:** Neben Aufnahmen von Tieren und Menschen in Alltagssituationen zeichnet *Eadward Muybridge* auch tanzende Personen [14, Vol. 7].

## 2.2 Thomas Edison

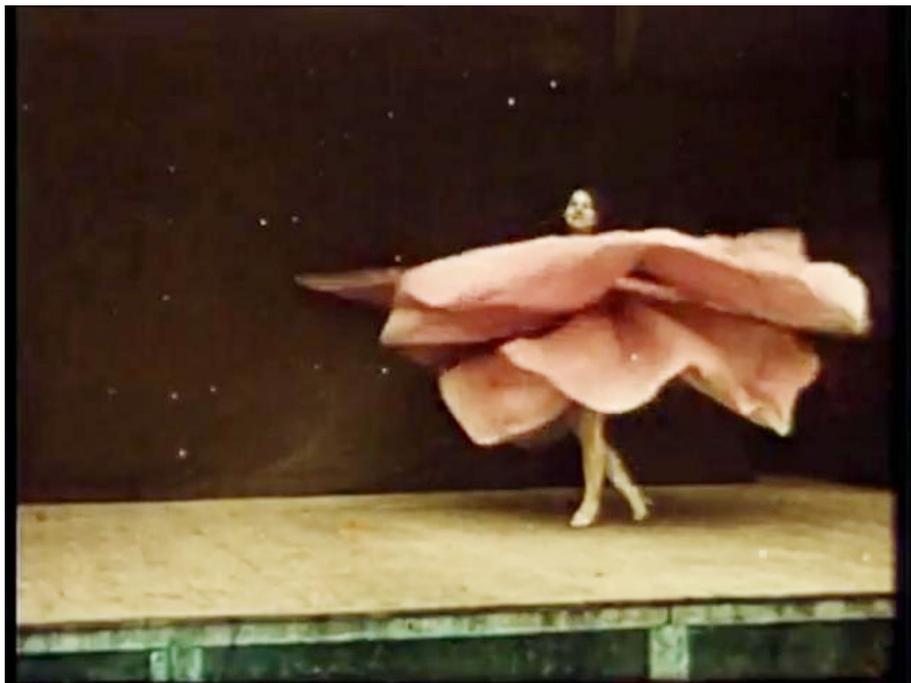
Nachdem *Thomas Edison Muybridges* Apparat kennenlernte, erfand er 1891 das *Kinematoskop*, ein Aufnahme- und Abspielgerät für kurze Filmaufnahmen.<sup>1</sup> *Edisons* Filme waren hauptsächlich Aufzeichnungen von Szenen im

<sup>1</sup>Auch die Brüder Lumière entwickelten zur gleichen Zeit einen ähnlichen Apparat.

menschlichen Alltag. Doch auch er arbeitete mehrmals mit Tanz, unter anderem mit *Ruth St. Dennis*. Zu dieser Zeit waren Tänze mit Accessoires, wie Schirmen oder weit schwingenden Tüchern und Röcken, sehr beliebt, vor allem weil sie die Bewegung der Tänzer verstärkten und eindeutiger sichtbar machten [15, S.26]:

The serpentine, then very much in vogue, was ideal material for the primitive movie camera. Because it focused on the manipulation of the material, rather than elaborate footwork, it could be effectively recorded by a stationary camera trained onto a confined space.

Erste Filmkameras konnten nicht bzw. kaum bewegt werden und Filmschnitt war gerade am Entstehen, doch es faszinierte allein schon die Bewegung im Bild. Neben der eben genannten *Ruth St. Dennis* sind die Serpentinentänze von *Loie Fuller* (siehe Abb. 2.2), die 1897 von den *Brüdern Lumière* gefilmt wurden [30], ein weiteres Beispiel für diesen Tanzstil.



**Abbildung 2.2:** Die langen Stoffbahnen im Serpentinentanz von Loie Fuller hoben ihre Tanzbewegungen stark hervor [30].

### 2.3 George Méliès

Eine weitere bekannte Figur in den Anfangszeiten der Filmtechnik war *George Méliès*. Seine Filme sind vor allem für seine Special Effects und Stopptrick-Technik bekannt. Er ließ Menschen und Gegenstände plötzlich verschwinden und andernorts bzw. verwandelt wieder auftauchen. Außerdem wurden Mehrfachbelichtungen und Überblendungen verwendet [17]. Oft traten Tänzerinnen in seinen Filmen auf, wie zum Beispiel 1903 in *Magic Lantern* [34] mit einer Soloistin und 12 weiteren Tänzerinnen. Doch die Tanzeinlagen wurden nur als ein zusätzlicher visueller Effekt genutzt. Auch wenn *Méliès* schon Filmschnitt einsetzt, wurde nur mit einer Perspektive gearbeitet und diese ähnelte immer einer Bühnenperspektive. Ähnlich wie später *Busby Berkeley* (siehe Abschnitt 3.2), brachte *George Méliès* unbewegliche Objekte oder Personen durch filmtechnische Effekte und Schnitt zum Tanzen.

### 2.4 David Wark Griffith

Eines der innovativsten Werke zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der 1916 erschienene, dreistündige Stummfilm *Intolerance* [32] von *David Wark Griffith*. Der Film nahm dank seiner komplexen Montage, sowie der damals seltenen Verwendung von Nahaufnahmen, eine Vorreiterrolle ein [17, S. 61].

*Intolerance* beinhaltet, hauptsächlich im babylonischen Handlungszeitraum, mehrere Tanzszenen<sup>2</sup> – doch eine sticht besonders hervor. *Griffith* baute für diese Massenszene die erste Annäherung an einen Kamerakran.<sup>3</sup> Für diese Szene wurde eine gigantische Kulisse mit mehreren Stockwerken, auf denen sich unzählige Menschen befanden, gebaut. Die Tänzer auf den Stufen in der Mitte des Bildes verschmelzen zuerst mit der Masse, bis die Kamera sich von oben langsam auf Augenhöhe mit den Tänzern zubewegt. Nun fährt die Kamera mit den Tänzern gemeinsam die Treppen hinauf, um danach wieder in eine weitere Einstellung zu wechseln (siehe Abb. 2.3). Auf diese Weise werden die Tänzer für einige Zeit aus der Menschenmenge hervorgehoben, ohne dass ein Schnitt nötig wäre.

### 2.5 Bedeutung für Choreografen

Gleichzeitig mit der Filmtechnik entstanden Ende des 19. Jahrhunderts auch neue Tanzstile, die allgemein unter dem Begriff *Modern Dance* oder zeitgenössischer Tanz zusammengefasst werden. Dieser Tanzstil entstand durch eine Abgrenzung vom klassischen Ballett und wurde von mehreren Faktoren

---

<sup>2</sup>Als Tänzer wurden Schüler der *Dennishawn School of Dance*, gegründet von *Ruth St. Dennis*, eingesetzt [13, S. xxxi].

<sup>3</sup>*Griffith* baute einen Lift für die Kamera, der sich auf Zugschienen vorwärts bewegte [13, S. xxxi].



**Abbildung 2.3:** *D. W. Griffith* verwendete in *Intolerance* eine Art Kamera-  
kran für die Massenszenen, der mit einer die Tänzer hervorhebt [32].

beeinflusst, wie Vaudeville-Showtänzen, aber auch vom Stummfilm. Umgekehrt wirkte auch der *Modern Dance* auf den Film ein – nicht nur zu seinen Anfängen, sondern auch viel später in den 1960ern und 1970ern (siehe Kapitel 4). Zu den bekanntesten Choreografen dieser Zeit zählen Loie Fuller, Ruth St. Dennis, Isadora Duncan und Martha Graham [6, S. 143].

In der Stummfilmzeit lag das Interesse der Filmemacher nicht bei der Choreografie. Regisseure nahmen Teile aus bestehenden Choreografien heraus, die visuell in den Film passten. Der Fokus lag nicht auf der optimalen Darstellung eines Tanzes.

Bald erkannten Choreographen die Möglichkeiten, die dieses neue Medium für die Tanzbranche bietet. Endlich konnte Tanz in seiner Vollständigkeit und ohne großen Beschreibungsaufwand dokumentiert werden. Choreografien, die zuvor nur schwer mit Zeichnungen, Fotografien und Worten umschrieben werden konnten, wurden nun auf eine Weise festgehalten, sodass sie viel später wieder erlernt werden konnten, ohne dafür den Originalchoreografen zu benötigen [13, S. xxxi]. Das flüchtige Medium Tanz konnte nun festgehalten werden.

Es gab allerdings auch Choreographen, die dem Filmmedium sehr abgeneigt waren. Sie waren der Meinung, dass die Kamera dem Tanz eine fundamentale Komponente nahm – die Interaktion mit dem Publikum. *Isadora Duncan*, zum Beispiel, ließ sich im Lauf ihrer Karriere kein einziges Mal beim Tanzen filmen [4, S. ix].

## Kapitel 3

# Dokumentarische Kamera im Filmmusical (1930–1950)

Mit der Erscheinung des Tonfilms in den späten 1920er Jahren kam das Musical in den Film. Wenn auch zuvor Tanzszenen in Filmen stattfanden, konnten diese nun synchron zur Musik gezeigt werden, nicht wie zuvor mit Live-Musik in den Kinos. Die Darsteller konnten außerdem ihre Tänze mit Gesangseinlagen verbinden.

Zu dieser Zeit stellten die Filme aus Hollywood die perfekte, heile Welt dar. Filme behandelten keine ernsthaften Themen, sondern galten als bloße Unterhaltung und Ablenkung von der großen Armut, die in Amerika herrschte. Da außerdem durch den damals geltenden *Hays-Code* die Darstellung von Gewalt, so wie jeglichen sexuellen Inhalten verboten war [2, S. 1–27], wurden diese mit Tanz- und Gesangseinlagen umschrieben.

Bekannt sind die 30er bis 50er hauptsächlich für eine dokumentarische Kamera, die den bzw. die Tänzer frontal und total zeigt. Nachfolgend werden aber auch alternative Ansätze vorgestellt, die damals entstanden. Vor allem *Fred Astaires* Filme waren für diese Zeit prägend. Auch *Gene Kelly* war etwas später maßgeblich am Erfolg des Filmmusicals beteiligt. *Busby Berkeley*s Werk gilt zwar als einzigartig durch seine Kamera- und Schnitttechnik, bleibt aber mehr eine Nebenerscheinung der Musicalzeit. Anschließend wird hier noch der Film *The red shoes* analysiert, der schon 1948 eine sehr freie, innovative Kameraarbeit aufweist.

### 3.1 Fred Astaire

#### 3.1.1 Genereller Stil

*Fred Astaire* ist die bekannteste Figur des Filmmusicals, der zu Beginn der 1930er Jahre mit seinen Musicalfilmen bekannt wurde. Er hatte von seinen ersten Filmauftritten an immer sehr strenge Anforderungen an das Kame-

rateam. Schon früh erkannte er den Einfluss der Kamera auf den Tanz [22, S. 7-9]:

Either the camera will dance or I will.

Er wollte nicht, dass von seinen Tanzeinlagen abgelenkt wurde, sei es durch bewegte Kamera oder unterschiedliche Einstellungsgrößen. In seinen Filmen ist der Tänzer bzw. das Tanzpaar durchgehend in einer Halbtotale/Totale sichtbar. Bewegen sich die Tänzer seitlich, schwenkt die Kamera mit. Falls Schnitte notwendig waren, wurden diese so unauffällig wie möglich platziert. Der Zuschauer kann sich dadurch vollständig auf die Choreografie konzentrieren, so wie es *Fred Astaire* wollte.

Seine Tanzeinlagen sind meist sehr lang und es wirkt heutzutage ungewohnt so lange die gleiche Einstellung beizubehalten. Es würden sich viele Möglichkeiten anbieten, Bewegungen aus mehreren Perspektiven und Einstellungsgrößen zu zeigen, doch dies hielt *Fred Astaire* für reine Ablenkung von seinem Tanz. Die Choreografien in seinen Filmen bestehen größtenteils aus Steptanz-Einlagen, die zur heutigen Zeit sicherlich durch eine DetailEinstellung auf die Füße gezeigt würden.

Bei ein paar Filmen allerdings experimentierte *Fred Astaire*, wie zum Beispiel beim Slow-Motion-Tanz in *Carefree* [29], beim Schattentanz in *Swing time* [40] oder bei *Royal Wedding* [38]. Hier tanzte er scheinbar schwerelos an Wänden und Decke eines Zimmers entlang.<sup>1</sup>

### 3.1.2 Top Hat – 1935

*Top Hat* [42] ist der vierte Film, in dem *Fred Astaire* gemeinsam mit *Ginger Rogers* auftritt.

Wie zuvor beschrieben, bleibt die Kamera in einer geschwenkten Halbtotale, wenn *Astaire* und *Rogers* tanzen (siehe Abb. 3.1). So liegt der Fokus des Zuschauers vollständig auf dem Tanzpaar, wobei der ganze Körper und somit Choreografie gezeigt wird. Allerdings ist die Kameraführung nur bei den klar choreografierten Tanzbewegungen so streng. Am Beginn und Ende der Musicalnummern, wenn es mehr um den Gesang geht, als um eine festgelegte Choreografie, werden auch andere Einstellungsgrößen, wie eine Halbnahe und eine Totale, eingesetzt. Da der Gesang Gefühle der Figuren vermittelt und Geschichtelemente transportiert, wird so mehr Wert auf den Charakter gelegt. In der Totalen wird die Umgebung der Tänzer und ihre Position präsentiert.

Auffällig ist die große Karnevaltanznummer *Piccolino* am Ende des Films. Sie erinnert vom Stil und Kameraführung sehr an Werke von *Busby Berkeley* (siehe Abschnitt 3.2). Es handelt sich hierbei um eine Szene mit vielen

<sup>1</sup>Umgesetzt wurde diese Szene mit einem drehbaren Raum, an dem die Kamera fix befestigt war. Die Einstellungsgröße bleibt aber wie gewohnt bei einer Totale [16, S.200].

Tanzpaaren, die sich auf einem großen Platz in Mustern bewegen. Die Kameraperspektive ist erhöht, um die Formationen gut wahrnehmen zu können. Eine klare Obersicht wird aber nicht verwendet. Die ganze Nummer wirkt wie ein klassischer Bühnenauftritt, den die Hauptdarsteller beobachten.

Danach folgt die letzte Tanzeinlage von *Astaire* und *Rogers*. Diese zeichnet sich durch einen ungewöhnlichen Anfang aus, bei dem die Füße der beiden Tänzer in einer Detailaufnahme gezeigt werden. Anschließend fährt die Kamera wieder auf die übliche Ganzkörper-Ansicht hinaus.

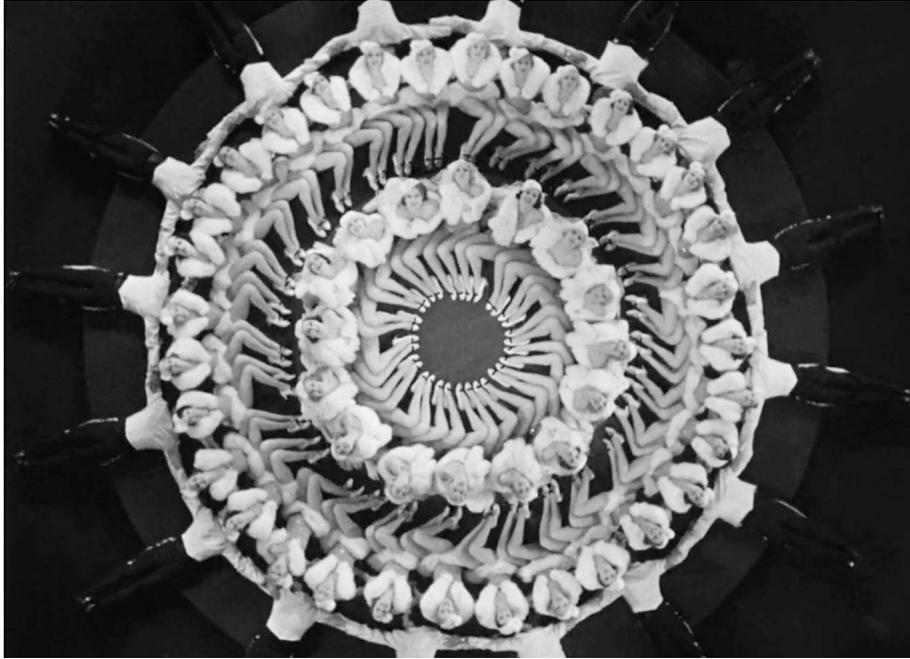


**Abbildung 3.1:** In *Fred Astaires* Tanzszenen bleibt die Kamera durchgehend in dieser Halbtotale [42].

### 3.2 Busby Berkeley

*Busby Berkeley* verfolgte bezüglich Kameraführung genau den gegenteiligen Ansatz wie *Astaire*. In *Berkeleys* Werken, entstanden in den zum größten Teil in den 1930er Jahren, wird mit sehr einfachen Bewegungen gearbeitet, die aber durch die Kameraperspektive sehr spannende Bilder ergeben. Er arbeitete mit großen Menschenmengen, hauptsächlich mit Frauen, die sich in meist kreisförmigen Formationen bewegten. Revolutionär war seine Einführung der Obersicht und die so entstehenden, schwindelerregenden Muster (siehe Abb. 3.2). Echte Tanzbewegungen waren für diese Konstellationen nicht nötig, da schon einfache Bewegungen große Wirkung erzielten. Inspi-

ration und Erfahrung für seine Massenszenen war seine Zeit beim Militär, wo er unter anderem Paradedrills leitete [20, S. 108].



**Abbildung 3.2:** *Busby Berkeleys* berühmte Rosetten werden durch eine Vogelperspektive erzeugt, wie hier in *4<sup>th</sup> Street* [23] aus dem Jahr 1933.

*Busby Berkeley* war in den meisten Filmen nur für seine Tanzperformances verantwortlich und überließ den restlichen Film einem anderen Regisseur. Diese Szenen standen meistens in keinem Kontext zur Geschichte des Films, es wirkte mehr wie eine kurze unterhaltende Pause vom Filmgeschehen [18, S. 41].

The production numbers are transcendent episodes in an otherwise realistic, gritty, wisecracking, hardbitten Depression context.

### 3.3 Gene Kelly

#### 3.3.1 Stil

*Gene Kellys* Werk war nicht nur prägend für die Zeit des Filmmusicals, sondern beeinflusste auch nachhaltig die Umsetzung späterer Tanzfilme. In den meisten seiner Filme führte er gemeinsam mit Stanley Donen bzw. Vincent Minelli Regie. Er studierte verschiedene Tanzarten und kreierte daraus seinen eigenen Stil, der vor allem der Arbeitergesellschaft zusagen sollte.

Seine Arbeit unterscheidet sich maßgeblich von *Astaires* durch die Kameraführung. Im Gegensatz zu einer starren, frontalen Kameraposition, die den Tanz wie auf einer Bühne wirken lässt, wandert die Kamera bei *Gene Kelly* mit bzw. um die Tänzer. Die Tänze sind hier nicht komplett auf eine frontale Ansicht ausgelegt [12, S. 40]:

In constructing a dance... I know there is a certain angle... that is the most advantageous angle. You can't always be turning and facing one way.

Ähnlich sind sich die beiden allerdings bezüglich der Schnitttechnik. Es darf nie vom Tänzer weggeschnitten werden, weil sie eine Störung in der Kontinuität befürchteten. Auch *Kellys* Ziel war es, seine Schnitte so unauffällig wie möglich zu positionieren.

*Gene Kellys* bewegte Kamera integriert den Zuschauer in den Tanz und versucht die Kraft eines Bühnenauftritts zu kompensieren. [7, S. 75]

### 3.3.2 Singing in the rain – 1952

*Singing in the rain* [39] ist *Gene Kellys* bekanntester Film, bei dem er auch an der Regie beteiligt war. Thema des Films ist, neben einer typischen Liebesgeschichte, die Umstellung eines Filmstudios von Stumm- auf Tonfilm.

Die berühmteste Szene aus diesem Film, ist die Musicalnummer *Singing in the rain*, in der *Gene Kelly* eine Straße im Regen entlang tanzt. Auffällig ist hier vor allem die Größe des Sets, sowie die raumgreifende Choreografie. Bei *Fred Astaire* wird meist nur auf einem kleinen, bühnenähnlichen Platz getanzt, ohne weite Strecken zurückzulegen. Um diese Tanznummer festzuhalten wird hier mit einer Kamerafahrt gearbeitet, die in mehrere Stücke zerteilt wird.

Jede Strophe endet mit einem Zoom auf seinem lachenden Gesicht. Das gibt der Gesangs- und Tanzeinlage Rythmus und Struktur. Außerdem bewirkt die Großaufnahme seines Gesichts, dass sein Glück und seine Fröhlichkeit klar zur Geltung kommt. Danach wechselt die Kamera wieder in die Halbtotale, während diese neben dem Tänzer auf einem Kamerawagen fährt (siehe Abb. 3.3). Es wirkt als würde der Zuschauer neben ihm her tanzen und die Straße zieht an einem vorbei. Durch diese Fahrt wird nicht seine Seitwärtsbewegung unterstrichen, da sich der Zuschauer in der gleichen Bewegung befindet.

Als Höhepunkt der Szene bewegt sich *Kelly* mit ausladenden Bewegungen in Kreisen über die leere Straße. Um diese Bewegung zu unterstreichen und ausreichend zeigen zu können, bewegt sich die Kamera auf einem Kran langsam nach oben (siehe Abb. 3.4). Durch die entferntere Kameraposition wird die Steigerung seiner Bewegungen unterstrichen und zum ersten Mal ein Großteil der Straßenszenerie gezeigt.

Die ganze Szene wird mit einer Kombination aus Schwenks, Fahrten (beides in der Halbtotale), Kranfahrten und Zooms umgesetzt. Die Kamera befindet sich also ständig in Bewegung, wodurch die Choreografie an Schwung gewinnt. Als Inspiration für diese Szene gilt unter anderem auch *Fred Astaires* Film *A Damsel in distress* [24].



**Abbildung 3.3:** Während *Gene Kelly* die Straße entlang tanzt, folgt ihm die Kamera mit einer Fahrt und zeigt den Tanz in einer Ganzkörper-Aufnahme [39].

Die zweite herausragende Szene ist die große Abschlussnummer, ähnlich aufgebaut wie in *An American in Paris* [26]. Hier tanzt *Kelly* mit einer großen Anzahl an Tänzern, doch der Fokus bleibt auf ihm. Die Sets sehen aus wie fürs Theater gemacht, durch Kamerafahrten und Schnitte wird dieses Set immer mehr erweitert. Die Kulisse wäre viel zu groß für eine echte Bühne (siehe auch Abschnitt 3.4).

Die Kamera ist hier ständig in Bewegung und wirkt sehr frei. Wenn die Emotionen des Darstellers wichtiger sind als der Tanz, wechselt die Kamera in eine Halbnahe oder ein Close-up des Gesichts. Auch einige wenige Detailaufnahmen von Füßen werden in dieser Nummer gezeigt.

In kurzen Szenen mit anderen Tänzern treten einige *Berkeley*-ähnliche Bilder auf. Man spürt, dass *Gene Kelly* von ihm inspiriert wurde, jedoch sind hier die Personen nicht so akribisch positioniert wie bei *Busby Berkeley*.



**Abbildung 3.4:** Am Höhepunkt der Tanznummer bewegt sich *Kelly* in ausladenden Bewegungen über die nasse Straße. Der Tanz wird mit einer Kranfahrt eingefangen [39].

### 3.4 The red shoes – 1948

Inspiration für *The red shoes* [41] war das gleichnamige Märchen von *Hans Christian Andersen*, umgesetzt wurde der Film von *Michael Powell* und *EmERIC Pressburger*.

Dieser Film ist allein deswegen schon anders als die bisher genannten Filmmusicals, weil hier der Tanz nicht dazu dient die Geschichte zu unterstützen, sondern Hauptbestandteil der Geschichte ist. Desweiteren handelt es sich hier um den ersten Film, der Ballett zum Thema hat. *The red shoes* handelt vom Ballettensemble der Kompanie „Ballett Lermontov“ und dessen angehende Primaballerina Victoria Page. Nach ihrem Erfolg in diversen Ballettstücken setzt sie der Ballettimpresario Lermontov unter Druck sich zwischen ihrer Tanzkarriere und der Liebe zu Julian Craster zu entscheiden. Ihre darauffolgende innere Zerissenheit wird in der Aufführung von *Die roten Schuhe* rein durch filmische Mittel dargestellt.

Da der Film vom täglichen Leben einer Ballettkompanie erzählt, werden natürlich mehr Tanzszenen nötig als in einem Filmmusical. Es werden Trainings, Proben und Aufführungen verschiedener Stücke gezeigt, wobei der Hauptfokus auf „Die roten Schuhe“ liegt. Der Großteil der Tanzszenen

ähneln stark der Kameraführung in den Filmen von *Fred Astaire*, hier steht rein der Tanz im Vordergrund. Doch in der Aufführung des Balletts „Die roten Schuhe“ ändert sich dies.

Eine weitere interessante Szene befindet sich im ersten Drittel des Films. Bei einer kleinen Aufführung von *Schwanensee* dreht sich Victoria Page quer über die Bühne. Nach der Totale zeigt die Kamera eine Großaufnahme ihres Gesichts und wechselt dann in Egoperspektive der Tänzerin. Hier kann der Zuschauer sehen wie die Tänzerin nach jeder Drehung ihren Fokus auf dem Publikum hält, bevor bei der nächsten Drehung wieder alles verschwimmt. Nach der letzten Drehung finden ihre Augen Boris Lermontov im Publikum (siehe Abb. 3.5). Diese Form der Egoperspektive wirkt stark spannungserzeugend und hebt die Person oder Szenerie, die zwischen und vor allem nach den Drehungen sichtbar sind, stark hervor.



**Abbildung 3.5:** Es werden Drehungen der Tänzerin aus Egoperspektive gezeigt, wodurch ihr Fokuspunkt auf das Publikum verstärkt wird [41].

### 3.4.1 Ballettaufführung

Die Aufführung von „Die roten Schuhe“ wird im Film ungewöhnlich lang dargestellt. 15 Minuten wird nur getanzt und kein Wort gesprochen. Das Stück startet mit einer gewöhnlichen dokumentarischen Perspektive. In der Totale ist das gesamte Bühnenbild, sowie der Bühnenrand sichtbar. Der Filmzuschauer nimmt den Platz des Theaterzuschauers ein. Die ersten Minuten wird der Tanz nun in Totale und Halbtotale gezeigt.

Dann wird die Perspektive langsam verändert. Es tauchen seitliche Einstellungen auf, die vom Theaterpublikum nicht einsehbar wären. Mit Doppelbelichtung und Stop-Trick werden Bilder erzeugt, die ebenfalls so nicht in einem klassischen Stück auftreten könnten. Ein Beispiel dafür ist, wie die Ballerina in ihre roten Schuhe hineinzuspringen scheint. Dieser Effekt wird erzielt, indem in der Bewegung plötzlich ein Close-up auf ihre Füße geschnitten wird. Ab diesem Zeitpunkt verlässt die Kamera die normale Beobachterposition des Theaterpublikums. Der Hintergrund sieht zwar immer wie ein klassisches Bühnenbild aus, aber die Szenerie wechselt oft bzw. ist viel größer und vielschichtiger als es auf einer echten Bühne möglich wäre. So kann die Geschichte und der Tanz dem Filmzuschauer viel detaillierter

und vielschichtiger gezeigt werden. Die Tänzerin hüpfert zum Beispiel aus dem Bild und landet in einer anderen Szenerie in den Armen eines Tanzpartners (siehe Abschnitt 4.2). Es werden einzelne Close-ups ihrer Füße gezeigt wie sie über die Bühne trippelt.

Nach dem Ende der Jahrmarktszene wechselt die Kamera wieder auf eine Weite. Es ist die ganze Bühne sichtbar, sodass die Tänzerin sehr klein und verloren wirkt. Als sie vom Schuhmacher bedroht wird, folgt eine Großaufnahme von ihrem Gesicht. Man erkennt, neben dem Schrecken in ihren Augen, auch ihr übertriebenes Bühnenmakeup und den Schweiß auf ihrer Stirn (siehe Abb. 3.6). Diese Einstellung gilt als Wechsel von der gespielten Rolle im Ballett zur unterbewussten Wahrnehmung von Victoria Page. Das wird vor allem in der nächsten Einstellung deutlich. Der Schatten des bedrohlichen Schuhmachers wird durch einen Schnitt zuerst mit Boris Lermontov, dann mit Julian Craster ausgetauscht. Diese Sicht aus ihrer Perspektive symbolisiert die Bedrohung, die von Lermontov ausgeht. Kurz anzumerken ist auch, dass hinter der Figur Bühnenabgang, sowie Leitern und Lampen sichtbar sind – ein weiterer Hinweis darauf, dass wir das Ballett nun aus Victoria Pages Sicht wahrnehmen.



**Abbildung 3.6:** Diese Großaufnahme von Victoria Pages Gesicht leitet den Übergang in die unterbewusste Wahrnehmung der Tänzerin ein [41].

Nun beginnen einige Effektshots mit freigestelltem Material, in denen sich die Tänzerin in Fantasielandschaften bewegt. In einer Aufnahme scheint die Tänzerin zu fallen. Die Hintergründe wirken immer noch alle wie Büh-

nenbilder<sup>2</sup>, wodurch die Bühnenrealität mit der Fantasie von Victoria Page vereint werden.

Sie tanzt anschließend durch verschiedene dunkle, gefährliche Welten. Hier werden je nach Handlung Totale, Halbtotale und nahe Einstellungen verwendet. Dabei wird aber mehr die Geschichte vorangetrieben und die Tanzbewegungen wirken nebensächlich.



**Abbildung 3.7:** Victoria Page verbindet in einer Wahnvorstellung den Applaus mit einer gefährlichen Meeresbrandung [41].

Als die Tänzerin von gruseligen Gestalten umstellt wird, sieht man wieder Bilder aus der Sicht der Darstellerin. Sie blickt von einer Gruppe zur nächsten, während sie sich im Kreis bewegt. Dabei bleibt der Hintergrund immer schwarz, als hätte die Bühne jetzt keine offene Seite mehr und als wäre sie nun mit dieser Gefahr allein gelassen.

Einige Szenen später folgt eine Perspektive von hinten oben auf Victoria, vor ihr das kaum erkennbare Publikum und Julian Craster. Dieser tritt nun während des Dirigierens auf die Bühne und verwandelt sich plötzlich in ihren Tanzpartner. Grundsätzlich kann eine Perspektive, die den Tänzer von hinten und den Blick auf das Publikum freigibt, als Sicht des Tänzers verstanden werden. In diesem Fall deutet der sich annähernde Craster daraufhin, dass sich Page zu ihm hingezogen fühlt.

<sup>2</sup>In *An American in Paris* (Gene Kelly) wird diese Art von Kulisse dank des Erfolges von *The red shoes* nachgestellt.

Die Kamera bleibt auf seiner Position am oberen Bühnenrand, doch nun ist plötzlich statt dem Publikum ein tosendes Meer sichtbar, das auf die Bühne zu drohen schwappt. Im Hintergrund hört man Applaus, den Victoria in ihren Gedanken als bedrohendes Meer visualisiert (siehe Abb. 3.7). Von diesen riesigen Wellen symbolisieren Druck und Gefahr für die Tänzerin. Bereits der Blick auf die starrende Menschenmenge im Publikum allein verursacht schon ein Gefühl der Bedrohung, aber durch diese Metapher wird die Wahrnehmung noch verstärkt.

Sie flüchtet sich mit einem Sprung durch den Seiteneingang der Bühne und die Erzählung kehrt nun bis zum Ende des Stückes wieder in die Filmrealität zurück.

Spannend an dieser Tanzaufführung ist auch, dass sie nicht klassisch am Ende des Films positioniert ist, vielmehr in der Filmmitte als eine Art Stimmungsumschwung gedeutet werden kann. Wichtig ist beim gesamten Auftritt weniger der Tanz, als was die Tänzerin mit ihrem Tanz ausdrückt. Die Kamera steht nicht im Dienste des Tanzes, sondern der Gefühlswelt der Tänzerin. Diese zweite nonverbale Erzählebene, die durch diese Tanzdarbietung entsteht, ist bis heute einzigartig im Tanzfilm.

# Kapitel 4

## Videotanz

### 4.1 Definition

Die Definition des Begriffs Videotanz ist ein umstrittenes Thema. Einerseits fällt es bei der großen Vielfalt an Tanzfilmen schwer eine präzise Eingrenzung festzulegen, andererseits existieren zahlreiche unterschiedliche Bezeichnungen für das Genre.

Zu Beginn verband man *Videotanz* speziell mit dem Medium Video und seinem schnellen Erfolg ab den 1970er Jahren. Mit erschwinglichen Videokameras war es nun allen möglich ihren Tanz festzuhalten und mit dem Medium zu experimentieren. Doch auch schon vor Videokameras entstanden Filme, die sich rein dem Tanz widmen und diesen durch die Darstellungsmöglichkeiten im Film bereichern. Zu den historische Vorreitern zählen unter anderem Maya Deren (siehe Abschnitt 4.2) und Norman McLaren mit seinem Film *Pas de deux* [36].<sup>1</sup>

*Amy Greenfield* verwendet für dieses Tanzfilmgenre lieber den Begriff „filmdance“ und grenzt es in ihrer Definition von Tanzdokumentationen ab [8, S. 1]:

A filmdance is the opposite of the documentation of live dance. It is a film in which the filmmaker/choreographer transforms the „ground rules“ of dance time and space through the kinetic use of camera lens, camera angles, camera motion, light, optical techniques, and „montage“ or film editing. Through such filmic transformations of the human body in motion, the collaboration

---

<sup>1</sup>Die Aufzeichnung eines klassischen *Pas de deux* wird in Slow-Motion gezeigt und durch extreme Mehrfachbelichtungen verfremdet. Auch wenn es sich hier um real gefilmte Aufnahmen handelt, würde ich den Film durch seinen starken Eingriff ins Material mehr in die Kategorie Animationsfilm, als Tanzfilm einordnen. Die Mehrfachbelichtung wird hier nicht als einmaliger Trick verwendet, sondern erzeugt den Großteil der Bewegung im Bild. Durch diese starke Manipulation, oder auch Animation bringt *Norman Mc Laren* dem Film einen großen Mehrwert, der die Wahrnehmung des Tanzes einnimmt.

between film and dance creates a third experience, a new kind of dance often totally unrelated to live dance.

Weitere Namen für das Genre sind Choreofilm, Cinedance, motion-picture dance [3, S. 111] etc. Alle Definitionen haben einige Hauptmerkmale gemeinsam. Wichtig ist die Abgrenzung zur reinen Dokumentation eines Bühnentanzes, sowie die Bestrebung den Tanz durch Filmtechniken zu erweitern, ins optimale Licht zu rücken. *Claudia Rosiny* definiert für ihre Filmanalysen Videotanz wie folgt [17, S. 216]:

Tanz und Video respektive filmisches Medium verschmelzen zu einer Kunstform, die auf einer Bühne nicht realisierbar wäre und sich deutlich von dokumentarisch intendierten Reproduktionen absetzt. Bewegung ist hierbei sowohl im Tanz als auch im filmischen Medium durch Kameraarbeit und Montage zentrales Element der ästhetischen Gestaltung.

Die Differenzierung zu „herkömmlichen“ Tanzfilmen ist allerdings nicht so einfach, denn auch in einigen bereits behandelten Filmen finden sich die genannten Eigenschaften.<sup>2</sup> Diese werden aber meist nicht dem Genre Videotanz zugeschrieben. *Rosinys* Definition fehlt, meiner Ansicht nach, die Einschränkung auf Kurzfilme. Denn obwohl Tanz in Spielfilmen auch teilweise die oben erwähnten Eigenschaften besitzt, ist hier Tanz in den meisten Fällen mit einer Storyline verbunden. So wird der Hauptfokus nicht rein auf die Darstellung des Tanzes gelegt, sondern manche Kameratechniken werden auch eingesetzt um den Tanzenden bzw. den Tanz mit der Geschichte und deren Akteuren zu verknüpfen.

Die drei folgenden Videotanz-Beispiele befinden sich alle im Kurzfilmbereich. Die Filmemacher, und gleichzeitig Choreografen, arbeiten mit zeitgenössischen Tanz. Der moderne Tanzstil unterstützt den Wunsch nach experimenteller Arbeitsweise mit Film. *Merce Cunningham*, zum Beispiel, war sehr unzufrieden mit der Art und Weise wie Tanz in den 1960er Jahren gefilmt wurde. So beschloss er seine choreografischen Werke selbst zu filmen. Alle drei Künstler setzten einen Meilenstein mit ihren Videotänzen und beeinflussten nachhaltig die Arbeitsweise im aktuellen Tanzfilm.

## 4.2 A study of choreography for camera – 1945

*Maya Deren* ist eine der wichtigsten Vertreter der amerikanischen Filmvanguardia. Ihr Film *A study of choreography for camera* [25] entstand schon 1945 und inspirierte viele Filmemacher der Videotanzszene.

<sup>2</sup>Ein Beispiel dafür ist die Ballettaufführung in *The Red Shoes*, in denen die Tänzerin mehrmals die Dimensionen einer gewöhnlichen Bühne verlässt. Auch die Tanzeinlagen in *Singing in the Rain* arbeiten mit Räumen, die nicht in einer Bühnenumgebung umgesetzt werden könnten.

Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt durch einen Wald, bei der mit versteckten Schnitten der Tänzer *Talley Beatty* mehrmals in der Fahrt gezeigt wird. Dabei wird er immer in der selben nach oben strebenden Bewegung gezeigt, die bei jedem Auftreten weiter fortgeschritten ist. Zusätzlich befindet sich der Tänzer jedes Mal ein Stück näher an der Kamera, bis sein Gesicht das Bild vollständig einnimmt. Durch diese Wiederholung der Bewegung, die hier nicht durch klassischen Schnitt vorgenommen wird, die nach oben gerichtete Bewegung automatisch größer.

Nun befindet er sich in der Totale zentral im Bild und wirkt, durch die untersichtige Aufnahme, zwischen Baumwipfeln zu schweben. Während *Beatty* sein Bein langsam senkt, schneidet *Deren* in der Bewegung auf ein Close-up des Beins, das sich nun in einem Wohnraum befindet (siehe Abb. 4.1).



**Abbildung 4.1:** Diese Bilderreihe zeigt drei im Film aufeinanderfolgende Einstellungen mit dem ersten Raumwechsel [25].

Diese Raumwechsel treten jetzt mehrmals auf, dabei wird im Schnitt immer ein Wechsel von Totale auf Nahe, oder umgekehrt, eingesetzt. Der Tänzer bewegt sich durch mehrere Räume, dabei wird eine Tanzbewegung durch Schnitte mehrmals in unterschiedlichen Einstellungsgrößen wiederholt, wieder verbunden mit einem Raumwechsel. Die abrupten Ortswechsel werden durch weitergeführte Bewegungen miteinander verbunden. In einem dieser Räume wird mit der Reflexion des Tänzers in einem Spiegel gespielt.

In einem großen Raum läuft der Tänzer zuerst weg von der Kamera und nähert sich dann mit gesprungenen Drehungen wieder an. Zum Schluss schwenkt die Kamera dabei auf seine Füße. Während *Beatty* mehrere Pirouetten dreht, spielt *Deren* mit verlangsamten und beschleunigten Sequenzen. Neben der Großaufnahme seines Gesichts ist eine Buddha-Statue sichtbar. Zuerst verleitet die Zeitmanipulation dazu, eine vom Tänzer immer schneller ausgeführte Bewegung anzunehmen. Doch am Ende ist die Drehung so unrealistisch schnell und verschwommen, dass die Verzerrung deutlich wird.

Nach dem Spannungshöhepunkt der Pirouetten folgt ein Schnitt auf den Tänzer, der vom Skulpturenraum ausgehend mit einem großen Sprung durch den Wald zu fliegen scheint. Sein Sprung wird durch wiederholten Schnitt und eine Gegenbewegung der Kamera extrem verlängert und durch die Untersicht übertrieben. Als der Tänzer in seiner Schlusspose ankommt, wird

die Kamera wieder statisch und es wird nicht mehr geschnitten. Dadurch wird unterstrichen, dass der Tänzer wieder zur Ruhe gekommen ist.

*Maya Deren* experimentierte in diesem Film stark mit chronologischen Manipulationen durch Schnitte und Zeitverzerrung. Durch Wiederholung und Slow-Motion wird die Bewegung ausgedehnt und es bleibt mehr Zeit auf Details zu achten. Die Beschleunigung des Tanzes intensiviert die Kraft, die der Tänzer für diese Bewegung, in diesem Fall eine Drehung, aufbringen muss. Sie verwendet viele verschiedene Einstellungsgrößen und wechselt diese ständig. Der Schnitt wird dabei meist für den Szeneriewechsel benutzt. Die Choreografie in so vielen verschiedenen Räumen zu zeigen, hat wohl den Sinn, dass ein Tanz je nach Kulisse verschiedene Wahrnehmungen der Bewegung auslöst. Zuerst wirkt der Charakter wie ein Naturwesen, dann wie ein Mensch, der mit seinen umgreifenden Bewegungen in einem viel zu kleinen Raum eingesperrt ist. Anstatt einzelne Szenen in den verschiedenen Räumen zu drehen, zeigte *Deren* die gleiche Bewegung direkt nacheinander mit anderem Hintergrund um den Unterschied zu intensivieren.

### 4.3 Nine variations of a dance theme – 1966/67

*Hilary Harris* wurde von *A study* und *Deren's* Arbeit inspiriert [9, S. 21], dennoch unterscheiden sich die beiden vorgestellten Filme maßgeblich.

In *Nine variations of a dance theme* [35] wird eine 50 Sekunden lange Choreografie in 9 verschiedenen Varianten gefilmt. Eine Analyse dieses Films ist optimal zur Beantwortung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung geeignet, da sich die einzelnen Varianten nur durch die Verwendung von Kamera und Schnitt unterscheiden. Die ersten Varianten kommen ohne Schnitte aus, doch je weiter der Film fortschreitet, desto komplexer wird der Schnitt bis zur kompletten zeitlichen Auflösung am Ende des Films.

*Hilary Harris* arbeitete ein ganzes Jahr an *Nine Variations* und filmte die gleiche Tanzsequenz mit Tänzerin *Betty de Jong* immer wieder, ohne dabei die gleiche Kameraführung zu wiederholen. Sein Ziel dabei war [10, S. 45f]: „The film may take off from the dance, add something to it, enrich it; but must never destroy what the dancer is expressing.“

Die Analyse wird zuerst ohne Ton bzw. Musik durchgeführt, das sich diese in den einzelnen Varianten ändert und so die Wahrnehmung des Tanzes beeinflusst. Grundsätzlich unterstützt die Musik zum größten Teil das Empfinden, das bereits durch die Kamera und den Schnitt entstanden ist. Um als Analyse der Kameraführung wertvoll zu sein, muss die Musik allerdings ausgeblendet werden.

1. Beim ersten Durchlauf fährt die Kamera in der Totale mit großem Abstand rund um die Tänzerin (siehe Abb. 4.2 a). So bekommt der Zuschauer einen ersten objektiven Blick auf die Choreografie und Tänzerin. Die Kreisbewegung um die Tänzerin verleiht dem Tanz Dynamik.

2. Die Kamera ist nun näher an der Tänzerin und vollführt die gleiche, handgehaltene Kreisfahrt.

3. Ab der dritten Variante werden mehrere Perspektiven mit Zooms, sowie Schnitte eingesetzt. Die Kamera startet nahe bei der Tänzerin und zoomt raus. Es folgt ein Schnitt zu einer seitlichen Perspektive, zoomt wieder Richtung Gesicht ein und wandert zur Hand hinunter. So wird die Kameraführung fortgesetzt. Während der Drehung im Plié blickt die Kamera von oben auf die Tänzerin hinab, es wirkt als würde sie sich drehend im Boden versenken. Es wird als sehr störend empfunden, wenn der ganze Körper der Person ohne Kopf sichtbar ist.

4. Starke Close-ups auf den Körper heben die Struktur der Kleidung hervor, der Tanz ist nicht mehr klar zu erfassen. Durch die nahe Kameraführung wird der Körper der Tänzerin verherrlicht. Bei ihrer Pose mit dem gehobenen Bein wird plötzlich in die Totale geschnitten und anschließend wieder zurück auf ihr Gesicht.

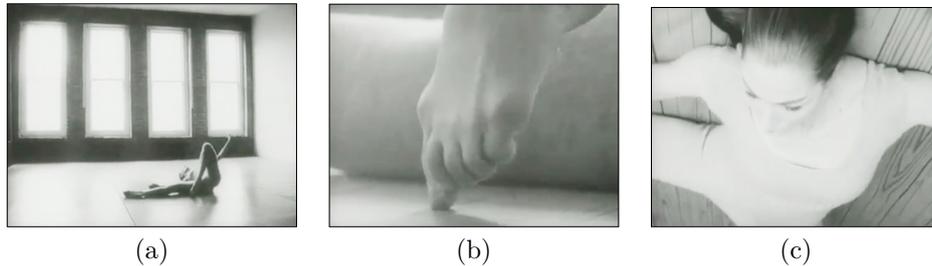
5. Die Schnitte sind nun nicht mehr zeitlich perfekt, Bewegungen werden mehrmals wiederholt aus unterschiedlichen Ansichten. Sehr viele Schnitte zeigen die Tänzerin aus einer sehr nahen Kameraperspektive. Als sie die Hände hebt, wird durch Repetition diese Bewegung verstärkt. Man bekommt den Eindruck als würden die Hände immer noch weiter nach oben wandern. Bei einem zweiten Close-up auf eine Hand verfolgt die Kamera ruhig und flüssig die Bewegung.

6. Hier wird sehr stark mit Hand- und Fußdetails gearbeitet (siehe Abb. 4.2 b). Es werden wichtige Elemente der Choreografie herauskristallisiert.

7. Die Kamera rotiert mit der Tänzerin mit, es scheint als würde sich der Raum um die Tänzerin drehen. Schwindelerregende Aufnahmen zeigen die Tänzerin aus starker Untersicht, die suggerieren dass die Tänzerin von der Decke hängt (siehe Abb. 4.2 c). Der Raum befindet sich in Auflösung.

8. Bei dieser Variation werden starke Close-ups verwendet. Bewegungen werden mehrfach wiederholt wobei der Fokus jedes Mal auf einem anderen Körperteil liegt. Close-ups erschweren das vollständige Erfassen der Bewegung, doch durch die mehrmalige Wiederholung wird das ein klein wenig aufgewogen. Die wiederholten Tanzbewegungen werden klarer, aber die Übergänge dazwischen bleiben abstrakt.

9. Die letzte Variante des Tanzes dauert ganze drei Minuten, also dreimal so lang wie die restlichen Szenen. Nun werden alle bisherigen Aufnahmewinkel und Einstellungsgrößen kombiniert, allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Ruhigere Phasen in denen Bewegungen fast vollständig gezeigt werden wechseln sich ab mit sehr schnellen Schnitten und sehr unterschiedlichen Aufnahmen. Choreografie verschwindet hier vollkommen, alles ist ständig in Bewegung. Durch nahezu endloses Repetieren des Niederlegens wird der Abschluss des Tanzes extrem hinausgezögert. Es werden hierbei immer wieder andere Teile der Choreografie dazwischen geschnitten. Dadurch entsteht in gewisser Weise eine Art Zeitlupenaufnahme,



**Abbildung 4.2:** Beim ersten Durchgang (a) wird der Raum in einer Totale gezeigt. In der sechsten Variation (b) konzentrieren sich die Einstellungen auf Bewegung der Hände und Füße. Durch ungewöhnliche Rotationen der Kamera in (c) scheint die Tänzerin von der Decke zu hängen [35].

die starke Spannung in der Szene verursacht. Als die Tänzerin schlussendlich den Boden erreichen „darf“, entsteht wie bei *A study* der Eindruck von Erleichterung und Ruhe.

#### 4.4 Merce Cunningham

*Merce Cunningham* ist eine der wichtigsten Figuren des postmodernen Tanzes im 20. Jahrhundert. Sein Tanz wurde ursprünglich von klassischem Ballett und modernen Tanz wie bei *Martha Graham* inspiriert, doch er entwickelte daraus einen radikaleren Stil. Typisch für seine Choreografien ist die strikte Isolation des Torsos von den Bewegungen des restlichen Körpers [5, S.114]. Zur Kreation seiner Choreografien verwendete er unterschiedliche Zufallsfaktoren wie Würfel oder Karten. Ab 1986 entwickelte *Cunningham* gemeinsam mit *Dr. Thomas Calvert* die Choreografie-Software *LifeForms*. Diese machte es ihm möglich durch Zufall zusammengefügte Bewegungsabfolgen für jeden einzelnen Körperteil zu erzeugen. Dadurch entstanden Bewegungen, die seine Tänzer stark herausforderten, da diese computergenerierten Posen für den menschlichen Körper sehr ungewohnt und schwierig umzusetzen waren [11, S. 149].

Prägend für *Cunninghams* Tanzstil war auch der Einsatz von elektronischer Musik, sowie die Zusammenarbeit mit dem Komponisten *John Cage*. Ab 1944 komponierte dieser Stücke für *Cunninghams* Tanzsolos. In den 1950ern entwickelten sie ihre Methode, die Verbindung zwischen Musik und Choreografie zu lösen. Diese wurden nun komplett getrennt voneinander produziert und erst bei der Aufführung zusammengeführt [5, S.119].

Mit der Videoproduktion begann *Merce Cunningham*, da er mit der Art und Weise wie Tanz in den 70er Jahren gefilmt wurde sehr unzufrieden war. Also beschloss er unter langjähriger Zusammenarbeit mit *Charles Atlas* (ab 1969 [1, S. 22–24]), und später *Elliot Caplan*, selbst seine Tänzer zu filmen

[5, S. 123]. Sein Interesse an der Arbeit mit Film beschreibt *Cunningham* wie folgt [27]:

Stage and camera are two different media. The first having a static frame in which the action takes place, the stage proportions stay fixed and the eye relates what is happening on stage to the frame. The body remaining relatively the same size against it. With camera different sizes appear. The dancers can be shown fully or in part. Detail, for example, takes on an important role and is not possible on stage. If one thinks of the close-up. The moving camera gives a flexibility to the space and in turn to the time that can complement and add to it measurements of the dance. [...]

Putting dance on film or video is of interest to me. The two media are visual, the experience is gained through the eye with both. The use of camera has extended the sense of what dance can be, how movement behaves and further how we see it. The two media do not compete. Each abides in its own territory.

Um *Cunninghams* Werk darzustellen werden nachfolgend drei Filme präsentiert und kurz analysiert<sup>3</sup>. Diese sollen einen kleinen Einblick in sein Schaffen geben, doch decken bei weitem nicht die ganze Vielfalt seiner Film- und Kamerakonzepte ab.

#### 4.4.1 Fractions I – 1978

Bei *Fractions I* [31] experimentierte *Cunningham* mit einer neuen Technik um Tanz besser darzustellen. Es wird mit zwei Hauptkameras gearbeitet, die auf Stativen mit den Tänzern mitschwenken. Zusätzlich stehen im Vordergrund mehrere Bildschirme aufeinander, auf denen zusätzliche Perspektiven des Raumes gezeigt werden (siehe Abb. 4.3). Die Tänzer werden so in einem Bild nicht nur von einer Ansicht gezeigt, die Bildschirme fungieren als eine Art Splitscreen. Die Tänzer werden aus einem seitlicheren Blickwinkel oder in einer Detailaufnahmen dargestellt. Da der Raum größer ist als der Bereich, der von der Hauptkamera eingefangen wird, sind die in den Bildschirmen gezeigten Tänzer teilweise nicht im Hauptbild sichtbar.

Der Film wechselt mehrmals zwischen Aufnahmen in Farbe und Schwarz-Weiß. Es wirkt sehr irritierend, wenn im Bildschirm die gleiche Person wie im Hauptteil sichtbar ist, aber dabei aus einem etwas verschobenen Winkel gezeigt wird. An einer anderen Stelle werden die Bildschirme benutzt um eine Tänzerin in drei Bilder aufzuteilen. In jedem Bild wird ein anderer Teil ihres Körpers in den Fokus gelegt.

---

<sup>3</sup>Die Filme wurden für die Analyse vom *Merce Cunningham Trust* (<http://www.mercecunningham.org/>) zur Verfügung gestellt.



**Abbildung 4.3:** Bildschirme werden verwendet um eine analoge Form eines mehrteiligen Splitscreens zu erzeugen und mehrere Kameraperspektiven gleichzeitig zu zeigen [31].

Man merkt, wie *Merce Cunningham* mit diesem Kamera- und Bildsetup experimentierte und verschiedene Effekte zu erzielen versuchte. Statt sich für jeweils eine Einstellung, zum Beispiel ein Close-up, zu entscheiden, kann der Zuschauer zwischen der klassischen Totale und Details wählen. Die gleiche Auswirkung haben die Bildschirme auf die nicht im Bildbereich tanzenden Personen. Die „Blickfreiheit“ des Betrachters ähnelt einer Bühnensituation, wo sich das Publikum selbst einen Fokuspunkt wählt.

#### 4.4.2 Locale – 1978

In *Locale* [33], in dem Charles Atlas die Kamera führt, wird mit drei verschiedenen Kameratechniken gearbeitet:

##### **Handkamera**

Die Kamera bzw. der Kameramann scheint eine eigene Choreografie zu haben, wie sie sich um und zwischen den Tänzern bewegt. Es tauchen immer mehr Tänzer auf und verschwinden wieder, wenn die Kamera sich umwendet. Wenn eine Handkamera verwendet wird, wirkt die Aufnahme wie aus Sicht eines Tänzers, der Zuschauer wird in den Tanz integriert.

### Stativaufnahmen mit Schwenks

Diese Bilder wirken klarer und ruhiger, der Raum wird nur von einer Seite gezeigt. Die Aufnahmen werden vor schwarzem Hintergrund gedreht, wodurch die Tänzer sich stark abheben. Der Raum wird dadurch ungreifbar, es sind nur die Tänzer sichtbar (siehe Abb. 4.4).



**Abbildung 4.4:** Durch den komplett schwarzen Hintergrund stechen die Tänzer noch mehr hervor [33].

### Kranaufnahmen

Durch die Übersicht einiger Einstellungen ergeben mehrere Tänze ein Gesamtbild, sie wirken mehr wie eine Gemeinschaft. Das Publikum kann den Überblick über die Tänzer und deren Formation bewahren. Fährt die Kamera entlang einer Reihe von Tänzern wird jede einzelne Person, sowie die Anzahl der Tänzer hervorgehoben.

In den Kranaufnahmen kommen auch mehrere Close-ups vor, bei denen die Kamera gleich wieder wegfährt oder entlang einer Reihe fährt. Anders als bei *Harris* erkundet *Atlas* nicht Möglichkeiten die Tänzer darzustellen. Alles wirkt genau geplant und einstudiert. Das Timing und der Rythmus der Tänzer geht hier nicht von der Musik aus, sondern von der Kamera<sup>4</sup>. Auffällig ist auch, dass die Tänzer direkt in die Kamera blicken. Es entsteht der Eindruck, dass dieser Tanz wirklich rein für die Kamera aufgeführt wird.

<sup>4</sup>*Merce Cunningham* versuchte seine Tänze komplett vom Rythmus einer Musik zu lösen. Seine Tänzer studierten Choreografien ohne Musik ein, die sie erst auf der Bühne selbst zum ersten Mal hörten [5, S. 118f]

### 4.4.3 Beach Birds for Camera – 1993

Diese Choreografie war eine der ersten für die *Merce Cunningham* die *Life-Forms*-Software einsetzte [21]. In *Beach Birds for Camera* [27] werden mehr Perspektiven verwendet als in *Fractions I*, sogar mit Einsatz von bewegter Kamera. Meistens bewegen sich nur einzelne Tänzer, andere halten Posen, die an ein Bühnenbild erinnern. Im ersten Teil wird die Szene mit totalen Kamerafahrten im Halbkreis um die Tänzer eingefangen. Nach der Hälfte folgt ein plötzlicher Szeneriewechsel mit einem Wechsel auf Farbfilm. Nun werden mehrere Bildausschnitte gewählt und miteinander kombiniert. In einer Einstellung folgt die Kamera einer Tänzerin halbnah, während sie im Kreis um die anderen Tänzer läuft. So kann der Zuschauer ein Gefühl für den Raum entwickeln und fühlt sich wie ein Teil der Choreografie.

Es fällt auf, dass nähere Einstellungsgrößen hauptsächlich entstehen indem die Tänzer näher an die Kamera heran treten (siehe Abb. 4.5). So befindet sich teilweise ein Tänzer im Vordergrund in einer Halbnahen, während in der Totale im Hintergrund andere Tanzbewegungen aufgeführt werden. Im Lauf des Films kommt die Kamera den Tänzern immer näher, doch nicht mehr als eine Halbnahe.



**Abbildung 4.5:** Halbnahe Einstellungen entstehen nicht durch Zoom oder Kamerabewegung, sondern durch das Herantreten der Tänzer [27].

## Kapitel 5

# PINA - Wim Wenders

### 5.1 Einleitung/Filmauswahl

Bei *Pina* [37] handelt es sich um ein aktuelles Tanzfilmbeispiel, das durch mehrere Punkte hervorsticht. Es handelt sich um einen der wenigen erfolgreichen Tanzfilme<sup>1</sup>, die von modernem Tanz und nicht etwa von Ballett oder Hiphop handeln. Außerdem verwendet dieser Film als erster Arthouse-Film Stereoskopie und setzt sie auf eine bisher ungewohnte Weise ein.

Der Tanzstil von *Pina Bauschs Tanztheater* ist außergewöhnlich und lässt sich nur schwer einordnen. Es handelt sich ursprünglich um *Modern Dance*, jedoch kombiniert mit Alltagsgesten, Pantomime und Sprechrollen.

### 5.2 Entstehung

Eigentlich war *Pina* als Film geplant, der in Zusammenarbeit mit der Choreografin und Leiterin des Wuppertaler Tanztheaters *Pina Bausch* entstehen sollte. Allerdings verstarb sie überraschend vor dem ersten Testdreh. So wurde es ein Film für Pina, realisiert von ihrem langjährigen Freund und Regisseur *Wim Wenders* und den Tänzern des *Wuppertaler Tanztheaters*. Pina Bausch selbst entschied welche vier Stücke sie für den Film verwenden möchte. Sie wollte ihre Choreografien auf eine Art und Weise konservieren, sodass sie auch außerhalb der Bühne funktionieren. Um die Choreografien im Film noch lebendiger wirken zu lassen beschloss *Wenders* mit Stereoskopie zu arbeiten [48].

Schlussendlich besteht *Pina* aus Ausschnitten der Stücke *Le sacre du printemps*, *Cafe Müller*, *Kontakthof* und *Vollmond*. Außerdem wurden Interviewausschnitte mit den Tänzern und zusätzliche Tanzszenen verwendet. Die einzelnen Stücke wurden in ihrer vollen Länge auf der Bühne vor Publikum aufgezeichnet und so zusätzlich dokumentiert. Das Material aus diesen

---

<sup>1</sup>Der Film wurde 2012 für die Academy Awards als bester Dokumentarfilm nominiert [45].

Aufzeichnungen wurde auch Teil des Filmes Pina.

### 5.3 Aufzeichnungen

Zur Grundlage dieser Analyse dient die Aufzeichnung von *Vollmond* [43]. Die Bühne ist kaum beleuchtet und wirkt wie in einer hellen Vollmondnacht. Das Bühnenbild zeichnet sich durch einen gigantischen Felsen aus und einen künstlich angelegten Fluss. In Teilen des Stückes beginnt es sogar zu regnen und die Tänzer interagieren mit dem Wasser (siehe Abb. 5.1). Es wird hier die gesamte Aufzeichnung eines Stückes beschrieben, da der Kameraeinsatz über diese Zeitspanne deutlich klarer wird, wie bei den Ausschnitten, die schließlich in *Pina* verwendet wurden.

Die Aufzeichnungen der Bühnenstücke zeichnen sich nicht nur durch die Verwendung von Stereoskopie aus. Bei herkömmlichen Aufzeichnungen von Tänzen beziehungsweise Theaterstücken wird für gewöhnlich nur eine Totale der Bühne mit evtl noch den ersten Zuschauerreihen verwendet. So entsteht für den Zuschauer der Eindruck als würde er im Theater sitzen. *Wim Wenders* allerdings verwendet sehr viele verschiedene Einstellungsgrößen um den Tanz einzufangen. Zum größten Teil ist die Kamera sehr nahe an den Tänzern dran. Es entsteht das Gefühl, als würde man auf der Bühne zwischen den Tänzern stehen.

Es wird auch oft mit mehreren Bildebenen gearbeitet. Während im Vordergrund ein Tänzer sein Solo beendet, erblickt man im Hintergrund andere Personen, die auf die Bühne treten um ihren Tanz zu beginnen. Auch der Theaterzuschauer kann natürlich mehrere Personen gleichzeitig auf der Bühne wahrnehmen. Doch durch *Wim Wenders* Kameraführung wird der Blick des Zuschauers viel stärker gelenkt. Während im Theater der Zuseher eine Person erblickt, sobald sie die Bühne betritt, ist sie im Film erst sichtbar, wenn die Kamera es erlaubt. Dabei fällt auf, dass die Tänzer im Vordergrund andere ins Bild tretende Personen erst zu bemerken scheinen kurz nachdem sie im Film sichtbar werden.

In *Pina Bauschs* Tanztheater gibt es vereinzelte Sprechrollen. Die Tänzer halten inne, wenden sich dem Publikum zu und sprechen ihren Monolog. Dabei ist die Kamera auf ihre Gesichter fokussiert, bis sie die Bühne verlassen oder weitertanzen (siehe Abb. 5.2).

Obwohl die Kamera meist sehr nahe an den Tänzern ist, wechselt *Wenders* auch ab und zu in eine klassische Totale um das gesamte Bühnenbild auf sich wirken zu lassen. Faszinierend ist bei dieser Aufzeichnung, dass das Werk hier gleichzeitig für die Bühne und für den Film aufgeführt wird. Durch die eingebauten Totalen wird diese Tatsache bewusst und der Unterschied in der Wahrnehmung des Tanzes tritt hervor.

Der Schnitt zwischen den einzelnen Kameraperspektiven erfolgt immer in der Bewegung und wirkt so meistens sehr unauffällig. Da sich in *Bauschs*

Choreografien Bewegungen oft mehrmals wiederholen, kann die gleiche Bewegung aus mehreren Kameraperspektiven gezeigt werden. So wird sie noch besser dargestellt, weil die Bewegung eines Tänzers ganz unterschiedlich aussehen kann, wenn man sie in einer Halbnahen sieht, als wenn man dabei die gesamte Bühne mit Publikum und anderen Tänzern sehen kann.



**Abbildung 5.1:** Bei *Vollmond* wird ein Wasserbecken und Regen in das Stück integriert [43].



**Abbildung 5.2:** Bei Monologen zeigt die Kamera den Sprecher in einer nahen Einstellung [43].

## 5.4 *Pina* – der Hauptfilm

### 5.4.1 Aufbau

Im „Hauptfilm“ werden Aufnahmen aus den vier Tanztheaterstücken kombiniert mit:

- Archivmaterial von *Pina Bausch* in Interviews und Proben,
- zusätzliche Tanzszenen, die nicht Teil der zuvor erwähnten Choreografien sind und
- Interviews mit den Tänzern des Bauschen Tanztheaters.

Die Aufzeichnung aller vier Stücke fand vor Publikum statt, allerdings wurde die Hälfte des Zuschauerraums für den Einsatz des gigantischen Kamerakrans mit Teleskoparm gesperrt. Da nicht alle Perspektiven auf diese Weise möglich waren, wurde zusätzlich ein paar Tage nur mit den Tänzern auf der Bühne gedreht.

Als *Wim Wenders* mit *Pina Bausch* über die Kameraführung in ihrem gemeinsamen Film sprach, war es Pinas Wunsch, dass sich die Kameraperspektive nicht ändern sollte. Sie wollte, dass der Tanz auch im Film aus der Perspektive des Publikums gezeigt werden sollte und keine Einstellung von hinten verwendet wird. *Wenders* hielt sich auch nach ihrem Tod an ihren Wunsch. Die einzige Ausnahme ist im Stück *Le sacre de printemps* zu sehen.

Der Film startet mit der leeren Bühne des Wuppertaler Theaters, der gesamte Bühnenraum ist sichtbar. Eine Tänzerin erscheint durch eine Überblendung auf der Bühne. Dieser Effekt wird als Übergang zwischen den einzelnen Stücken mehrfach genutzt.

Nachdem die Kamera auf eine halbnaher Perspektive wechselt, wird zum ersten Mal die Kraft der stereoskopischen Aufnahmen bewusst. Die restlichen Tänzer des Tanztheaters tauchen hinter ihr auf und füllen die Bühne aus. Nach einigen weiteren Einstellungen beginnt das erste Stück.

### 5.4.2 *Le sacre du printemps*

Pinas Version von diesem Stück wurde 1975 uraufgeführt und ist vom Tanzstil her für *Pina Bausch* noch sehr klassisch gehalten. Auffällig ist vor allem das Bühnenbild. Die ganze Bühne wurde mit Erde bedeckt, in der sich die Tänzer im Lauf des Stückes wälzen. Es wird mit warmem Licht gearbeitet und die Tänzer wirken in der Choreografie sehr naturverbunden, aber auch brutal.

In diesem Stück wird mit einigen Massenszenen gearbeitet. Männer und Frauen tanzen in getrennten Gruppen auf unterschiedlichen Bühnenebenen (siehe Abb. 5.3). Die Kameraperspektive wird hier so gewählt, dass alle Ebenen sichtbar sind. Größtenteils wird hierzu die Kamera etwas seitlich am Bühnenrand platziert und befindet sich in Halbtotalen oder näher an den Tänzern. Das reicht bereits aus um den Tanzszenen ein ganz anderes

Aussehen zu geben als bei der frontalen Sicht des Theaterpublikums.



**Abbildung 5.3:** Schon bei dieser Einstellungsgröße wirkt der Tanz anders als auf einer klassischen Bühne [37].

Die Totale erscheint gar nicht mehr, man vergisst, dass es sich hier eigentlich um ein Bühnenstück handelt. Man taucht komplett in die Welt der Tänzer ein. In *Le sacre de printemps* wird das einzige Mal ein Close-up der Füße der Tänzerinnen gezeigt. Alle Tänzerinnen erheben sich gleichzeitig in relevé<sup>2</sup>. Es scheint als würden die Tänzerinnen schwerelos werden und davon schweben, vor allem weil nicht der ganze Körper gezeigt wird.

Am Markantesten ist diesem Stück die Tuchszenen gedreht. Einzelne Frauen treten aus der Gruppe heraus, nähern sich mit einem roten Tuch in Händen und blicken flehend in die Kamera. Durch die Großaufnahme aufs Gesicht und den direkten Blick wirkt diese Aufnahme sehr intensiv (siehe Abb. 5.4). Diese Szene wird mit mehreren Frauen wiederholt. Außerdem tritt hier der bereits angesprochene einzige Gegenschuss von hinten auf. Neben den Frauengesichtern sieht man nun auch dem gegenüberstehenden Mann direkt in die Augen. Diese Ausnahme wurde erlaubt um die starken Bilder dieser Szene vollständig einfangen zu können. Zwischen den Tanzszenen werden kurze Stücke Archivmaterial von Proben für die soeben gezeigte Choreografie geschnitten. In der letzten Einstellung wird wieder die Totale gezeigt und das Bühnenbild mit den Tänzern verschwindet langsam und eine leere Bühne bleibt zurück.

Nun starten die ersten Szenen außerhalb der Bühnenumgebung. Zuerst wird das erste „Interview“ 5.4.6 gezeigt und anschließend ein Duo aus einem anderen Stück von *Pina Bausch*, gedreht in einem Park in der Nähe von

<sup>2</sup>„Relevé“ ist der tanztechnische Ausdruck für auf Zehenspitzen stehend.



**Abbildung 5.4:** Diese Szene ist aus der Sicht des gegenüberstehenden Tänzer gedreht. Der direkte Blick in die Kamera verstärkt die Spannung der Szene [37].

Wuppertal 5.4.5.

### 5.4.3 Cafe Müller

Dieses Stück entstand 1978 und besticht ebenfalls durch sein einzigartiges Bühnenbild. Die gesamte Bühne ist gefüllt mit schwarzen Sesseln und Tischen, die wild auf der Bühne verstreut sind. Einige Tänzerinnen streifen auf der Bühne umher mit stets geschlossenen Augen. Ein Tänzer läuft vor diesen Tänzerinnen her um ihnen den Weg freizumachen und Stühle zur Seite zu werfen.

Das Bühnenbild ist hier viel heller und die Beleuchtung nicht so dramatisch wie beim ersten Stück. Das ganze Set ist in grau und schwarz gehalten.

Als Einleitung zu diesem Stück dient das Gespräch zwischen zwei von Pina's Tänzern vor einem Modell der beschriebenen Bühne. Während sie über das Stück und die Bühne sprechen, werden die Tänzer und Bühnenarbeiter im Modell eingeblendet. Hier wird der Miniaturlook der 3D-Aufnahmen eingesetzt um die Realaufnahmen unauffällig mit dem Modell zu verbinden. (siehe Abb. 5.5 und 5.5)

Die Hauptaktion und auch Fokus der Kamera spielt sich im Vordergrund ab, während sich im Hintergrund immer mindestens eine Tänzerin befindet, die zwischen Stühlen herumstolpert. Die Kamera steht in diesem Stück kaum still, sie bewegt sich meist mit den Tänzern mit, wandert in der Horizontale um sie herum. Diese Bewegung ist allerdings so sanft, dass sie in der Betrachtung des Tanz kaum auffällt (siehe Abb. 5.6).

Nur dreimal wird eine Totale eingesetzt, die aus einer erhöhten Position auf die Bühne blickt. Diese Positionierung der Kamera lässt einem sofort an eine Theaterbühne denken, auch wenn hier kein Bühnenrand und Zuschauer sichtbar sind. Der Zuschauer wird automatisch zum außenstehenden Beobachter.



**Abbildung 5.5:** Der Miniatureffekt im 3D-Film wird hier genutzt um gedrehtes Material mit einem Modell zu verbinden [37].



**Abbildung 5.6:** Die Kamera bewegt sich mit den Tänzern mit und bleibt dabei sehr nah bei ihnen. Es wirkt als würde die Kamera mittanzen [37].

#### 5.4.4 Kontakthof

Bei *Kontakthof* sitzen alle Tänzer aufgereiht in einem großen leeren Saal und treten einzeln oder in Gruppen hervor um sich vor dem Publikum zu präsentieren. Dieses Stück, uraufgeführt 1978, wurde im Lauf der Jahre in drei verschiedenen Varianten aufgeführt. Zusätzlich zu der gewöhnlichen Besetzung wurde das Stück mit Laiendarstellern aufgeführt, einerseits mit Jugendlichen, andererseits mit Senioren.

Im Film werden diese drei Varianten durch den Schnitt zu einer Aufführung. Alle drei Generationen tragen die gleichen Kleider. Wechselt die Kamera die Perspektive, werden ab und zu auch die Tänzer ausgetauscht. Es wirkt anfangs etwas irritierend, da man einen Sehfehler vermutet. Doch wenn man sich an den Wechsel gewöhnt hat, wirkt das Stück noch interessanter. Man kann direkt vergleichen, wie unterschiedlich die selben Bewegungen bei älteren oder jüngeren Menschen wirken (siehe Abb. 5.7).

Die Personen, die sich am vorderen Bühnenrand präsentieren, werden regelmäßig in einem Close-up gezeigt. Stehen mehrere Tänzer vorne, fährt die Kamera die Reihe entlang. Es wird hier wieder sehr oft die Totale mit sichtbarem Publikum eingesetzt.

Am Ende des Ausschnitts werden die Tänze in Paaren von einer Polaroid-Kamera abgelichtet. Im Moment wenn der Blitz aufleuchtet, verwendet *Wim Wenders* eine Art von Freeze Frame (siehe Abschnitt 5.5).



**Abbildung 5.7:** In *Kontakthof* werden im Film drei verschiedene Auftrittsförmungen mit Besetzung in unterschiedlichen Alter durch den Schnitt zusammengeführt [37].

#### 5.4.5 Außenaufnahmen

Bei diesen Aufnahmen handelt es sich um Ausschnitte aus *Pina Bauschs* weiteren Tanztheaterstücken. Jeder Tänzer suchte sich ein Solo bzw. Duo aus, das am besten ausdrückt was Pina für sie bedeutet hat.

In diesen Szenen konnte *Wim Wenders* die Kamera viel freier bewegen, da er sich nicht an Pinas Bedingung halten musste, die Kamera auf Publikumsseite zu belassen. So durfte die Kamera in manchen Szenen mit und um den Tänzer tanzen [44].



**Abbildung 5.8:** Die Außenaufnahmen wurden in und rundum Wuppertal gedreht [37].

Die Tänzer wirken in den Außenaufnahmen wie aus einer anderen Welt. Sie heben sich stark vom Hintergrund ab, aber auf eine sehr natürliche Weise. Es wirkt ungewohnt die Tänzer in dieser alltäglichen Umgebung, wie im Schwimmbad oder an einer Straßenkreuzung tanzen zu sehen (siehe Abb. 5.8). Doch diese Drehorte geben den Choreografien auf ein gewisse Weise einen Mehrwert.

Diese Szenen treten immer verbunden mit dem Interview einer oder beider beteiligter Tänzer auf.

#### 5.4.6 Interviews

In den Interviews erzählen die Tänzer von ihren Erfahrungen und der Arbeit mit Pina. Es sind sehr persönliche Ausschnitte aus ihrer Zusammenarbeit. Anstatt die Tänzer allerdings sprechen zu lassen, werden sie stumm gefilmt und ein Voice-Over eingespielt. Jede einzelne Person lässt den Blick durch den Raum schweifen und wendet seinen Blick dann direkt in die Kamera. Es wirkt als würde man die innere Stimme der Person hören.

Zuerst war geplant nur mit den stummen Aufnahmen zu arbeiten, aber so konnte mehr von *Pina Bauschs* Arbeitsmethoden gezeigt werden [44].

### 5.5 Stereoskopie

Bei *Pina* handelt es sich um den ersten Arthouse-Film, der stereoskopisch gefilmt wurde. Bisher wurde diese Technik hauptsächlich in Blockbustern und Action-Filmen verwendet. Wim Wenders wollte die 3D-Technik aber

nie effektheischerisch einsetzen. In seinen Bildern bewegt sich nichts förmlich aus der Leinwand auf den Zuschauer zu, vielmehr wird Stereoskopie genutzt um einen neuen Grad an Realismus zu erzeugen. Es sollte natürlich und selbstverständlich wirken, sodass man sich als Zuschauer nach kurzer Zeit schon denkt, man hätte niemals anders Filme angesehen [44].

Lange Zeit planten *Wim Wenders* und *Pina Bausch* gemeinsam einen Tanzfilm zu machen. Pina wollte einen Weg finden, ihre Stücke „aufzuheben“, ohne dabei die Seele der Stücke zu verlieren. *Wim Wenders* empfand, es fehle etwas, um die Kraft und Intensität der Stücke auf die Leinwand zu bringen. Als er 2007 schließlich mit dem Musikvideo *U2 3D* zum ersten Mal 3D-Film erlebte, wurde ihm bewusst, welche neuen Möglichkeiten diese Technik bringen würde [44]:

[...] es öffnete sich eine Tür und ein neuer Raum öffnete sich, den man auf einer Kinoleinwand so noch nie gesehen hatte. Man konnte Dinge/Personen ganz nah bei sich fühlen oder in die Unendlichkeit schauen. Das war nicht eine neue Filmtechnik, sondern ein neues Medium. Das war die Sprache, nach der wir so lange gesucht hatten und sie hatte eine Affinität zum Tanz und zu seiner Körperlichkeit, da war ich mir sicher.

Zu diesem Zeitpunkt war die Aufnahmetechnik allerdings noch nicht weit genug entwickelt. Es mussten Kameras entwickelt werden, die erstens leicht zu bewegen waren und die zweitens besser die schnellen Bewegungen im Tanz festhalten konnte [49]. Als jedoch endlich die ersten Testdreh mit Pinas Tänzer durchgeführt werden konnten, verstarb Pina sehr überraschend. Nach zwischenzeitlicher Stilllegung des Projekts entstand gemeinsam mit ihren Tänzern die Idee, den Film nun etwas abgeändert trotzdem zu realisieren.

Mit der 3D-Technik hat *Wim Wenders* eine gänzlich neue Art des Dokumentar- und Tanzfilms geschaffen. Die Tänzer wirken dem Zuschauer so nah, dass das Gefühl entsteht, als würde man sich zwischen den Tänzern auf der Bühne befinden. Nahaufnahmen in klassischen 2D-Tanzfilmen scheinen zwar einen ähnlichen Effekt zu erzielen, doch weit nicht so intensiv. Stereoskopie erzeugt einen ganz neuen Grad an Realismus und Tiefe im Bild. *Pina Bauschs* Stücke arbeiten mit sehr vielen Handlungsebenen auf der Bühne, die in der Bildkomposition durch 3D-Aufnahmen zusätzlich zur Geltung kommen.

Eine der wichtigsten Herausforderungen im Tanzfilm ist es darzustellen wie sich die Tänzer im Raum bewegen. Mit herkömmlichem Film ist es meist schwierig Bewegung in der Tiefe zu erfassen. Stereoskopischer Film erleichtert es den Tanz in seiner Gesamtheit abzubilden. Vor allem wenn mehrere Tänzer auf der Bühne sind, wird die außergewöhnliche Wirkung von 3D sichtbar.

Wird stereoskopisch gefilmt, muss beachtet werden, dass zum Beispiel bei Kamerafahrten die Objekte nicht zu nahe bei der Kamera sind. Diese stechen so, wie es in manchen Szenen in *Pina* auftritt, unnötig hervor, obwohl sie sich in der Unschärfe befinden. Diese räumliche Komponente fällt im 2D-Film komplett weg, doch sollte auf jeden Fall beachtet werden um die 3D-Technik natürlich und nicht als Effekt einzusetzen.

### 5.5.1 Experimente mit der 3D-Technik

Ist die Bühne als Totale sichtbar, wirken die TänzerInnen fast wie Miniaturen oder kleine Puppen. Befindet sich die Kamera jedoch nahe an den Tänzern, entsteht das Gefühl direkt vor ihnen zu stehen. Beiderlei Effekte wurden sehr bewusst verwendet. In den ersten Szenen von *Cafe Müller*, zum Beispiel, wurde der „Miniatureffekt“ eingesetzt um echt gefilmte Szenen mit dem Bühnenmodell zu überblenden.

Im Stück *Kontakthof* werden Polaroid-Aufnahmen von den Tänzern geschossen und damit das Bild angehalten. *Wim Wenders* versuchte hier das erste Mal einen Freeze Frame in 3D-Film einzusetzen.

## 5.6 Fazit

Abschließend betrachtet ist vor allem die Nähe zu den Tänzern in diesem Film besonders. Befindet sich die Kamera so nah bei den Tänzern ändert sich die Wahrnehmung des Tanzes sehr stark, vor allem bei einem Stück, das ursprünglich auf der Bühne aufgeführt wurde.

Wenn man insgesamt die Verwendung einzelner Einstellungsgrößen betrachtet, wird relativ wenig mit Detailaufnahmen gearbeitet. Bis auf einzelne Einstellungen der Füße und von Gesichtern bleibt die Kamera mindestens bei einer halbnahen Größe. Das stört allerdings kaum, denn nur wenn das Gesicht des Tänzers sichtbar ist, bleibt der Effekt bestehen, man stehe neben den tanzenden Personen. Details können zwar interessante Bilder erzeugen, doch der Zuschauer wird dadurch wieder mehr in die Beobachterrolle gedrängt.

Offiziell handelt es sich bei *Pina* eigentlich um einen Dokumentations- und keinen Tanzfilm. Der Einsatz von Stereoskopie in diesem Gebiet ist komplett neu. *Wim Wenders* zeigt in diesem Film, welche Möglichkeiten 3D-Film für Dokumentarfilmer bietet, zum Beispiel einen neuen Grad an Realismus zu erreichen.

## Kapitel 6

# Black Swan

Bei *Black Swan* [28] handelt es sich um ein weiteres aktuelles Tanzfilmbeispiel, 2010 von *Darren Aronofsky* realisiert, das sogar einen Oscar gewonnen hat.<sup>1</sup> Der Film enthält einige Referenzen aus der Tanzfilmgeschichte und fällt vor allem durch seinen Einsatz der Handkamera auf. Er unterscheidet sich stark vom vorangehenden Analysebeispiel *Pina*, da Tanz hier nur als Mittel dient, eine Geschichte zu erzählen.

### 6.1 Geschichte

Die unsichere Ballerina Nina strebt in ihrem Tanz nach Perfektion. Als sie die Hauptrolle für das Stück „Schwanensee“ bekommt, verstärkt sich ihre Unsicherheit, auch durch Konkurrenzdruck. Sie soll im Stück nicht nur den weißen Schwan, sondern auch sein Gegenstück, den schwarzen Schwan verkörpern. Doch ihr Choreograf Thomas findet diese Rolle passe nicht zu ihr und sie müsse leidenschaftlicher sein und die dunkle Seite ihrer Persönlichkeit hervorkommen lassen. Das Spannungsfeld, in dem sich Ninas Persönlichkeit befindet, verursacht bei ihr erste Halluzinationen. Sie versucht unermüdlich Thomas Ansprüchen gerecht zu werden und fürchtet sich von ihrer Konkurrentin Lily abgelöst zu werden. Langsam verschwimmt die Grenze zwischen Halluzination und Realität. In der Ballettaufführung am Ende des Films bildet sie sich ein, ihre Konkurrentin umgebracht zu haben und verwandelt sich im Tanz in einen schwarzen Schwan.

### 6.2 Kontext

Wie bereits erwähnt ist das Hauptthema des Films nicht der Tanz, sondern die Geschichte und Charakterentwicklung von Nina. Tanz ist das Medium,

---

<sup>1</sup>Natalie Portman wurde bei den *Academy Awards* als bester Hauptdarstellerin ausgezeichnet. Außerdem wurde der Film für die Kategorien „Bester Film“, „Beste Regie“, „Beste Kamera“ und „Bester Schnitt“ nominiert.

in dem ein Teil ihrer Gefühlswelt dargestellt wird. Dementsprechend gibt es viele Aufnahmen ihres Gesichtes oder des Oberkörpers um ihre Emotionen zu vermitteln. Auch die Seite auf der sich die Kamera befindet wird dadurch beeinflusst. Viele Einstellungen zeigen Nina von hinten und so ihren Blick auf, zum Beispiel, ihr Publikum.

*Darren Aronofsky* wollte mit diesem Film den Kontrast zwischen schönen, zerbrechlich wirkenden Ballerinas auf der Bühne und den Schmerzen, sowie starkem Konkurrenzdruck hinter der Bühne vermitteln [46]. Dies wird durch die zuerst unschuldig wirkende Nina und ihren düsteren Halluzinationen gut ausgedrückt.

Laut Filmteam wurden einige wenige Tanzszenen vom Tanzdouble Sarah Lane übernommen, die jedoch nicht im Abspann erwähnt wurde. *Natalie Portman* bereitete sich auf den Dreh mit einem Jahr Tanztraining vor, so wurde behauptet, sie würde das meiste selbst tanzen. Doch nach Erscheinen des Films erklärte Sarah Lane, dass alle Ganzkörperaufnahmen von ihr getanzt wurden. Dafür wurde sogar teilweise das Gesicht der Tänzer in der Postproduktion mit Portmans ersetzt. Dieser Fakt beeinflusst, wie in der Analyse auch angedeutet, durchaus die Kameraführung im Film. Die Mehrheit der Tanzszenen zeigen Portman in einem Close-up bzw. nur den Oberkörper, denn vor allem der Tanz auf Spitze und die Fußarbeit sind für nicht professionelle Tänzerinnen eine Herausforderung. Nur durch jahrelanges Training kann das im Film gezeigte Tanzniveau erreicht werden [47].

## 6.3 Analyse

Ähnlich wie in *The Red Shoes* (siehe Abschnitt 3.4) enthält dieser Film eine Vielzahl an Tanzszenen, da sich die Handlung auf die Proben und Aufführung von *Schwanensee* konzentriert. Hier ist jedoch jede Tanzszene kamera-technisch durchdacht und spiegelt die Gemütslage der Tänzerin dar.

### 6.3.1 Traum

Der Film beginnt mit einem von Ninas Träumen, in denen sie die Hauptrolle in *Schwanensee* tanzt. Zu Beginn sind, nach einer kurzen Totale, nur die Füße der Tänzerin sichtbar, die das Ballettthema des Films repräsentieren.

Als ein Mann hinter ihr auf die Bühne tritt, folgt ihm die handgehaltene Kamera. Durch die wacklige Kameraführung wird die Spannung der Szene erhöht. Die Handkamera umkreist die Tänzer sehr schnell und erzeugt Verwirrung und lässt Nina eingesperrt, umzingelt wirken. Am Ende wird die Szene wieder ruhiger, die Ballerina wird von hinten gezeigt, wie sie armschwingend davontrippelt.

### 6.3.2 Training

Die Tänzer der Kompanie werden in einer Aufwärmstunde gezeigt, bei der Choreograf Thomas durch die Reihen der Tänzer geht und das Thema des nächsten Stückes erklärt. Zur Einleitung der Szene fokussiert sich das Bild auf die Füße der Tänzerreihe. Danach werden hauptsächlich die Gesichter verschiedener Tänzerinnen gefilmt, auch im Spiegel reflektiert. Sie beobachten Thomas angespannt, ihre Arm- und Beinbewegungen werden eher nebenbei ausgeführt.

### 6.3.3 Vortanzen

Hier tanzt Nina vor um die Hauptrolle in *Schwanensee*, zuerst für den weißen, dann für den schwarzen Schwan. Es wird wieder mit einer Handkamera gearbeitet, die die Tänzerin in einer flüssigen Bewegung umkreist. Man merkt, dass sich Nina in der Rolle des weißen Schwans sicherer fühlt, jedoch nicht vollkommen entspannt.

In der nächsten Einstellung sieht man Nina unscharf im Spiegel hinter dem Rücken von Thomas (siehe Abb. 6.1). Die Choreografie ist hier klar erkennbar, doch das Gesicht der Tänzerin wird dadurch verborgen. Dabei könnte es sich um einen Trick handeln um zu verbergen, dass diese Szene von *Portmans* Tanzdouble übernommen wurden.



**Abbildung 6.1:** Nina wird unscharf im Hintergrund mit ganzem Körper gezeigt. Dies wäre ein einfache Möglichkeit ein Double einzusetzen, ohne dass das Gesicht erkennbar wäre [28].

Nun tanzt sie eine Nummer als schwarzer Schwan, die aus einer langen Reihe Pirouetten quer durch den Raum und Fouettes besteht. Bei den ersten Drehungen wird fährt die Kamera auf Bodennähe und verfolgt die auf Spitze tanzende Ballerina.

Es folgt eine sehr unruhige Kamera, die in einer Nahen dem Gesicht der Tänzerin zeigt. Ihr Fokus bei den Drehungen befindet sich in der Nähe der

Kameralinse (siehe Abb. 6.2). Man kann ihre Bewegungen kaum fassen, es wird ihre Unsicherheit und Nervosität unterstrichen.



**Abbildung 6.2:** Diese Perspektive ist typisch für die Tanzszenen in *Black Swan*. So wird gleichzeitig zur Choreografie auch ihre Gefühlslage dargestellt [28].

Wie in *The Red Shoes* werden zwei Drehungen aus Sicht der Tänzerin gezeigt, alles verschwimmt bis auf das wiederkehrende Gesicht des Choreografens. Dies unterstützt den gefühlten Druck der von Thomas ausgeht.

#### 6.3.4 Training zu Hause

Während sie ihre Fouette-Drehung übt, wird eine Kameraführung eingesetzt, die an *Maya Derens A study* erinnert. Es wird zwischen drei verschiedenen Einstellungen gewechselt: eine Großaufnahme ihres Gesichts, eine Totale, in der sie im Spiegel sichtbar ist, sowie ein Fußdetail. Zu Beginn wird die Drehung in normaler Geschwindigkeit gezeigt, dann folgt eine Fußaufnahme in Slow-Motion. So lernt der Zuschauer die Fußtechnik, die bei diesen Pirouetten eingesetzt wird.

Auch die darauffolgende Aufnahme ihres konzentrierten Gesichtes wird zeitverzögert dargestellt. Doch anstatt, wie bei *A study* die Szene fließend zu beschleunigen, wird hier ein Schnitt auf die Totale und anschließend eine Nahe in Originalgeschwindigkeit hinzugefügt. So wirkt die Drehung plötzlich auch deutlich schneller als zu Beginn. Am gefühlten Geschwindigkeitshöhepunkt wird der Bewegungsrausch durch ihren Sturz unterbrochen.

#### 6.3.5 White Swan Training

In dieser Szene ist die Kamera viel ruhiger wie bisher, doch trotzdem sehr nahe an ihrem Gesicht, auch die Arme werden meist abgeschnitten. Es wird das Gefühl erzeugt, dass man die Welt aus ihrer Sicht sieht, obwohl man sie eigentlich beobachtet.

### 6.3.6 Black Swan Training

Diesmal ist die Kamera viel weiter weg und betrachtet den Raum aus der Totale. Man kann alle drei Tänzer beobachten, wodurch es wie die Sicht des Choreografens wirkt. Beim Üben des Duetts wird mit sehr starken Close-ups gearbeitet, vor allem an den Körperstellen, an denen sie berührt wird.

### 6.3.7 Bühnenprobe

Als sie Lily beim Tanzen ihrer Rolle beobachtet, befindet sich die Kamera sehr weit weg, doch auf das Tanzpaar eingezoomt und übernimmt so die Rolle eines stillen Beobachters. Die Kamerabewegung ist ruhig und flüssig und lässt so Lilys Tanz perfekt wirken. Als Nina wieder die Hauptrolle übernimmt, wechselt die Einstellung wieder auf eine sehr nahe Handkamera.

Die Probe der finalen Szene ist zuerst die gesamte Bühne vom Publikumsbereich aus sichtbar. Danach dreht sich die Kamera um die drei Tänzer in der Mitte, genau so wie die anderen Tänzerinnen. Die Aufnahme wackelt nicht, doch wirkt sie durch die Drehung sehr dramatisch, Nina steht hier im Mittelpunkt, alle Augen sind auf sie gerichtet. Sie wird abwechselnd von hinten mit Aussicht auf den Zuschauerbereich und die restlichen Tänzer und sehr nahe von vorne gefilmt. Diese beiden Einstellungsgrößen lassen den Zuschauer glauben, die Welt aus ihrer Sicht zu sehen.

### 6.3.8 Aufführung

Höhepunkt der Geschichte ist die erste Aufführung von Schwanensee mit Nina in der Hauptrolle. Im ersten Akt verfolgt die Kamera Nina in einer relativ ruhigen Bewegung. Wenn Nina auf der Bühne ist, wird auch auf die Totale geschnitten, die das ganze Bühnengeschehen einfängt. Steht sie hinter der Bühne werden die restlichen Tänzer vom Bühneneingang aus seitlich gezeigt. Die Kamera bzw. der Kameramann bleibt also immer in Ninas Nähe, sie ist immer präsent (siehe Abb. 6.3). Wird sie in die Luft gehoben, schwenkt die Kamera nach oben; wendet sie sich zum Publikum, dreht sich die Kamera um und zeigt das Tanzpaar von hinten. Der Kameramann verfolgt seine eigene Choreografie und wird Teil des Stückes. Als sie in die Luft gehoben und gedreht wird, zeigt die Einstellung ihren langsam verschwimmenden Blick auf die vorbeiziehenden Tänzerinnen unter ihr, sowie ihren angsterfüllten Blick.

Im zweiten Akt tanzt Nina als schwarzer Schwan. Sie wirkt dem Zuschauer durch ihre dunkel geschminkten Augen und den intensiven, direkten Blick in die Kamera bedrohlich und fremd. Die Handkamera bewegt sich wild und hektisch um sie herum, während sie still steht bzw. nur langsame Bewegungen ausführt. Der Kontrast von Kameraführung und ihrer selbstsicheren, ruhigen Ausstrahlung bricht die intime Beziehung des Zuschauers mit der Figur.



**Abbildung 6.3:** Dies sind die drei Haupteinstellungen, die bei der Ballettaufführung zum Einsatz kommen [28].

Während ihrer Transformation zu einem echten Schwan verfolgt die Kamera sie ohne Schnitt in einer unauffälligen ruhigen Kamerafahrt. So kann in Ruhe beobachtet werden, wie sich ihre Flügel von Drehung zu Drehung mehr ausformen. Sie präsentiert sich für den Applaus dem Publikum und die Kamera zeigt sie in voller Pracht vor dem tosenden Publikum von hinten (siehe Abb. 6.4).

Die Darstellung des letzten Aktes unterscheidet sich kaum von der Büh-



**Abbildung 6.4:** Nina präsentiert sich dem Publikum und die Perspektive von hinten unterstreicht, wie sie die klatschende Menschenmenge wahrnimmt [28].

nenprobe zuvor, doch durch die Kostüme und Bühnenbeleuchtung wirkt die Szene viel lebendiger und dramatischer.

## 6.4 Fazit

Nach der Analyse von *Black Swan* ist vor allem die Arbeit des Kameramanns *Matthew Libatique* hervorzuheben. Es wird kaum mit Stativaufnahmen gearbeitet, sondern viel mehr mit handgehaltener Kameraführung. Er tanzt wortwörtlich mit Nina mit. Die Kameraführung erinnert an die Rolle des Kameramanns in *Locale* von *Cunningham* (siehe Abschnitt 4.4.2). Regisseur *Darren Aronofsky* beschreibt seine Kameratechnik wie folgt [46]:

Mein Kameramann war selbst ein Tänzer. Wenn Natalie Portman ein Solo tanzte, wirbelte er um sie herum, als ob sie ein Duett hätten. Es war choreographiert, sollte aber gleichsam dokumentarisch wirken.

Die Grundidee war, dass nicht nur die Tanz-Szenen, sondern der ganze Film wie ein einziges Ballett aussehen sollte. Die Kamera bewegt sich so viel wie möglich, damit die Aufnahmen so bewegt und aufregend wie eine Tanz-Aufführung aussehen.

Je wackliger eine Tanzszene von der Handkamera begleitet wird, desto angespannter ist die Tänzerin selbst, oder der jeweilige Beobachter.<sup>2</sup>

Die zusätzlich zur Handkamera eingebauten Einstellungsgrößen, wie Totale, Fußdetail etc., lenken den Fokus weg von der Stimmung der Tänzerin, hin zur Choreografie und Tanztechnik. Wie in den meisten Ballettfilmen

<sup>2</sup>Im zweiten Akt wird der Filmzuschauer zum nervösen Beobachter.

werden viele Close-ups der Füße verwendet. Der Spitzentanz wirkt elegant und fasziniert die Zuschauer, der darauf liegende Kamerafokus unterstreicht die perfekte Tanztechnik des jeweiligen Tänzers. Außerdem können diese Einstellungen leicht von einem Tanzdouble übernommen werden.

Als Ganzes betrachtet, verbindet *Black Swan* erfolgreiche Techniken aus der Geschichte des Tanzfilms mit einzigartiger Handkamera, das Markenzeichen des Filmes.

## Kapitel 7

# Erkenntnisse aus der Analyse

Durch die Analyse vieler, sehr unterschiedlicher Filme in dieser Arbeit, konnten Faktoren festgemacht werden, die die Darstellung des Tanzes im Film beeinflussen. Durch die Kombination verschiedener Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen kann Tanzszenen ein erheblicher Mehrwert gegeben werden. Nachfolgend werden diese Faktoren der Kameraführung aufgelistet und ihre mögliche Auswirkung auf den Tanz beschrieben.

### 7.1 Typ von Tanzfilm/Tanzstil

Die verwendete Kameraführung ist stark abhängig von der Art des Tanzfilms – einerseits vom Genre, andererseits vom verwendeten Tanzstil im Film.

Bei der Dokumentation eines Bühnentanzes wird der Wahrnehmungsunterschied zwischen Aufführung und Film, der durch eine gut geführte Kamera entsteht, besonders klar. Als Beispiel dafür stand in dieser Arbeit der Film *Pina*. Im Genre Videotanz wird auch die Choreografie auf das Filmmedium abgestimmt, die beiden Medien beeinflussen sich also gegenseitig. Wenn der Tanz von seiner starren, frontalen Ausrichtung gelöst wird, entstehen neue Möglichkeiten für den Einsatz von Kamerabewegung und Perspektiven. Handelt es sich um einen Tanzfilm mit Handlung kann der Tanz nicht nur als visuell ansprechende Sequenz verwendet werden, sondern kann die Geschichte und die Charakterentwicklung während des Tanzes vorantreiben. Dies entsteht durch eine nahe Kamera mit Fokus auf Gesichtsausdrücke oder Aufnahmen aus der Sicht der Tänzer selbst.

Die Kameraführung ist außerdem stark vom Tanzstil abhängig. Bei Ballettfilmen wird zum Beispiel oft der Fokus auf die Füße gelegt, weil Spitzentanz etwas Besonderes und Faszinierendes für einen Zuschauer an sich hat. Diese Aufnahmen werden auch eingesetzt, um zu zeigen, wie perfekt der jeweilige Tänzer diese Technik beherrscht. Auch bei Stepptanz sind Aufnahmen der Füße essenziell, da diese den Hauptbestandteil der Choreografie ausmachen. Bei Ausdruckstanz oder *Modern Dance* wird öfter das Gesicht

gezeigt, da es hier mehr um die Darstellung eines Gefühls geht.

## 7.2 Einstellungsgrößen

Der größte Einfluss auf die Darstellung einer Tanzszene ist die Wahl der Einstellungsgröße. Tanzfilme haben sich im Verlauf der Geschichte hauptsächlich durch den Einsatz und die Kombination verschiedener Einstellungsgrößen, sowie Bewegung der Kamera entwickelt. Die häufigsten und wirkungsvollsten Einstellungsgrößen werden hier beschrieben.

Anzumerken ist außerdem, dass nicht allein eine einzige Einstellung wichtig ist, sondern vor allem wie unterschiedliche Größen und Bewegungen miteinander kombiniert werden.

### 7.2.1 (Halb)Totale

Eine Totale ist dem klassischen Theater am ähnlichsten und so am besten für das Dokumentieren von Tanzszenen geeignet. Der Fokus liegt gänzlich auf der Choreografie, nichts lenkt vom Tanz ab. In näheren Einstellungen werden einzelne Körperteile herausgenommen und der Tanz so kommentiert. Eine Totale jedoch ist die objektivste Kameraeinstellung. Zusätzlich dazu ist die Totale dazu geeignet dem Tanz einen Kontext zu verleihen. Man kann das Bühnenbild oder anderweitigen Hintergrund, sowie die Aufstellung einer Tänzergruppe klar erkennen.

Eine Halbtotale hat ähnliche Wirkung, nur wird hier der Hintergrund mehr abgeschnitten, um wirklich rein den Tanz im Bild Platz zu geben.

### 7.2.2 Halbnahe/Nahe

Eine Halbnahe und eine Nahe werden dazu verwendet die Mimik und Stimmung des Charakters zu vermitteln. Diese kann entweder die gespielte Stimmung im Tanzstück (siehe *The red shoes* in Abschnitt 3.4), oder auch die echten Emotionen des Tänzers während der jeweiligen Choreografie sein (siehe *Black Swan* in Kapitel 6). Close-ups werden auch gerne verwendet um bei Pirouetten den schnell drehenden Kopf mit Spot<sup>1</sup> Richtung Kamera zu zeigen, wie zum Beispiel in *A study* (siehe Abschnitt 4.2).

Eine halbnahe Einstellung hat den Vorteil, dass zusätzlich zur Mimik auch noch Teile der Choreografie sichtbar sind und das Gesicht nicht komplett von der Bewegung des Körper getrennt wird.

---

<sup>1</sup>Als Spot wird der Punkt bezeichnet auf den sich Tänzer fokussieren um ein Schwindelgefühl zu vermeiden.

### 7.2.3 Detail

Mit Detail sind hier vor allem Aufnahmen von Füßen und Händen gemeint. In *Nine Variations* wird ein Close-up auch verwendet um über den restlichen Körper zu wandern. Diese Einstellung ist eine gute Möglichkeit um besonders spannende Teile der Choreografie hervorzuheben. Wird sie gepaart mit größeren Aufnahmen, die die Choreografie zeigen, wird der Fokus kurzzeitig auf ein bestimmtes Körperteil gelenkt. Werden allerdings nur sehr nahe Aufnahmen aneinandergereiht wirken diese zwar visuell ansprechend, doch das Zusammenspiel aller Körperteile in diesem Tanz wird ungreifbar, die Choreografie ist nicht mehr erkennbar. Eine Detailaufnahme kann, vor allem bei den Händen, technisch eine sehr große Herausforderung darstellen. Doch wird die Hand bei einer Bewegung durchgehend im Bild behalten, entsteht eine sehr ansprechende Sequenz, die den Zuschauer kurz vom restlichen Geschehen ablenkt.

## 7.3 Perspektive

Die Kameraperspektive bestimmt in welchem Winkel die Kamera zum Tänzer steht. Die nachstehenden Beschreibungen beziehen sich hauptsächlich auf unbewegte Aufnahmen.

### 7.3.1 Frontal

Frontale Aufnahmen sind klarerweise am üblichsten. Da die meisten Choreographien in eine fixe Richtung ausgelegt sind, macht es Sinn diese von dieser Seite aufzunehmen. Auch wenn die Kamera so dem Tänzer gegenübersteht, kann trotzdem, wie bereits beschrieben, eine Verbindung zum Charakter hergestellt werden.

### 7.3.2 Von hinten

Befindet sich die Kamera hinter dem Tänzer, kann dies als Sicht des Tänzers auf seine Umgebung und auf die anderen Tänzer gesehen werden. Vor allem bei Tanzszenen, die auf der Bühne stattfinden, ist diese Perspektive besonders wirkungsvoll, da so die Menge an Zuschauern gezeigt wird.

### 7.3.3 Aufsicht

Verwendet man eine aufsichtige Filmaufnahme, wird die Formation der Tänzer zum wesentlichen Gestaltungselement. Selten wird eine vertikale Aufsicht verwendet, da so der Großteil der Choreografie unerkennbar wird. Hier lässt sich durch genaue Aufstellung der Tänzer und Accessoires wie Tücher und Röcke ein schöner, aber befremdlicher Effekt erzielen. Drehungen, die so von oben gezeigt werden, wirken schwindelerregend und nahezu hypnotisierend.

### 7.3.4 Untersicht

Wird die Kamera in Bodennähe positioniert, erscheint die tanzende Person riesenhaft bzw. als würde sie schweben. Dieser Effekt kann gut bei Sprüngen eingesetzt werden, die dadurch höher und voller Energie wirken.

## 7.4 Kamerabewegung

Wichtig ist nicht nur die Einstellungsgröße, sondern auch die Kamerabewegung. Filme von Fred Astaire und Gene Kelly arbeiten zwar beide mit einer (Halb)Totalen, aber das Revolutionäre an Kellys Kamera war die Bewegung. Während Astaire eine fixe Kamera mit Schwenk verwendete, ließ Kelly die Kamera mit ihm mitfahren/tanzen. Es eröffnen sich sehr viele Möglichkeiten, wenn die Kamera sich nicht mehr auf einem Stativ befindet, sondern der Kameramann die Tänzer begleitet, bzw. sie umkreist (siehe zum Beispiel *Nine Variations* in Abschnitt 4.3).

Bewegt sich die Kamera mit der tanzenden Person mit, wird die Bewegungsrichtung geschwächt und der Hintergrund scheint sich zu bewegen. Bei einer Gegenbewegung wird diese verstärkt oder übertrieben (siehe Sprung in *A study* in Abschnitt 4.2). Führt die Kamera eine Kreisbewegung um den Tänzer aus, wirkt die Person dreidimensionaler und deren Bewegung wirkt dynamischer, aber auch chaotisch.

Eine Handkamera besitzt die Eigenschaft der Kameraführung eine Persönlichkeit zu geben. Der Kameramann wird vollkommen in das Geschehen miteinbezogen und bewegt sich meistens selbst anhand einer Choreografie zwischen den Tänzern. Durch das etwas wackelige Bild entsteht schnell der Eindruck, dass es sich um eine Egoperspektive handelt, wodurch Sympathie aufgebaut wird. Handgehaltene Kamera kann auch zum Teil einer Geschichte werden, entweder als unabhängiger Charakter oder als Stimmungsanzeige eines Tänzers (siehe *Black Swan*, Kapitel 6).

Die Verwendung eines Kamerawagens oder einer Steadicam erlaubt hauptsächlich seitliche Bewegung der Kamera. *Singing in the rain* (siehe Abschnitt 3.3.2) ist ein gutes Beispiel für eine seitliche Kamerafahrt, die durch ihre weiche Bewegung den Fokus rein auf den Tänzer legt und die Umgebung vorbeiziehen lässt. Mit einer Steadicam hat die Kamera viel mehr Freiheiten in der Bewegung mit dem Tänzer, doch lenkt nicht durch wackelige Führung ab.

Die meisten Möglichkeiten bietet die Arbeit mit einem Kamerakran, da beinahe alle Bewegungsrichtungen möglich werden. Eine allgemeine Wirkung dieser Bewegung aufzustellen wäre nicht sinnvoll. Die Kameraführung kann durch einen Kran stark personalisiert auf den Tanz reagieren, um ihn von mehreren Perspektiven zu betrachten.

## 7.5 Zeitverzerrung

Zeitverzerrung, hauptsächlich Slow Motion, ist aktuell ein sehr beliebter Effekt bei Videotanz. Er wird verwendet um die Details der Tanzbewegung zu zeigen und den Bildern eine gewisse Eleganz zu verleihen. Doch wenn (fast) alle Aufnahmen verzögert werden, geht der Schwung der Bewegung verloren und die Choreografie wird nebensächlich. Verwendet man allerdings nur einzelne Slow-Motion-Szenen, kann diese kurze Verlangsamung bzw. Pause dem restlichen Tanz mehr Dynamik verleihen und die gezeigte Bewegung hervorheben.

Seltener kommt eine Beschleunigung zum Einsatz. Hauptsächlich dient sie als Kontrast zu einer langsamen Bewegung bzw. einer Slow-Motion-Sequenz. Im Gegensatz zu einer Verlangsamung dekonstruiert ein Zeitraffer den Tanz und lässt die Bewegungen verschwimmen.

## 7.6 Fazit

Die oben genannten Effekte verschiedener Einstellungsgrößen etc. stellen einen Versuch dar, die Beobachtungen aus der Analyse zusammenfassen. Jedoch fällt es schwer eine strenge Kategorisierung aufzustellen, da es vor allem auf die Kombination verschiedener, sowie deren Bezug zur Filmhandlung ankommt. Die Totale, die hier oft als neutral und eher langweilig gilt, kann durch Kombinieren mit anderen Einstellung und Bewegung einen wichtigen Beitrag zur Darstellung des Tanzes legen. Steht sie jedoch, wie in der frühen Filmgeschichte als einzige Kameraeinstellung da, verliert die Kamera ihre Unterstützungsrolle.

Am Spannendsten ist die Wirkung der Kamerabewegung auf eine Szene. Löst sich die Kamera von einer rein frontalen Fahrt und bewegt sich im dreidimensionalen Raum um den Tänzer, ist der Punkt erreicht, an dem die der Tanz nicht mehr von einer bühnenähnlichen Präsentationsform eingenommen wird. Der Zuschauer kann so andere Aspekte des Tanzes wahrnehmen, als es bei einer herkömmlichen Tanzaufführung möglich wäre. Wird mit dieser Form der Kamerabewegung gearbeitet, muss auch für die Kamera eine genaue Choreografie entworfen werden. Die tanzende Person erhält einen zusätzlichen Tanzpartner, mit dem sie interagiert. Dadurch entstehen spannende Aufnahmen, wie vor allem der Film *Pina* beweist.

Der Einsatz von Kameraführung und Schnitt ist eine Form den Tanz zu kommentieren und verändert ihn zu Teil maßgeblich für den Zuseher. Dies kann sowohl als positiv als auch negativ gesehen werden. Manche Choreografen erkennen die positiven Einflüsse der Kameraführung, andere möchten die Choreografie nur so präsentieren, wie sie kreiert. Die einzige Möglichkeit Tanz objektiv zu filmen, ist nach wie vor die Verwendung einer unbewegten Totale.

Bei der Produktion eines Tanzfilms, unabhängig vom Filmtyp, sollte viel Zeit in Recherche, Kamertests und Planung fließen. Es können die aktuellen technischen Möglichkeiten mit, zum Beispiel, frei bewegbaren Kranfahrten oder stereoskopischen Aufnahmen, für einen qualitativen Tanzfilm genutzt werden, ohne dabei effektheischend zu wirken. Diese neuen Technologien sollten mit Techniken und Kameratricks kombiniert werden, die sich in der Vergangenheit bewährt haben. Funktioniert diese Kombination, lernt die Kamera das Tanzen.

# Anhang A

## Inhalt der CD

**Format:** CD-R, Single Layer, ISO9660-Format

### A.1 PDF-Dateien

**Pfad:** /

\_DaBa.pdf . . . . . Masterarbeit

### A.2 Online-Quellen

**Pfad:** /Quellen

Schwanensee\_OHeilwangen.pdf „Schwanensee als Halluzinogen-Trip“  
von Oliver Heilwangen

My Double Life\_SLane.pdf „My (Double) Life as a Black Swan“ von  
Sarah Lane

Trauer\_KMüller.pdf . . „Trauer in Energie umwandeln“ von Katrin  
Bettina Müller

Neue Dimension\_WWenders.pdf „Auf in die neue Dimension!“ von  
Wim Wenders

Tanz\_Wikipedia.pdf . . Definition vom Begriff Tanz auf Wikipedia

IMDB\_Pina.pdf . . . . „Pina – ein Tanzfilm in 3D“ auf IMDb

### A.3 Bilder

**Pfad:** /images

\*.jpg, \*.png . . . . . Screenshots aus erwähnten Filmen

# Quellenverzeichnis

## Literatur

- [1] Nancy Becker. „Filming Cunningham Dance: A Conversation with Charles Atlas“. In: *Dance Theatre Journal* (März 1983), S. 22–24 (siehe S. 28).
- [2] Richard Brisbin. „Censorship, Ratings, and Rights: Political Order and Sexual Portrayals in American Movies“. In: *Studies in American Political Development* 16 (März 2002), S. 1–27 (siehe S. 12).
- [3] Noël Carrol. „Toward a Definition of Moving-Picture Dance“. In: *Dance Research Journal* (Juni 2001), S. 111–125 (siehe S. 24).
- [4] Ann Daly. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010 (siehe S. 11).
- [5] Kerstin Evert. „Ständiges Update – Merce Cunninghams Arbeit mit neuen Technologien und Medien“. In: *Tanz, Bild, Medien*. Hrsg. von Gabriele Klein. LIT Verlag, 2000. Kap. 6, S. 113–136 (siehe S. 28, 29, 31).
- [6] Sondra Fraleigh. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Pre., 1987 (siehe S. 2, 11).
- [7] Beth Genné. „Dancin’ in the rain: Gene Kelly’s Musical Films“. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. Hrsg. von Judith Mitoma u. a. Psychology Press, 2002. Kap. 12, S. 71–77 (siehe S. 16).
- [8] Amy Greenfield. *Filmdance: 1890-1983*. New York: Experimental Intermedia Foundation, 1983 (siehe S. 23).
- [9] Amy Greenfield. „The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris“. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. Hrsg. von Judith Mitoma u. a. Psychology Press, 2002. Kap. 3, S. 21–26 (siehe S. 26).
- [10] Hilary Harris. „Cine-dance“. In: *Dance Perspectives* 30 (Juni 1967), S. 1–52 (siehe S. 26).

- [11] Sabine Huschka. „Merce Cunningham und sein Projekt, alle „Formen des Lebens“ ästhetisch zu explorieren“. In: *Tanz, Bild, Medien*. Hrsg. von Gabriele Klein. LIT Verlag, 2000. Kap. 8, S. 143–166 (siehe S. 28).
- [12] Gene Kelly. „Dialogue on Film“. In: *American Film* 4 (Feb. 1979), S. 33–44 (siehe S. 16).
- [13] Judy Mitoma. „Introduction“. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. Hrsg. von Judith Mitoma u. a. Psychology Press, 2002. Kap. Vorwort, S. xi–xiv (siehe S. 10, 11).
- [14] Eadward Muybridge. *Animal Locomotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1887 (siehe S. 7, 8).
- [15] Jane Pritchard. „Movement on the Silent Film“. In: *Dance Theatre Journal* (März 1996), S. 26–30 (siehe S. 9).
- [16] Claudia Rosiny. „Raumkonzepte im mediatisierten Tanz: Inszenierte Urbanität und virtueller Bildraum“. In: *Konzepte der Tanzkultur: Wissen und Wege der Tanzforschung*. Hrsg. von Margrit Bischof und Claudia Rosiny. transcript Verlag, 2014. Kap. 13, S. 193–206 (siehe S. 13).
- [17] Claudia Rosiny. *Tanz Film – Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: transcript, 2013 (siehe S. 10, 24).
- [18] Martin Rubin. *Showstoppers – Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press, 1993 (siehe S. 15).
- [19] Evann E. Siebens. „Dancing with the camera: The Dance Cinematographer“. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. Hrsg. von Judith Mitoma u. a. Psychology Press, 2002. Kap. 40, S. 218–223 (siehe S. 3).
- [20] Tony Thomas. *That’s Dancing*. New York: Abrams, 1984 (siehe S. 15).
- [21] David Vaughan. „Merce Cunningham’s Choreography for Camera“. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. Hrsg. von Judith Mitoma u. a. Psychology Press, 2002. Kap. 5, S. 34–38 (siehe S. 32).
- [22] John Winge. „How Astaire Works.“ In: *Film and Theatre Today* (Jan. 1950), S. 7–9 (siehe S. 13).

## Filme und audiovisuelle Medien

- [23] *4<sup>2nd</sup> Street*. Film. Regie: Lloyd Bacon. 1933 (siehe S. 15).
- [24] *A Damsel in Distress*. Film. Regie: George Stevens. 1937 (siehe S. 17).
- [25] *A study of choreography for camera*. Film. Regie: Maya Deren, Kamera: Alexander Hammid. 1945 (siehe S. 24, 25).

- [26] *An American in Paris*. Film. Regie: Vincente Minnelli. 1951 (siehe S. 17).
- [27] *Beach Birds for Camera*. Film. Regie: Merce Cunningham, Kamera: Elliot Caplan. 1993 (siehe S. 29, 32).
- [28] *Black Swan*. Film. Regie: Darren Aronofsky. 2010 (siehe S. 44, 46, 47, 49, 50).
- [29] *Carefree*. Film. Regie: Mark Sandrich. 1938 (siehe S. 13).
- [30] *Danse Serpentine*. Film. Regie: Lumière Brüder. 1897 (siehe S. 9).
- [31] *Fractions I*. Film. Regie: Merce Cunningham, Kamera: Charles Atlas. 1978 (siehe S. 29, 30).
- [32] *Intolerance*. Film. Regie: David Wark Griffith. 1916 (siehe S. 10, 11).
- [33] *Locale*. Film. Regie: Merce Cunningham, Kamera: Charles Atlas. 1978 (siehe S. 30, 31).
- [34] *Magic Lantern*. Film. Regie: George Méliès. 1903 (siehe S. 10).
- [35] *Nine Variations on a Dance Theme*. Film. Regie: Hilary Harris. 1966/67 (siehe S. 26, 28).
- [36] *Pas de Deux*. Film. Regie: Norman McLaren. 1968 (siehe S. 23).
- [37] *Pina*. Film. Regie: Wim Wenders. 2011 (siehe S. 33, 37–41).
- [38] *Royal Wedding*. Film. Regie: Stanley Donen. 1951 (siehe S. 13).
- [39] *Singing in the rain*. Film. Regie: Stanley Donen, Gene Kelly. 1952 (siehe S. 16–18).
- [40] *Swing Time*. Film. Regie: George Stevens. 1936 (siehe S. 13).
- [41] *The Red Shoes*. Film. Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger. 1948 (siehe S. 18–21).
- [42] *Top Hat*. Film. Regie: Mark Sandrich. 1935 (siehe S. 13, 14).
- [43] *Vollmond*. Film. Regie: Wim Wenders. 2011 (siehe S. 34, 35).
- [44] Wim Wenders. *Pina*. Film. The Criterion Collection. 2011 (siehe S. 40–42).

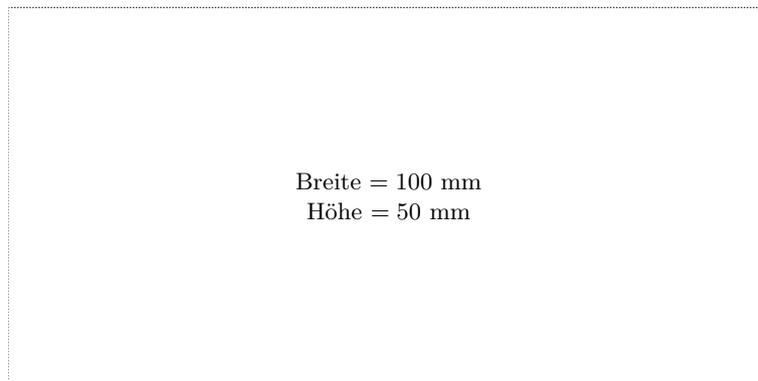
## Online-Quellen

- [45] Internet Movie Database. *Pina – ein Tanzfilm in 3D*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt1440266/awards> (besucht am 21. 09. 2015) (siehe S. 33).
- [46] Oliver Heilwagen. *Schwanensee als Halluzinogen-Trip*. 2011. URL: <http://kunstundfilm.de/2011/01/schwanensee-als-halluzinogen-trip-darren-aronofsky-intervie/> (besucht am 08. 08. 2015) (siehe S. 45, 50).

- [47] Sarah Lane. *My (Double) Life as a Black Swan*. 2011. URL: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/03/30/dancing-around-the-truth-sarah-lane-on-black-swan/> (besucht am 08.08.2015) (siehe S. 45).
- [48] Katrin Bettina Müller. *Trauer in Energie umwandeln – Wim Wenders über Tanz auf der Leinwand*. 2011. URL: <http://www.taz.de/!65625/> (besucht am 20.05.2015) (siehe S. 33).
- [49] Wim Wenders. *Auf in die neue Dimension!* 2011. URL: <http://www.zeit.de/2011/22/Ideen-Wenders> (besucht am 20.05.2015) (siehe S. 42).
- [50] Wikipedia. *Tanz*. 2015. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tanz> (besucht am 16.08.2015) (siehe S. 3).

# Messbox zur Druckkontrolle

— Druckgröße kontrollieren! —



— Diese Seite nach dem Druck entfernen! —