

Claudia Rosiny

PROJEKTION

Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes

EXTENSION

INTERAKTION

»I work in video and film because they are visual media that interest me. I'm interested in making things come alive in a smaller space like the television or movie screen. And I like the way film or television has of re-focusing or refreshing the eye.«
(Merce Cunningham)¹

Merce Cunningham tanzt zwischen Monitoren, die in Nahaufnahme sein Gesicht wiedergeben. Dieses Motiv, das 1981 ein Plakat der Cunningham Dance Foundation zierte, steht als Metapher für eine auffällige Facette im zeitgenössischen Tanz – den Medieneinsatz auf der Tanzbühne. Seit der Entwicklung der einfachen Handhabung und Verfügbarkeit der Videotechnik in den 1980er Jahren entstehen bis heute gehäuft Tanzstücke, die Kameras, Film- und Videoprojektionen oder Fernsehmonitore auf der Bühne einsetzen. Cunningham war in den Vereinigten Staaten einer der Ersten, die die Videotechnik nicht nur zur Aufzeichnung und Archivierung nutzten, sondern konzeptionell in Bühnenchoreographien integrierten, parallel aber auch Choreographien für die Kamera entwickelten.² Beide Formen der Verschränkung von Kunstformen – im ersten Fall verbinden sich Tanz und Medientechnik in der Repräsentationsform der Dreidimensionalität der Bühne, im zweiten Fall in der Repräsentationsform des zweidimensionalen filmischen Mediums³ – sind auf Einflüsse der Mediengeschichte auf die Bühnenkünste, auf intermediale Entwicklungen und Prozesse der Hybridisierung zurückzuführen: »Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige inter-mediale Hybriden [...]. Traditionelle mediale und gattungsspezifische Eingrenzungen sind in ihrer Gültigkeit suspendiert [...].«⁴

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, verschiedene Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes auf der zeitgenössischen Tanzbühne zu

¹ Merce Cunningham, in: Prospekt Films and Videotapes der Cunningham Dance Foundation, 1982, S. 2.

² Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen im Kapitel »Media-Crossing Tanz/Video« von Petra Maria Meyer, in: dies., Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung, Düsseldorf: Parerga 2001, S. 231 ff.

³ Diese intermediale Kunstform des Videotanzes habe ich bereits eingehend untersucht. Vgl. Claudia Rosiny: Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform, Zürich: Chronos 1999.

⁴ Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster: Nodus Publikationen 1996, S. 15. Müllers Publikation ist eine der ersten, die im Zuge dieser Entwicklungen »als eine ›Theorie der Praxis‹ Intermedialität in das Zentrum medienwissenschaftlicher Analysen« rückte (S. 17). Zur Hybridkultur siehe auch Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur: Medien, Netze, Künste, Köln: Wienand 1997.

analysieren. Als theoretischen Bezugsrahmen der Intermedialitätsforschung lässt sich der Begriff der »Medienkombination«, wie ihn Irina Rajewsky formuliert, anwenden: Tanz und Film beziehungsweise Video werden auf der Bühne kombiniert, beide Elemente tragen als distinkt wahrnehmbare Elemente, die in ihrer Materialität präsent sind, auf ihre jeweils eigene Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts bei.⁵ »Die Spannweite dieser Kategorie verläuft von einer bloßen Kontiguität, einem Nebeneinander, bis hin zu einem weitestgehend ‚genuinen‘ Zusammenspiel der Medien, bei dem – idealerweise – keines von beiden privilegiert wird.«⁶ Auch auf Jürgen E. Müller lässt sich rekurren, indem von Intermedialität gesprochen werden kann, wenn »das *multi*-mediale Nebeneinander [...] in ein konzeptionelles Miteinander überführt« wird.⁷ Basismaterial dieser Betrachtung bilden Werke von Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand und José Montalvo und Dominique Hervieu, deren Produktionen an den Berner Tanztagen gezeigt wurden. Da nicht nur Cunningham bereits vor der zu untersuchenden Periode erste Arbeiten realisierte, sondern auch frühere Erscheinungen der Theateravantgarde der 1920er Jahre und der Performancekultur der 1960er Jahre wichtige historische Entwicklungen bilden, sollen diese vorweg erwähnt werden. Ein Beispiel aus dem klassischen Tanz, *Live*, eine Choreographie von Hans van Manen aus dem Jahre 1979, steht als europäisches Werk ähnlich wie Cunningham exemplarisch zu Beginn einer Anhäufung des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne ab den 1980er Jahren.

Die verschiedenen Formen und Funktionsweisen möchte ich in drei zusammenfassende Kategorien aufteilen: 1. Projektion, 2. Extension, 3. Interaktion und diese anhand der ausgewählten Bühnenwerke erläutern. Angeregt zu dieser Aufteilung wurde ich insbesondere durch eine von mir betreute unveröffentlichte Diplomarbeit von Angelika Ächter.⁸ Ein weiterer Aufsatz von Janine Schulze unternimmt an zwei konkreten Tanzstücken, ihrem eigenen, *Greetings from Paradise* (1999), und *vodka konkav* von Helena Waldmann

⁵ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen und Basel: Francke (UTB) 2002, S. 15. Auf die Diskussion des Medienbegriffs möchte ich hier nicht näher eingehen, allerdings festhalten, dass dieser in der Forschung sehr unterschiedlich definiert und gebraucht wird. In der Bestimmung der Medienkombination von Rajewsky bedeutet dies, dass der Tanz und Film oder Video auf der Tanzbühne als Einzelmedien im Sinne von eigenen Kommunikationsdispositiven angesehen werden. Vgl. ebd., S. 7.

⁶ Ebd., S. 15.

⁷ J. E. Müller: *Intermedialität*, S. 83, und ders.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 31–40, S. 31 (Hervorhebung im Original).

⁸ Angelika Ächter: *Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreographien. Zur Intermedialität an Tanz und Video auf der Bühne*, unveröff. Diplomarbeit, Nachdiplomstudiengang TanzKultur, Universität Bern 2004.

(1997), eine Aufteilung.⁹ Auch Hans-Thies Lehmann schlägt in seinem Grundlagenwerk zum postdramatischen Theater eine Einteilung des Mediengebrauchs im postdramatischen Theater vor.¹⁰ Allerdings sieht er erst in einer Kategorie »Medien konstitutiv« eine Erweiterung: »Erst wo das Videobild in eine komplexe Beziehung zur Körperrealität tritt, beginnt eine eigene mediale Ästhetik des Theaters.«¹¹

Ich gehe in meinen Analysen von der These aus, dass aus dem Zusammenspiel beziehungsweise der Konfrontation von Tanz und Medien eine eigene Wirkung entsteht – im Sinne der McLuhan'schen Äußerung: »Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei.«¹² Da sich Kunstwerke meist sehr viel komplexer darstellen als sie analysiert und kategorisiert werden können, steht am Schluss des Aufsatzes bewusst ein Beispiel von Philippe Decouflé. Der französische Choreograph und Experte in der Verbindung von Tanz und Medien führt in *Solo* viele seiner medialen Erfahrungen mit optischen und audiovisuellen Effekten vor.

Theateravantgarde – Erwin Piscators *Hoppla, wir leben!*

Theaterhistorisch erwähnenswert sind für die intermedialen Verschränkungen von Tanz und audiovisuellen Medien die Entwicklungen der Theateravantgarde der 1920er Jahre.¹³ Exemplarisch möchte ich hier Erwin Piscator nennen, der für die Wirkungen seiner »Theatermaschine« und »Elektrifizierung der Bühne« durch den Einsatz von Film, insbesondere durch seine Inszenierung *Hoppla, wir leben!* von 1927 bekannt wurde.¹⁴ Piscator benutzte Filmeinspielungen auf der Bühne zur Sichtbarmachung politischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge. Er setzte auf den Überraschungsmoment, der sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, und betonte »die

⁹ Vgl. Janine Schulze: »Greetings from Paradise mit einem Schuss vodka konkav. Zwei Versuche, intermediale Momente zwischen Tanz und Film auf der Bühne zu produzieren beziehungsweise zu beschreiben«, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: ePodium 2004, S. 147–159.

¹⁰ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999, S. 416–425.

¹¹ Ebd., S. 416.

¹² Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf et al.: Econ 1992, S. 65, im Kapitel »Energie aus Bastarden. Les Liaisons Dangereuses«.

¹³ Vgl. u. a. Eduard Ditschek: *Politisches Engagement und Medienexperiment: Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen: Narr 1989.

¹⁴ Vgl. u. a. Klaus Schwind: »Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses im »vierdimensionalen Theater«. Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* (1927)«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen: UTB 1995, S. 58–88.

dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen.«¹⁵ Der Film stellte damals als »Dokument« ein Wirklichkeitszitat dar, dem »Wahrheitswert und Überzeugungskraft« beigemessen wurde. Piscators »Re-theatralisierung« der literarischen Vorlage von Ernst Toller setzte neben den Filmeinspielungen auch körpersprachliche und rhythmische Momente ein. So choreographierte Marie Wigmann (später: Mary Wigman) im zweiten Teil der Inszenierung einen Charleston, einen Totentanz, den mit Phosphorfarbe geschminkte Skelette tanzten. Die Projektionsflächen in *Hoppla, wir leben!* waren bereits mobil, die transparenten Flächen konnten mittels einer Zuginrichtung vor- und zurückgeschoben und auf die Leinwände von vorne oder hinten projiziert werden. Szenenwechsel zwischen den variabel entstehenden Räumen erfolgten durch Lichtwechsel eines »filmischen« Auf- und Abblendens. Das Theaterstück begann außerdem mit einem Film, der von vorne auf eine Leinwand projiziert wurde.¹⁶ Die Inszenierungspraxis zielte auf eine Aktivierung des Publikums, die Wirkungsabsicht war, dass die Zuschauer einen Bezug zu ihrer eigenen Wirklichkeit herstellen sollten. Sie wurden nicht »als Rezipient, sondern als Produzent eines Sinns adressiert«, bei dem »in Form einer mentalen Montage: sozusagen der ›Film im Kopf des Betrachters‹« entsteht.¹⁷ Inwieweit dies gelang, lässt sich aus den Zeitdokumenten nur beschränkt ablesen. Dokumentiert ist in mehreren Artikeln eine intensive Wirkung über die bloßen Inhalte hinaus durch Tempo, Dynamik und Rhythmus: »Diese Inszenierung erstrebt ein neues Gesamtkunstwerk. Sie erzielt jedenfalls eine ungeheure Aufpeitschung.«¹⁸ Den Terminus »Gesamtkunstwerk« diskutiert Gabriele Brandstetter m. E. zu Recht kritisch im Zusammenhang mit der Theater- und Tanzavantgarde und stellt der »*Synthese der Künste*« den Begriff des »*Konflikts*« gegenüber.¹⁹ Die Filmeinspielungen waren anders als in Piscators früheren Werken in sich durch schnelle Bildfolgen, durch eine Montage zur musikalischen Komposition, durch Fragmentarität gekennzeichnet. Karl Schwind stellt einen Vergleich zu Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* her und deckt auf, dass Ruttmann für den Schnitt der Filmsequenzen in *Hoppla, wir leben!* zuständig war.²⁰ Ein bekanntes Beispiel aus der Tanzgeschichte der Zeit ist das auch von Gabriele Brandstetter analysierte Ballett *Relâche* der Ballets Suédois aus dem Jahre

¹⁵ Piscator in: Das Politische Theater, zitiert nach Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek: rowohlt's enzyklopädie, akt. Neuaufl. 1986, S. 332.

¹⁶ Vgl. K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 68 ff.

¹⁷ Gabriele Brandstetter: »Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Theater der Zeit, Recherche 26, S. 160–181, S. 177.

¹⁸ Ernst Heilborn, Frankfurter Zeitung, 6.9.1927, zitiert nach K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 63.

¹⁹ G. Brandstetter: Unter-Brechung, S. 176 (Hervorhebungen im Original).

²⁰ Vgl. K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 85.

1924. Unterbrochen wird das Ballett von einem Film, *Entr'acte* in der Regie von René Clair, der zum Filmklassiker wurde. *Entr'acte* weist in einer ähnlich wie für Ruttmann typischen Ästhetik keine narrative Logik auf, sondern die Bilder eines Geistlichen, der eine Gigue tanzt, ein Leichenwagen, der davonsaust, oder ein Sarg, der explodiert, verselbstständigen sich.²¹ Auch weist der Film keinen direkten Bezug zu den Aktionen auf der Bühne auf. Dennoch ist dieser Aspekt der Avantgarde, dass das Publikum seither zunehmend mit Bruchstückhaftem – kombiniert aus Aktionen auf der Bühne und zum Teil schon in sich fragmentarisch angelegten Filmeinspielungen – konfrontiert wird, auch für die Analyse heutigen Medieneinsatzes auf der Tanzbühne relevant: Solche Konzepte der Konfrontation kennzeichnen eine Mehrheit der Kunstkonzepte des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig begann mit der Entwicklung von Film und den audiovisuellen Medien eine Faszination der Macht der Bilder. Sie wirkten auf die Imagination und setzten einen Kontrapunkt zu den Körpern auf der Bühne. Die Loslösung des Blicks vom Auge und die veränderten Wahrnehmungsbedingungen durch die technischen Apparaturen evolvieren bis heute einen eigenen Diskurs, der auch Grundsätze eines Verständnisses von Theater und Medien betrifft.²²

Postmodern Dance und Performancekultur – Yvonne Rainer und Ulrike Rosenbach

Einen weiteren historischen Einschnitt in der Entwicklung intermedialer Praktiken zwischen Tanz und Medien bilden die 1960er bis 1980er Jahre. Yvonne Rainer, die an der Martha Graham School und bei Merce Cunningham Tanz studierte und zentrales Gründungsmitglied des Judson Dance Theaters der Tanzavantgarde der 1960er Jahre in New York war, wird in diesem Kontext vor allem mit ihrem *Trio A – The Mind is a Muscle* von 1968 identifiziert. Dieser viereinhalbminütige Tanz, der bis 1999 verschiedenste Variationen und Interpretationen auch von Laien erfuhr, steht paradigmatisch für den Postmodern Dance, der mit minimalen Mitteln, einfachen (Alltags-)Bewegungen, oft aus Improvisationen entstanden, als Performance-Stil und Gegenbewegung den amerikanischen Modern Dance ablöste.²³ Weniger bekannt ist, dass Rainer in der gleichen Zeit Multimedia-Performances produzierte, in die sie selbst gedrehte, stumme Filme integrierte, bevor sie sich ab 1972 zuneh-

²¹ Vgl. neben G. Brandstetter: Unter-Brechung, ebd. u. a. Lynn Garafola: »Tanz, Film und die Ballets Russes« in: Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste, Berlin: Vorwerk 1997, S. 164–184, hier S. 176.

²² Vgl. hierzu H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, hier S. 401–415, oder Georg Christoph Tholen: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt: Suhrkamp 2002, hier S. 61 ff.

²³ Vgl. Sabine Huschka: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek: Rowohlt 2002, S. 260 ff., oder Sally Banes: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance, Boston 1980, Reprint Wesleyan University Press, Hanover 1987, S. 40–55.

mend ganz der Filmregie widmete.²⁴ Der erste, *Volleyball*, aus dem Jahre 1967 – wie die weiteren eine 16-mm-Produktion – zeigt einen Volleyball, der ins Bild rollt und liegen bleibt. Zwei Beine in Turnschuhen, aufgenommen von den Knien abwärts, treten ins Bild und bleiben neben dem Ball stehen. Diese einfache Aktion wird im zehnmütigen Schwarz-Weiß-Film aus verschiedenen Kamerablickwinkeln wiederholt. Wie das Zusammenspiel zwischen Filmprojektion und Tanz auf der Bühne in ihren Arbeiten ausgesehen hat, könnte weiterführend untersucht werden. Während Angaben zum Film in ihren Filmografien zu finden sind, fehlen Dokumente zum Bühnenwerk als Ganzem. Dennoch scheint es mir im Zusammenhang des Themas wichtig, auf diese frühen Experimente mit Film und Video im Postmodern Dance hinzuweisen. Ähnlich der Zeit der Avantgarde entstanden diese multi- beziehungsweise intermedialen Werke auch aus einer spartenübergreifenden Zusammenarbeit der Künstlerinnen und Künstler des Judson Dance Theaters. Aufgrund der Entwicklung und Verbreitung der Videotechnik experimentierten viele Performancekünstlerinnen und -künstler mit dem Medium Video in ihren Aktionen. Thematisiert wurde gleichzeitig die physische Präsenz des Körpers: »Man spielte mit dem Verschwinden des Körpers, mit seiner Verdoppelung oder Spiegung.«²⁵ Ulrike Rosenbach beispielsweise integrierte wie andere Performancekünstlerinnen der damaligen Zeit eine Kamera und Monitore, realisierte aber auch Videoskulpturen und -installationen sowie reine Videoarbeiten. Die Performancekunst wurde gerade in den frühen Jahren stark von Frauen geprägt. Der Umgang mit dem eigenen Körper, aber auch Symbole der Weiblichkeit und Impulse der Frauenbewegung wurden in den Aktionen aufgenommen. Angeregt durch ihre Künstlerfreunde in New York und die fortgeschrittene technische Entwicklung in den Vereinigten Staaten, wurden Video und Performance für Yvonne Rainer in den 1970er Jahren unzertrennliche Komponenten.²⁶ Typische Verwendungsweisen des Videos dieser Zeit war die gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe der eigenen Performanceaktion aus ungewohnten Perspektiven in filmischen Ausschnitten (z. B. Close-up). Die Wiedergabe erfolgte manchmal gar in einem anderen oder abgetrennten Raum. In *Isolation ist transparent*, einer Performance von 1973, die Rosenbach in New York zeigte, hing die Videokamera unter der Decke und übertrug die Aktion in den durch eine transparente Wand ab-

²⁴ Zu Rainers künstlerischen Entwicklung vgl. Yvonne Rainer: *A Woman Who ... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.

²⁵ Barbara Büscher: »Theater und elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren – zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft«, in: *TheaterZeitschrift*, Nr. 35, 1993, S. 30–44, S. 33. Einen Überblick über die verschiedenen Video- und Medienanwendungen in der Performance und Künstlerbiografien gibt Elisabeth Jappe: *Performance-Ritual-Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München, New York: Prestel 1993, hier S. 47 ff.

²⁶ Vgl. *Videokunst und Performanceaktion im Werk von Ulrike Rosenbach*, <http://www.ulrike-rosenbach.de> vom 4. Juli 2007.

geteilten Zuschauerraum. »*Isolation ist transparent* manifestierte das Konzept meiner Video-Performance-Arbeit. [...] Die Zuschauer sahen mich agieren und gleichzeitig sahen sie die Videoaufnahme der Kamera von oben. Von einem Blickwinkel aus, den sie auf jeden Fall nicht in Persona einnehmen konnten – zwei gleichzeitige und verschiedene Ansichten einer Aktion.«²⁷ Rosenbach befestigte in *Projekt Kinem* von 1974 die Kamera an ihrem eigenen Körper und zeigte die Bilder dem Publikum auf Monitoren.²⁸ Diese Closed-circuit-Aktionen entsprachen den damaligen technischen Möglichkeiten der Live-Übertragung – Schnitt- und Aufzeichnungstechnik oder Großprojektionen wurden erst ab den 1980er Jahren erschwinglich.

Hans van Manen: **Live**

Eine solche Großprojektion bildet den zentralen Teil der Choreographie *Live* von Hans van Manen aus dem Jahre 1979. Van Manen schuf dieses intime Werk, das den Untertitel *Ein Videoballett* trug, im Rahmen des Holland-Festivals für den riesigen Raum des Amsterdamer Winterzirkus Carré.²⁹ Den Titel *Live* wählte er bewusst als Fernsehterminus, um vergleichbar mit den beschriebenen Performanceaktionen die Gleichzeitigkeit von Aufzeichnung und Aussendung auszudrücken – die Aufnahmen des Kameramanns Henk van Dijk, der sich im Dialog mit der Tänzerin Coleen Davis bewegt, sind über eine Großprojektion als Bühnenhintergrund und Verdoppelung des Live-Tanzes sichtbar. Auffallend ist die Gesamtstruktur des Werks, das in verschiedene Teile und Formen des Medieneinsatzes gegliedert werden kann: *Live* beginnt mit dem Auftritt des Kameramanns, der mit seiner Handkamera Personen aus dem Publikum filmt. Der Blick ins eigene Antlitz evoziert ein Lachen der Zuschauer. Erst nach dem Auftritt der Tänzerin nimmt Henk van Dijk sie ins Bild, folgt ihrem Solotanz und ermöglicht dem Publikum die Verdoppelung: In der Totale des Bühnenraumes kann das Wechselspiel zwischen Kameramann und Tänzerin verfolgt werden, die parallel projizierten Großaufnahmen von Gesicht, Händen und Füßen verstärken die Aussagekraft und Emotionen der Tänzerin. Anders als in der Selbstbezogenheit der Solo-Performancekunst entsteht ein intimer Dialog, an dem das Publikum in fast voyeuristischer

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. E. Jappe: *Performance*, S. 155.

²⁹ Zur genaueren Analyse des Werks, auch unter Einbezug der 1986 vom niederländischen Fernsehen aufgezeichneten Fernsehfassung, vgl. Claudia Rosiny: »Tanz und Video. Die schwierige Kooperation zweier Medien«, in: *Tanzdrama* Nr. 5, 4. Quartal 1988, S. 29–32, S. 31 f. Vergleichbar zu Cunningham nutzte van Manen frühzeitig audiovisuelle Medien. Ab 1958 wurden seine Ballette vom Fernsehen aufgenommen und es entstanden schon in den 1960er Jahren Fernsehadaptationen, z. B. *Kain und Abel* von 1961, welche die Eigenheiten des Mediums, insbesondere des kleinen Bildschirms, berücksichtigen. Zu Hans van Manen siehe Jochen Schmidt: *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen*, Köln/Seelze: Ballett-Bühnen Verlag/Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung 1987, zu *Live* S. 90 ff.

Perspektive teilhat – Coleen Davis scheint die Anwesenheit von Zuschauern nicht wahrzunehmen. Sie wirkt vollkommen bezogen auf die Kamera, die Spiegel, konfrontatives Gegenüber und Tanzpartner zugleich ist. In weiteren Teilen der Choreographie werden Filmeinspielungen im Sinne der zweiten Kategorie der Extension als Erweiterungen des Raumes eingesetzt: Ein Pas de deux der Tänzerin mit einem Partner findet im Foyer statt und wird »live« ins Theater übertragen. Ebenso am Ende des Stücks, wenn die Tänzerin das Theater verlässt, sieht das Theaterpublikum nur noch Aufnahmen von ihr, wie sie ihren Mantel im Foyer anlegt und auf der Gracht entlang der Amstel entschwindet. Eine weitere Sequenz findet ebenfalls nur auf der Leinwand statt, ist aber vorproduziert – in der Form eines Flashbacks wird die Probe zum Pas de deux zwischen Tänzerin und Tanzpartner im Tanzstudio gezeigt. *Live* vereint verschiedene Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne, wie sie im Weiteren detaillierter besprochen werden.

Projektion

Die erste Kategorie der Medienkombination auf der Tanzbühne sehe ich gleichsam als Grundkategorie der Verbindung: Projektionen – ob auf Monitoren oder auf Leinwänden oder anderen Materialien – bilden einen Gegenpart zum Tanz auf der Bühne. Aus den Relationen – den Funktionsweisen im Zusammenspiel, in Ergänzung, Kontrast oder Verschränkung – entstehen »(ästhetische) Brechungen« und eröffnen sich »neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens«. ³⁰ Einfache Formen der Projektion können als bewegtes Bühnenbild, als räumliche Erweiterung des Bühnenraumes fungieren. Nebst dem Bühnenraum öffnet sich durch den filmischen Raum ein »Fenster zur Welt«, ein Raum im Raum, eine Ergänzung zum Bühnengeschehen, vergleichbar dem bereits von Piscator verwendeten Filmeinsatz. Die Möglichkeiten, andere Orte, Landschaften, Personen, Geschichten in den vorproduzierten audiovisuellen Dokumenten abzubilden, sind unendlich. Die Projektionen können dokumentarisch, fiktional oder dem Genre des Experimentalfilms zugeordnet werden. In Wim Vandekeybus' Choreographie *Immer dasselbe gelogen* (1991) wird der für die belgische Compagnie Ultima Vez typische dynamische Bewegungsstil, der in sich schon als fragmentarisch und mit abrupten Bewegungen des Springens und Fallens gekennzeichnet ist, durch Videoprojektionen unterbrochen. Die Filmausschnitte zeigen Carlo Verano, einen 89-jährigen Mann, den Wim Vandekeybus 1990 zufällig am Hamburger Hafen traf, als er mit seiner Super-8-Kamera unterwegs war. Es sind dokumentarische, einfache Aufnahmen des Mannes zu Hause oder im Hafen, singend, tanzend, redend. Er spricht zum Kameramann, zu Wim

³⁰ J.E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 31 f.

Vandekeybus, der Bilder von Verano vergleichbar einem Homevideo wie zufällig einfängt. *Immer dasselbe gelogen* ist die vierte Arbeit des Belgiers Vandekeybus, der mit seinem ebenfalls bei den Berner Tanztagen gezeigten Werk *What the Body Does Not Remember* (1987) stilbildend für eine physisch-akrobatische Richtung des zeitgenössischen Tanzes der 1980er und 1990er Jahre wurde. Die Bühnenchoreographie, deren Ausgangspunkt diese Begegnung und die Person Carlo Veranos war, erfährt durch die filmischen Dokumente eine Ergänzung und Erklärung. Obwohl mit den erzählenden Elementen, den Monologen von Verano, auch narrative Aspekte in die Choreographie hineinspielen, bleibt das gesamte Werk in einer offenen Struktur eine Montage aus Bewegungen, Text- und Bildfragmenten und kurzen Handlungen wie das Kochen oder Braten eines Eis, das Absägen eines Stuhlbeins. Die Filmprojektionen haben keine dramaturgische Funktion im Sinne einer Erweiterung des Bühnengeschehens. Die verschiedenen Filme von Vandekeybus wurden wie einige in den letzten Jahren entstandenen reinen Spielfilme im Jahr 2006 in einer DVD-Kollektion zusammengefasst.³¹ Für eine eingehende Analyse der Bühnenwerke mit Medieneinsatz bei Wim Vandekeybus – ein sicher lohnenswertes Untersuchungsfeld – bräuchte es allerdings wiederum Aufzeichnungen von der Bühne beziehungsweise Dokumente, die das Zusammenspiel zwischen Bühnen- und Filmgeschehen erläutern. Ein Jahr nach der Premiere produzierte Wim Vandekeybus zusammen mit Walter Verdin einen auf *Immer dasselbe gelogen* basierenden 50-minütigen Tanzfilm, *La Mentira*. In diesem verdichten sich die Aufnahmen von Verano mit den tänzerischen Elementen. Bereits 1989 hatten Vandekeybus und Verdin mit *Roseland* einen ebenso langen Tanzfilm realisiert. Diesem lagen die ersten drei Choreographien von Vandekeybus zugrunde. Die Filmästhetik einer schnellen Montage intensivierte die dynamische Ästhetik des Tanzes. Bemerkenswert ist, dass Wim Vandekeybus bis heute einige weitere Choreographien schuf, in denen der Medieneinsatz eine Rolle spielt (*Her Body Doesn't Fit Her Soul* 1992, *Mountains Made of Barking* 1994, *Bereft of a Blissful Union* 1996, *In Spite of Wishing and Wanting* 1999, »*Inasmuch as Life is borrowed...*« 2000, *Blush* 2002, *Puur* 2005, *Spiegel* 2006). In den Arbeiten nach *Immer dasselbe gelogen* wird der Medieneinsatz differenzierter und komplexer. *Blush* könnte beispielsweise der dritten Kategorie der Interaktion zugeteilt werden. *Blush* erfährt wie *Immer dasselbe gelogen* eine eigenständige, mit einigen Preisen ausgezeichnete gleichnamige filmische Fortsetzung. Die aufgeführten Beispiele verweigern sich teilweise einer genauen Zuordnung. Insbesondere die Grenzziehung zwischen Projektion und Extension ist m. E. eine graduelle. Die zweite Kategorie impliziert vor allem räumliche und zeitliche Erweiterungen in einer dramaturgischen Funktion zum Bühnengeschehen.

³¹ Wim Vandekeybus: *Dance & Short Fiction Films*, zu bestellen unter www.ultimavez.com.

Extension

Frédéric Flamand setzt in *Moving Target* (1996) eine Projektion wiederkehrend ein: Eine Leinwand senkt sich von der Decke räumlich vor die Bühnensituation, die wie in *Immer dasselbe gelogen* in dieser Zeit dunkel ist. Der Fokus des Publikums kann sich also ausschließlich auf die Projektion konzentrieren. Eingespielt werden fünf ein- bis zweiminütige Werbeclips, in denen für Pille, Pflaster, Tropfen, Nasenspray oder Spritze geworben wird. Die Clips werden wie Unterbrecherwerbung im Fernsehen eingesetzt, wirken unter Namen wie »GenderAll«, »ConfiDerm« oder »LibidoPhren« der fiktiven Firma »Normal« als Teil des Konzepts der Kontraste und Konfusionen wie eine kommentierende und ironisierende Ebene. Ausgehend von Nijinskys unzensurierten Tagebüchern, die er ab dem Ausbruch seiner Schizophrenie verfasste, thematisiert Flamand Gegensätzlichkeiten zwischen Verwirrtheit und Visionen, spürt Widersprüche und Möglichkeiten unserer postmodernen Gesellschaft auf. Angesichts des Themas scheint der Einsatz eines riesigen Spiegels, der im 45°-Winkel über der Bühne hängt, schlüssig. Dieser unterbricht den Bühnenraum in einer anderen Weise als eine einfache Leinwand, da er durch die Neigung anders als die Videoaufnahmen in Hans van Manens *Live* eine zweite Abbildungsebene und einen anderen räumlichen Blickwinkel auf die tanzenden Körper ermöglicht. Den Bühnenraum gestalteten für *Moving Target* die beiden New Yorker Architekten Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio. Flamand arbeitete in vielen seiner Choreographien mit namhaften Architekten zusammen. Helena Waldmann schuf in *vodka konkav* (1997) eine ähnlich ausgeklügelte räumliche Situation mit Spiegeln und Videoprojektionen, in denen für das Publikum die leibhaftig agierenden Tänzer – notabene noch ein Zwillingsspaar, das für weitere Verwirrung sorgte – und die Bildrepräsentationen derart verschmolzen, dass Real-, Spiegel- und Videobild nicht mehr zu unterscheiden waren.³² Bildprojektionen implizieren die kulturellen Bedingungen veränderter Wahrnehmung, markieren den Wandel im Bild-Denken und -Erleben durch den Einfluss der Medien.³³ Das Spiel mit dem Blick, dem Körper und dessen Spiegel- und Abbild drückt in allen Arbeiten Frédéric Flamands auch seine Auseinandersetzung mit postmodernen Denkweisen aus, die solchen vielschichtigen Bühnenanordnungen zugrunde liegen: »*Moving Target* nutzt die Möglichkeiten der Rekonfiguration des Raumes und des Körpers der Postmoderne, des Privaten und des Öffentlichen, des Erlaubten und Verbotenen, des Normalen und des Patholo-

³² Vgl. J. Schulze: Greetings, S. 156 ff., und Barbara Büscher: »(Interaktive) Interfaces und Performance. Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild-)Räumen«, in: Martina Leeker, Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten, Berlin: Alexander 2001, S. 87–111, S. 104 f.

³³ Vgl. G. C. Tholen: Die Zäsur der Medien, hier bes. S. 15.

gischen, der Vernunft und des Wahnsinns.«³⁴ Flamand verwendet in allen seinen Choreographien Medien, die er in Beziehung setzt zu Tanz, Raum und Musik. Wie Vandekeybus kein ausgebildeter Tänzer oder Choreograph, gründete Flamand 1973 in Brüssel die multidisziplinäre Gruppe Plan K, erneuerte ab 1991 das Ballet Royal de Wallonie unter dem Namen Charleroi/Danses – Plan K und setzt seit 2004 seine multidisziplinäre Arbeitsweise als Direktor des Ballet de Marseille fort.

Merkmal der zweiten Kategorie ist die Vervielfachung von Blickrichtungen und Perspektiven, die, wie in den beiden erwähnten Beispielen, durch den Einsatz von Spiegeln eine weitere Dimension einer Aufsplitterung, Reizung und Irritation der räumlichen Wahrnehmung bewirken. In *Ex Machina* (1994) setzt Frédéric Flamand zusammen mit dem italienischen Videokünstler und Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln, Fabrizio Plessi, mittels Videoprojektionen und Computeranimationen ein durch Medien erweitertes räumliches Konzept um. Zu Beginn der Aufführung erstet im Sinne eines Establishing Shots die Raumsituation eines Schwimmbads auf einer riesigen, im Hintergrund der Bühne angebrachten Leinwand mittels einer Computeranimation – die Uraufführung fand in Charleroi in einem leer stehenden Schwimmbad statt. Für die Tournee der Aufführung wurde ein diesem Raum nachempfunderer, aufwendiger realer Bühnenraum entwickelt, der durch die an der Kunsthochschule für Medien in Köln konzipierten elektronischen Szenographien virtuell erweitert wurde. Im Verlauf der 16 mit Titeln versehenen Szenen des Stücks werden Raumausdehnungen sichtbar: Ein Flugzeug startet in Großaufnahme auf einer oberen Leinwand, während auf einer unteren Ebene die Abflugzeiten wie in einer Flughafenwarte Halle auf einer Anzeigentafel gezeigt werden. Nebst diesen großflächigen Projektionen drehen sich in einer Szene die Tänzerinnen und Tänzer mit kleinen vor den Körpern wie Prothesen montierten Monitoren. In einer anderen zeigen Fernsehmonitore in der typischen wie schon bei Cunningham, Rosenbach oder van Manen erwähnten Live-Verdoppelung Nahaufnahmen von Füßen in roten Stöckelschuhen, die einem Tänzer, der auf der horizontalen Ebene des Schwimmbads agiert, zugeordnet werden können, während gleichzeitig eine Reihe Tänzerinnen und Tänzer auf einer erhöhten Raumebene in Umkleidekabinen, in denen jeweils ein Monitor mit dem Bild der Nahaufnahme zu sehen ist, sitzend ihre Beine bewegen. Die Verdoppelung fungiert wie ein weiteres visuelles Angebot und eine Irritation für den Blick des Zuschauers. Flamand setzt die Flut der Bilder bewusst dem tanzenden Körper entgegen, um ein Nachdenken über unsere Welt anzuregen. Mensch und Maschine werden zueinander in Beziehung gesetzt durch die Inszenierung von Brüchen – durch eine »Re-Dramatisierung der Schnittstelle« wird ein »Zeit-Raum«

³⁴ Frédéric Flamand zitiert bei Marie Baudet: »Die letzte Zielscheibe von Frédéric Flamand«, in: Ballett international/Tanz aktuell, Nr. 4, April 1996, S. 44–47, S. 47.

des Dazwischen erfahrbar.³⁵ Ein drittes Werk von Flamand, *La cité radieuse* (2005), spielt mit mobilen »Leinwänden«, eigentlich metallenen Wänden, auf die projiziert wird, mit denen aber auch multiple Raumsituationen des Erscheinens und Verschwindens geschaffen werden. Nach der Trilogie zum Thema Körper und Maschine, zu denen *Ex machina* zählte, war *La cité radieuse* wiederum ein dritter Teil zum Thema Körper und Stadt, hier ausgehend von Le Corbusiers für Marseille in den 1950er Jahren entwickeltem sozialen Wohnungsbau, der 2007 bei den Berner Tanztage gezeigt wurde. Für das Bühnenbild verantwortlich war der französische Stararchitekt und Städteplaner Dominique Perrault. Eine komplexe Anordnung von Live-Kameras und Projektionen bietet eine gleichzeitige Vielzahl an Perspektiven an, deren Ursprung kaum nachvollziehbar ist – eine »Implosion von visuellen Wahrnehmungen«,³⁶ welche die Bühnenarchitektur fragmentiert und immer neu variiert.

Die Möglichkeiten medialer Erweiterungen auf der Tanzbühne sind vielfältig und erheben mit den angeführten Beispielen keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Eine in einer zeitlichen Extension analysierbare Funktionsweise möchte ich dennoch in dieser Kategorie anfügen und mich dabei auf die bereits beschriebene Choreographie von Hans van Manen in *Live* beziehen: Filmeinspielungen können als Bestandteile der Choreographie als Prolog, Intermezzo, Rückblende oder Epilog eingesetzt werden. Der Rückblick auf die Probensituation oder die Szenen im Foyer und auf der Gracht in *Live* funktionieren als zeitliche Einschübe und räumliche Erweiterungen der Bühnensituation. Janine Schulze spricht bei ihrem besprochenen Beispiel von einer dramaturgischen Film-Klammer.³⁷ Ich würde allgemeiner formulieren, dass, wenn Projektionen als dramaturgische Erweiterungen gleichwertig zwischen getanzte Szenen gesetzt werden, eine szenische intermediale Montage aus der Kombination von Tanz und Film entsteht, die zusammen das narrative Angebot produziert.

Interaktion

Die dritte Kategorie sehe ich als intensive Verwebung von Tanz und Medieneinsatz in einer zeitgleichen, wiederum dramaturgischen Intention der Interaktion. Exemplarisch für diesen Medieneinsatz auf der zeitgenössischen Tanzbühne stehen die Choreographien von José Montalvo und Dominique Hervieu. Montalvo-Hervieu arbeiteten 1993 erstmals mit dem Videokünstler Michel Coste für *Double Trouble* zusammen, in dem Videobilder mit den physisch präsenten Körpern konfrontiert wurden. Weitere Arbeiten mit vergleichbarer Interaktion wie in *Paradis* waren *Le jardin io io ito ito* (1999) und *Barbelle hereuse* (2002). In *Paradis* (1997) mischen die beiden nicht nur verschiedene Tanzstile

³⁵ Siegfried Zielinski im Programmheft zum Stück.

³⁶ Dominique Perrault im Programmheft zum Stück.

³⁷ Vgl. J. Schulze: Greetings, S. 149.

und Kulturen wie afrikanischen, klassischen Tanz und Break Dance mit Opernmusik von Vivaldi, sondern spielen noch einmal anders als van Manen in *Live* zwischen Tänzerin und Kamera mit anwesenden und abgebildeten Personen. Der Dialog zwischen Bühne und Leinwand, auf der die Tänzerinnen und Tänzer, aber auch Großmütter, Kinder und Tiere abgebildet werden, das Wechsel- und Zusammenspiel auf und zwischen zwei Großprojektionen als Bühnenprospekt eröffnet visuelle Überraschungen. Die spielerische Kreuzung aus Realem und Fiktivem, aus Klein und Groß, rechts und links, Mensch und filmischem Double wirkt irritierend, unterhaltsam und komisch. Neu ist diese Variante des Medieneinsatzes nicht – das Entspringen aus der Leinwand charakterisierte eine Variante des Expanded Cinema, eine Filmvorführung mit einer Bühnenaktion zu verbinden: Am Ende des im Kontext der historischen Avantgarde erwähnten Films *Entr'acte* von René Clair springt der Dirigent sozusagen aus der Leinwand und beginnt auf der Bühne zu dirigieren.³⁸ Dieses Prinzip des Verschwindens und Auftauchens aus der Leinwand beziehungsweise von hinter der mit Schlitzen versehenen Leinwand, sowohl auf der Ebene einer realen als auch einer abgefilmten Leinwand, ist das Grundprinzip der Interaktion in *Paradis*. José Montalvo drückt diese Verschmelzung von Tanz und Medien im Terminus »spectacle audiovisuel dansé« aus.³⁹ Die Überraschungsmomente resultieren aus der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Abbild, aus multiplen Bildmanipulationen wie Verdoppelungen und Vervielfachungen der Bilder und Abbilder, sie entstehen an den Übergängen, den Schnittstellen des Intermedialen: Durch die Kreuzung der Mittel eröffnen sich neue Sehweisen, die unsere Wahrnehmung, Imagination und Reflexion stimulieren. Im Sinne der Verschränkung und Gleichberechtigung der Mittel entsteht in der Interaktion das von Müller geforderte »konzeptionelle Miteinander [...], dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen«, oder das von Rajewsky formulierte »genuine« Zusammenspiel der Medien.⁴⁰ In *Paradis* geschieht dies aufgrund einer räumlich und zeitlich präzise choreographierten Interaktion zwischen Bühne und Leinwand. Gespielt wird zudem mit der an die Schwerkraft gebundenen Bühnenaktion und einer Kameraperspektive von oben, die auf der Leinwand die Schwerkraft zu überwinden scheint. Zum Ende der temporeichen Szenenreihung, die immer wieder mit neuen kleinen Varianten wie beispielsweise dem Einsatz eines Zeiträffers auf der Projektion überrascht, werden nicht nur große Schatten auf die Leinwände projiziert, sondern plötzlich sind auch riesige Schatten von im Vordergrund sich bewegenden Tänzern auf den weißen Leinwänden sichtbar. Interaktion

³⁸ Vgl. Hans Scheufl und Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, Bd. 1 + 2, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 1974, S. 257.

³⁹ <http://www.montalvo-hervieu.com/paradis.html> vom 11. Juli 2007.

⁴⁰ J. E. Müller: Intermedialität, S. 83, und I. Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

bedeutet nicht per se ein komplexes Gebilde. Sie kann wie in *Paradis* auf einfachsten Effekten von Licht und Schatten, Körper und Abbild beruhen.

Philippe Decouflé: Solo

Zum Abschluss der versuchten kategoriellen Einteilung der Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes im zeitgenössischen Tanz möchte ich ein Beispiel, *Solo* von Philippe Decouflé, anfügen, das teilweise wie in *Paradis* mit den Grundelementen des Films, Licht und Schatten, dem Dialog zwischen Person und Bild spielt, aber auch wie *Live* oder die Beispiele von Frédéric Flamand Live-Kameras und Projektionen einsetzt. *Solo* beginnt mit dem Auftritt von Philippe Decouflé, der sein Solo an einem Ständermikrofon ankündigt – ein Solo sei ein Stück, in dem nur eine Person auf der Bühne agiere! Allerdings wird das Mikrofon von einem Assistenten gehalten und Decouflé fordert diesen auf, die Bühne zu verlassen. Ohne Assistenz wäre das weitere Stück gar nicht realisierbar – schon die Introduction spielt mit Kontradiktionen, mit der physischen Präsenz des Entertainers, der weiß, wie Komik funktioniert, und technischen Spielereien, die oft nicht durchschaubar sind. Die erste Szene beginnt im Dunkeln mit einer Projektion auf eine kleine Leinwand, welche die Silhouette von zwei Händen zeigt. Diese wachsen zu Monsterköpfen, die einander anzugreifen scheinen. Erst durch eine langsame Beleuchtung hinter der Leinwand wird deutlich, dass die Projektion keine vorproduzierte Videoaufnahme ist, sondern eine Live-Wiedergabe einer kleinen Kamera, die vom Assistenten und Videomacher Olivier Simola justiert wurde. Die nächsten Bilder zeigen Füße in Nahaufnahme. Da Decouflé sich aber zwischen Projektor und Leinwand befindet, werden die Nahaufnahmen durch große Schatten seines Oberkörpers überlagert. *Solo* spielt in immer komplexeren Variationen mit den Elementen Schatten, vorproduzierten Aufnahmen, Live-Bildern, multiplen Bildmanipulationen, Doppel- und Mehrfachprojektionen. In einer Szene tanzt Decouflé in verbal geäußelter Reminiscenz an die Filme von Busby Berkeley der 1930er Jahre mit Klonen seiner selbst wie in einer Chorus Line. *Solo*, das den Untertitel *Le doute m'habite* trägt, entstand zum 20-jährigen Jubiläum von Decouflés Compagnie DCA 2003 und tourt noch 2007. *Solo* zeigt mittels Zitaten aus früheren Stücken oder mit dem eingespielten Videotanz *Le P'tit bal* aus dem Jahre 1995 eine Reflexivität des zeitgenössischen Tanzes – Decouflé nimmt sich seiner eigenen Bühnengeschichte an. Philippe Decouflé wollte ursprünglich Clown werden und sieht seine Werke selbst weniger im Kontext des zeitgenössischen Tanzes, sondern möchte ein breites Publikum ansprechen: »I'm not working to further contemporary dance, but to entertain people. I'm merely a saltimbanque and all I care about is that the public enjoys itself!«⁴¹ Decouflé, der

⁴¹ <http://www.nac-cna.ca/en/nacnews/viewnews.cfm?ID=1371&cat=catDance> vom 26. Juli 2007.

dennoch zur ersten Generation der zeitgenössischen Choreographinnen und Choreographen in Frankreich zählt, studierte u. a. beim Amerikaner Alwin Nikolais, als dieser am Centre Chorégraphique in Angers unterrichtete. Nikolais hatte schon früher mit Licht- und Filmprojektionen experimentiert. Zu Decouflés multimedialen Stilmitteln zählen neben dem Film Musik, Comic- und Zirkuselemente. Markant ist sein multimedialer Erfahrungsschatz: Er switcht zwischen bewusster Körperpräsenz, Schattenbildern und Videoprojektionen und erzeugt so kaleidoskopartig eine choreographische Komplexität, die immer wieder neue Schnittstellen für mögliche individuelle Wahrnehmungen eröffnet.

Medien auf der zeitgenössischen Tanzbühne, so könnte eine zusammenfassende These lauten, erlauben vielfältige reflexive Formen und eine weitere Ebene der Fragmentarisierung. Neben medial inspirierten Bewegungskonzepten, die bereits durch Prinzipien der Unterbrechung und Montage gekennzeichnet sind, werden audiovisuelle Medien in ein Gesamtkonzept einer aus Einzelteilen zusammengesetzten Choreographie platziert. Die Möglichkeiten sind durch die verschiedenen Medien und Projektionsarten, Film- oder Videotechnik, auf Monitoren, Leinwänden, Gaze-Vorhängen, Körpern oder Bühnenelementen und Requisiten vielfältig, vielleicht auch noch differenzierter als in die vorgeschlagenen Kategorien der Projektion, Extension und Interaktion einteilbar. Die Funktionsweisen resultieren aus dem jeweiligen konzeptionellen Verhältnis beziehungsweise aus dem Dialog zwischen medialer und körperlicher Präsentation. Die zusätzliche Dimension dieses Spiels zwischen Realität und Illusion, zwischen Präsenz und Repräsentation widerspiegelt die gesellschaftliche Bedingtheit unserer von Medien und (Schein-)Bildern geprägten Kultur. Insofern ist an solchen Phänomenen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne eine starke kulturelle Bedingtheit von aktueller, in diesem Falle von der Medienentwicklung geprägten Kunstproduktion im zeitgenössischen Tanz ablesbar.

Literaturverzeichnis

- Ächter, Angelika: Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreographien. Zur Intermedialität von Tanz und Video auf der Bühne, unveröff. Diplomarbeit, Nachdiplomstudiengang TanzKultur, Universität Bern 2004.
- Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers*. Post-Modern Dance, Boston 1980, Reprint Wesleyan University Press, Hanover 1987.
- Baudet, Marie: »Die letzte Zielscheibe von Frédéric Flamand«, in: *Ballett international/Tanz aktuell*, Nr. 4, April 1996, S. 44–47.
- Brandstetter, Gabriele: »Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disfunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde«, in: dies., *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Theater der Zeit, *Recherchen* 26, S. 160–181.
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek: rowohlt's enzyklopädie, akt. Neuaufl. 1986.
- Büscher, Barbara: »Theater und elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren – zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft«, in: *TheaterZeitschrift*, Nr. 35, 1993, S. 30–44.
- Büscher, Barbara: »(Interaktive) Interfaces und Performance. Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild-)Räumen«, in: Martina Leeker, *Maschinen, Medien, Performances*. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten, Berlin: Alexander 2001, S. 87–111.
- Ditschek, Eduard: *Politisches Engagement und Medienexperiment: Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen: Narr 1989.
- Garafola, Lynn: »Tanz, Film und die Ballets Russes« in: Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin: Vorwerk 1997, S. 164–184.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2002.
- Jappe, Elisabeth: *Performance-Ritual-Prozess*. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München, New York: Prestel 1993.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf et al.: Econ 1992.
- Meyer, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus Publikationen 1996.

- Müller, Jürgen E.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 31–40.
- Rainer Yvonne: *A Woman Who ... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen und Basel: Francke (UTB) 2002.
- Rosiny, Claudia: »Tanz und Video. Die schwierige Kooperation zweier Medien«, in: *Tanzdrama* Nr. 5, 4. Quartal 1988, S. 29–32.
- Rosiny, Claudia: *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zürich: Chronos 1999.
- Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Bd. 1 + 2, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 1974.
- Schmidt, Jochen: *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen*, Köln/Seelze: Ballett-Bühnen Verlag/Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung 1987.
- Schneider, Irmela /Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand 1997.
- Schulze, Janine: »Greetings from Paradise mit einem Schuss vodka konkav. Zwei Versuche, intermediale Momente zwischen Tanz und Film auf der Bühne zu produzieren beziehungsweise zu beschreiben«, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: ePodium 2004, S. 147–159.
- Schwind, Klaus: »Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses im »vierdimensionalen Theater«. Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* (1927)«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen: UTB 1995, S. 58–88.
- Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt: Suhrkamp 2002.

