Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)
Band 12

Johanna Hilari

Balletttanzende Miniaturen – Multiplizierter Serpentinentanz

Intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film

UNIVERSITÄT BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Johanna Hilari

Balletttanzende Miniaturen – Multiplizierter Serpentinentanz

Intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film

Bern Open Publishing

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2022

Impressum

ISBN: 978-3-03917-049-4
DOI: 10.48350/161080

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Sari Pamer
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Text © 2022, Johanna Hilari

Titelfoto: Einzelbild aus dem Film «Beginning of the Serpentine». Autor*in, Tänzer*in, Produktionsort und Erscheinungsjahr sind unbekannt.

Bildnachweis: Library of Congress. Photograph of the nitrate film print by Barbara Flueckiger In: Flueckiger, Barbara (2012ff.): Timeliene of Historical Film Colors (https://filmcolors.org/).

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 6

2. PRÄMISSEN: THEORETISCHER HINTERGRUND UND METHODISCHES VORGEHEN 9

2.1. FORSCHUNGSGEGENSTAND 10
2.2. AKTUELLER FORSCHUNGSSTAND 12
2.3. INTERMEDIALITÄT 16
2.3.1. Intermedialität als Analysekategorie 17
2.3.2. Exkurs: Tanz als Medium? 18
2.3.3. Angewandter Intermedialitätsbegriff 19
2.4. VORGEHEN 20

3. INTERMEDIALE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN TANZ UND FRÜHEM FILM 23

3.1. RAUM 23
3.1.1. Raum und Räumlichkeit in Les papillons japonais 24
3.1.2. Verändertes Raumverständnis in Création de la serpentine 27
3.1.3. Farbe und Tricktechniken im frühen Film 30
3.2. ZEIT 32
3.2.1. Narrative Strukturen in Le pied de mouton 34
3.2.2. Rhythmus und Montage in La grenouille 37
3.3. KÖRPER 40
3.3.1. Natürliche und künstliche Körper Les œufs de Pâques 41
3.3.2. Körperbilder in Kiriki, acrobates japonais 44
3.3.3. Mechanische Körper in Le théâtre électrique de Bob 46
3.4. CHOREOGRAFISCHE VERFAHREN 49
3.4.1. Hervorbringung von tanzenden Körpern in Les ombres chinoises 50
3.4.2. Aufzeichnung von Bewegung in Les cocottes en papier 53

4. SCHLUSS 56

4.1. TANZ UND FRÜHER FILM 57
4.1.1. Tanzästhetiken im frühen Film 57
4.1.2. Differenzierung durch filmeigene Mittel 58
4.1.3. Verbindung über choreografische Verfahren 59
4.2. AUSBLICK 60

5. QUELLENVERZEICHNIS UND BIBLIOGRAFIE 63

5.1. FILMOGRAFIE 63
5.2. BIBLIOGRAFIE 63
5.3. INTERNETSEITEN 69

1. Einleitung

Der Kopf eines Fauns erscheint auf einem niedrigen Sockel in der Mitte des Bildausschnitts. Das Bild wird von grünen Pflanzen und rosaroten Blüten gerahmt. Fasziniert und erstaunt schauen zwei Darstellerinnen zu, wie der Faun Grimassen zieht. Als dieser hinter gelbem Rauch verschwindet, inspizieren beide Darstellerinnen den noch vorhandenen Sockel. Plötzlich kommt eine bunte Fontäne hochgeschossen. Dann tauchen verschiedene Blumenornamente auf, in denen weitere Akteurinnen platziert sind, die dem Publikum zunicken und Luftküsse zuschicken. Nachdem der ganze Bildausschnitt in orangenem Rauch verschwindet, kommt als nächstes ein veränderter Raum zum Vorschein. Statt des Sockels wird nun ein niedriger, grasbewachsener Hügel sichtbar, auf welchen sich die zwei Hauptdarstellerinnen platzieren. Sogleich erscheinen aus dem Nichts Tänzerinnen, die mit Piques und Valse-Schritten eine Ballettvariation tanzen und schliesslich Platz für die Solistin machen. Diese trägt ein gelbes Kostüm und gibt ein Solo zum Besten, das sie mit einer knienden Pose beendet. Dann entschwinden die tanzenden Darstellerinnen aus dem Bild, als ob sich ihre Körper auflösen würden. Eingebettet werden diese einzelnen Nummern von einer Rahmenhandlung, die am Anfang und am Ende dieses Films dargelegt wird: Eine der beiden Hauptfiguren wird von einem aufdringlichen Verehrer umworben. Eine Fee, die andere Hauptfigur, hilft der jungen Frau vor ihrem Verehrer zu flüchten. So gelangen sie in die Fantasiewelt, in der die oben beschriebenen Nummern nacheinander vorgeführt werden. Der Film endet, indem der Verehrer nochmals ins Bild tritt. Während dieser von einem Faun vertrieben wird, werden die Fee und die junge Frau von einer hohen Pflanze umschlossen, die sie schliesslich zum Verschwinden bringt.[1]

Les tulipes[2] ist einer von ca. hundert Filmen, die der spanische Filmpionier Segundo de Chomón für die Filmfirma Pathé-Frères realisiert hat. Der Film weist in Bezug auf die Darstellung von Tanz und Choreografie bedeutsame Merkmale auf. Der einfache narrative Rahmen stellt die einzelnen Szenen mit ihren überraschenden Bildern in den Mittelpunkt. Wie in einer Bühnensituation spielen sich die Szenen in diesem Film frontal zur Kamera ausgerichtet ab. Die Darstellerinnen und Darsteller blicken in die Kamera, als ob sie das Publikum direkt adressieren würden. Anlehnungen an Zauberkunststücke werden durch illusionistische Tricks evident, zum Beispiel durch das Verschwinden der Darstellenden, ohne dass diese aus dem Bild laufen. Neben dem präzisen Umgang mit Farben, sind Merkmale wie akrobatische Bewegungen, Auftritte von Feen und Schlussszenen mit Ballettvariationen, charakteristisch für Segundo de Chomóns Filme.[3]
Die Beziehung, die in frühen Filmen zur damaligen Theater-, Tanz- und Varietékultur hergestellt wird, ist offensichtlich. Als Reaktion darauf plädiert der russische Dokumentarfilmer und Filmtheoretiker Dziga Vertov in einem 1922 erschienenen Manifest für eine reine Filmkunst, die sich nicht als Synthese von Kunstgattungen wie Musik, Literatur und Theater definieren soll.[4] Für Vertov ist das Fundament des Films die optimierte und organisierte

[1] Vgl. Les tulipes. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.
[2] Ebd.
[3] Vgl. Gunning, Tom: Cinema of attractions. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010a, S. 124–127.
[4] Vgl. Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes. In: ders.: Schriften zum Film. Hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 7–10, hier S. 7.

Bewegung. Nicht zwingend die menschliche Bewegung, sondern idealerweise die einer Maschine.[5]

> Die Filmsache ist die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegung der Dinge im Raum und – angewandt – das rhythmische künstlerische Ganze, entsprechend den Eigenschaften des Stoffes und dem inneren Rhythmus jeder Sache.[6]

Wird nun in diesem Zitat die Filmsache durch Choreografie und Bewegung der Dinge durch Bewegung der Körper ersetzt, trifft seine Definition der Filmsache auf ein bis heute währendes Verständnis von Choreografie zu: Die Organisation der Bewegung im Raum, in Relation zu einem Rhythmus des künstlerischen Ganzen.
Auf der Internetseite corpusweb.net finden sich in einer 2008 entstandenen Sammlung verschiedene individuelle Definitionsweisen. So zum Beispiel Thomas Lehmen, der «Choreographie [als] die Organisation von Elementen in der Raumzeit, also die Organisation von Bewegung»[7] definiert. Tim Etchells Definition lautet kurz: «Organization of movement in time and space.»[8]
Die Organisation von Bewegung im aufgenommenen und projizierten Bild wird wiederum in der Filmtheorie beständig als Spezifikum dieses Mediums benannt.[9] Bereits in der Bezeichnung des Kinematografen als technischer Kombinationsapparat, der Kamera und Projektor vereinigt, ist das Wort *Bewegung* vorhanden.[10] In der etymologischen Rückführung besteht der Name dieses Apparats aus *kīnḗmatos* griechisch *Bewegung* oder *Aufregung* und *gráphein* griechisch *schreiben*.[11] Der Kinematograf stellt mit seiner doppelten Funktion als aufzeichnendes und projizierendes Gerät «eine enorme Fortentwicklung des zentralperspektivischen Sehens dar»[12]. Die kanadische Filmwissenschaftlerin Silvestra Mariniello bezieht sich auf den frühen Film, wenn sie schreibt: «La caméra permet de rester au milieu du flux des événements, de les enregistrer en même temps qu'ils se produisent»[13]. Mariniello geht hier weiter auf die zwar paradoxen, aber nicht widersprüchlichen Merkmale von Bewegung und Fixierung ein. Sie weitet dieses Paradox von der Produktionsweise auf die Funktionsweise von Filmen aus. Der Film gebe einerseits den Fluss der aufgezeichneten historischen Ereignisse wieder und andererseits entferne er den Blick auf die Geschichte durch

---

[5] Vgl. ebd., S. 7–10; Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München 2003, S. 76.
[6] Vertov 1973, S. 9.
[7] Corpus. Performance, Philosophie, Politik, Praxis, http://www.corpusweb.net/antworten-1521.html, 02.12.2022.
[8] Ebd.
[9] Der Autor zeigt in seinem Kapitel «Einzelmedienontologien» unter anderem auf, wie sich der Begriff der Bewegung in einzelnen Filmtheorien zum jeweiligen Filmverständnis verhält. Vgl. u. a. Leschke 2003, S. 73–130.
[10] Dieser technische Apparat wurde von den französischen Brüdern Lumière erfunden. Die erste öffentliche Filmvorführung fand 1896 mittels eines Kinematografen im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris statt. Der Kinematograf verlor jedoch schnell an Beliebtheit. Grössere Filmfirmen bevorzugten je eigens angefertigte Apparate für die Aufzeichnung und die Projektion von bewegten Bildern. Vgl. Mannoni, Laurent: Cinématographe Lumière. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 127.
[11] Vgl. Kinematograf In: Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): http://www.dwds.de/?qu=Kinematograf, 04.12.2022.
[12] Brandelmeier, Thomas: Filmtechnik. In: Schanze, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Stuttgart, Weimar 2002. S. 108–110, hier S. 108.
[13] Mariniello, Silvestra: L'Histoire du cinéma contre le cinéma dans l'histoire. In: Gaudreault, André; Lacasse, Germain u. Raynauld, Isabelle (Hg.): Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique. Québec u. Paris 1999, S. 13–27, hier S. 13.

Vergnügen und Attraktion. Dieses Phänomen führt Mariniello auf die technische und kommerzielle Funktion des Films im Umbruch vom 19. ins 20. Jahrhundert zurück.[14] Sie konstatiert: «La création des actualités, la création de l'histoire, de la réalité, n'est pas en contradiction avec l'enregistrement en direct des événements.»[15] Die in diesem Artikel beschriebene Verdichtung von unterschiedlichen Produktions- und Funktionsweisen in den Anfängen des frühen Films wird auch vom Filmwissenschaftler André Gaudreault aufgenommen. Er plädiert gar für die Umbenennung dieses Genres. Dabei schlägt er vor, allgemeinere Benennungen wie «early cinema»[16] und «precinema»[17] durch das für ihn spezifischere «Kinematography»[18] zu ersetzten. Er argumentiert damit, dass der frühe Film sich nicht ausschliesslich durch die Etablierung des neuen Mediums definiere, sondern besonders über kulturelle Praktiken, die sich im sozioökonomischen Gefüge des beginnenden 20. Jahrhunderts situieren. Zu solchen kulturellen Praktiken zählt Gaudreault die Fotografie, das Varieté oder Illuminationen.[19] Diese hier in aller Kürze umrissene filmwissenschaftliche Diskussion soll lediglich aufzeigen, dass es sich beim frühen Film um ein komplexes Phänomen handelt. Es situiert sich buchstäblich in einer Umbruchzeit zwischen etablierten (populären) kulturellen Praktiken – wie Tanz und Varieté – und neuen technologischen Mitteln. Dies soll anhand exemplarischer Filme von Segundo de Chomón reflektiert werden. Alle besprochenen Filme sind in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts entstanden.

«Bewegung bildet die Basis sowohl des Tanzes als auch aller audiovisueller Medien»[20], formuliert Claudia Rosiny ganz allgemein die Verbindung von Tanz und Film. Für die Etablierung dieser intermedialen Beziehung zwischen Tanz und Film spielt insbesondere der frühe Film eine tragende Rolle. Der frühe Film – so meine These – wird durch die intermediale Beziehung zum Tanz bestimmt; durch die in den Filmen inhärente Reflexion des eigenen Mediums wird dieses vom Tanz differenziert und verdeutlicht gleichzeitig zeitgenössische Tanzästhetiken.

Im Folgenden werden zuerst theoretische und methodologische Prämissen erläutert. Dabei wird neben dem Forschungsgegenstand auch der aktuelle Stand der Forschung beschrieben. Dann stehen die Begriffe *Intermedialität* und *intermediale Beziehungen* im Zentrum, wobei einerseits die theoretische Herleitung und Kontextualisierung bestimmt werden soll und andererseits die Anwendung für die Filmanalysen. Das zweite Kapitel endet mit einer genaueren Darstellung des Vorgehens, in welcher auf die Gliederung der Analysen und den Umgang mit archivarischem Material eingegangen wird. Im dritten Kapitel erfolgt, jeweils auf einen intermedialen Parameter (Raum, Zeit, Körper oder choreografische Verfahren) fokussierend, die Analyse von insgesamt neun Filmen des spanischen Filmpioniers Segundo de Chomón. Diese Arbeit schliesst mit einem Fazit, in dem zentrale Gedanken zusammengefasst und mögliche Forschungserweiterungen vorgeschlagen werden.

---

[14] Vgl. ebd., S. 15f.
[15] Ebd., S. 13.
[16] Gaudreault, André: Film and Attraction. From Kinematography to Cinema. Übers. v. Timothy Barnard. Urbana u. a. 2011, S. 32.
[17] Ebd.
[18] In dieser Arbeit soll nicht eingehender auf diese filmwissenschaftliche Diskussion eingegangen werden, obwohl sie auch fachgeschichtlich von besonderem Interesse ist. Vgl. ebd., S. 34. Im weiteren Verlauf dieser Studie soll daher der Begriff *früher Film* weiterhin verwenden werden.
[19] Vgl. ebd., S. 32–37.
[20] Rosiny, Claudia: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld 2013, S. 15.

2. Prämissen: Theoretischer Hintergrund und methodisches Vorgehen

Hinter Filmtiteln wie *Les tulipes* steht in der Filmwissenschaft der Begriff «Cinema of Attraction(s)»[21]. In den 1980er-Jahren trug diese Begriffsbildung zur Profilierung des frühen Films als Forschungsgegenstand in der Filmwissenschaft massgeblich bei. Der Filmwissenschaftler Richard Abel schreibt diesbezüglich: «[The] term *primitive cinema* generally has been replaced by André Gaudreault and Tom Gunning's less pejorative and more accurate *cinema of attractions*.»[22] Tom Gunning definiert das Phänomen Cinema of Attractions durch die Fokussierung dieser Filme auf die Präsentation visueller Attraktionen, anstatt auf eine kontinuierliche Narration.[23] Das Wort *attractions* wird dabei auf zweierlei Weisen abgeleitet: Es bezieht sich einerseits auf die historische Theaterlandschaft, die sich mit dem Aufkommen der Moderne massgeblich veränderte. Attraktionen waren beliebte Programmpunkte in (Welt-) Ausstellungen, Varietétheatern oder Vergnügungsparks, wobei imperialistische Weltbilder, durch die Verklärung von Kolonialisierung und Industrialisierung wiedergegeben wurden. In solchen Attraktionen wurden überraschende und / oder kuriose technische Neuerungen vorgestellt, virtuose und erstaunliche Kunststücke dargeboten und ‹exotische› Kulturgüter und Menschen aus nicht-europäischen Ländern ausgestellt.[24]
Das Wort *attractions* bezieht sich andererseits auf den von Sergei Eisenstein eingeleiteten Begriff «Montage der Attraktionen»[25]. Der sowjetische Theater- und Filmregisseur definiert eine «Attraktion (im Theater) [als] jedes aggressive Moment des Theaters, d.h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt»[26]. Bemerkenswert an Eisensteins Definition ist, dass er die Attraktion im Theater deutlich von Tricks oder Kunststücken trennt. Er stellt diese als beherrschte und vollendete Aktion der relativen Reaktion der Zuschauenden gegenüber. Das reaktive Moment macht nach Eisenstein die Basis der Attraktionsmontage aus.[27]
In der filmwissenschaftlichen Implementierung des Begriffs liegt der Fokus auf beiden Auslegungen gleichermassen. Die Reaktion der Zuschauenden wird dabei mit den

[21] Gunning, Tom: The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angle, Nr. 3 u. 4, Herbst 1986, S. 63–70, hier S. 63. Gunning betitelt seinen ersten Artikel zum Thema, welcher 1986 erschienen ist *Cinema of* Attraction. In einer zweiten, überarbeiteten Fassung benennt er das Phänomen Cinema of Attractions. Vgl. Stauven 2006, S. 15f.
[22] Abel, Richard: The ciné goes to town. French cinema, 1896-1914. Berkeley u. a. 1994, S. xiv. Hervorhebung i. Orig.
[23] Vgl. Gunning 2010a, S. 124.
[24] Vgl. ebd.; Cavallotti, Diego; Dotto, Simone u. Mariani, Andrea (Hg.): Exposing the moving image. The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions. Mailand 2019; Kessler, Frank u. Lenk, Sabine: Performing Innovation. Exhibiting Media Novelty and Spectacle at World Fairs 1893–1904. In: Cavllotti, Diego; Dotto, Simone u. Mariani, Andrea (Hg.): Exposing the moving image. The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions. Mailand 2019, S. 23–32.
[25] Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs «Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste» im Moskauer Proletkult. (1923). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979, S. 46–57, hier S. 46; vgl. Gunning 2010a, S. 124.
[26] Eisenstein 1979, S. 48.
[27] Vgl. ebd., S. 49.

dargestellten Kunststücken oder den mediatisierten modernen Alltagsszenarien zusammengefasst.[28]
Während der Jahrtausendwende lässt sich allgemein ein wachsendes oder wiederaufkommendes Interesse am frühen Film feststellen. In der Einleitung des zweisprachig erschienen Tagungsbands *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*[29] wird festgehalten: «With the introduction of new digital technologies, which are presently transforming cinema on so many levels, we find ourselves at a cultural moment that is eerily familiar to avid scholars of early cinema»[30]. Auch heute lässt sich die Vielfalt filmischer Erzeugnisse und die damit einhergehenden intermedialen Bezüge zu anderen Kunstformen mit jener der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert vergleichen. Eine Gegenüberstellung kann jedoch auch mit damaligen und aktuellen Diskursen über Globalisierung, Intermedialität und Transdisziplinarität realisiert werden. Ein gemeinsamer Nenner ist die Entwicklung neuer technischer Medien; historisch die Erfindung des Kinematografen und aktuell die Fortentwicklung unterschiedlicher digitaler und virtueller Medien. In beiden Kontexten greifen etablierte Kunstformen auf die jeweils neuen technischen Möglichkeiten zurück, und umgekehrt gehen die neuen Medien mit etablierten Kunstformen um.[31] Die beteiligten künstlerischen Disziplinen werden dadurch (neu) profiliert. Die intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film lassen sich somit auf die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert zurückführen. Anhand ausgewählter Filme kann dies exemplarisch aufgezeigt werden, wofür in der vorliegenden Studie eine tanzwissenschaftliche Perspektive eingenommen wird.

2.1. Forschungsgegenstand

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen neun ausgewählte Filme des spanischen Filmpioniers Segundo de Chomón. Das Interesse für diese frühen Filme liegt primär in der offensichtlichen, aber wenig erforschten Beziehung zum Tanz. Die Wahl Segundo de Chomóns begründet sich durch die Menge an unzureichend erforschten Filmen, die der Spanier insgesamt und vor allem während seiner Anstellung bei Pathé-Frères in Paris realisiert hat.[32]

---

[28] Vgl. u. a. Gaudreault 2011, S. 64f.

[29] Gaudreault, André; Russell, Catherine u. Véronneau, Pierre (Hg.): Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle. The Cinema. A New Technology for the 20th Century. Lausanne 2004.

[30] Gaudreault, André; Russell, Catherine u. Véronneau, Pierre: Introduction. In: dies. (Hg.): Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle. The Cinema. A New Technology for the 20th Century. Lausanne 2004, S. 19–27, hier S. 20.

[31] Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Wien 2005, S. 251f.

[32] *Les Mille et un Visages de Segundo de Chomón* ist der bisher umfassendste Sammelband, der sich Segundo de Chomóns Arbeit widmet. Erschienen ist die Publikation 2019, im Nachgang an eine gleichnamige Tagung, die wiederum im Rahmen der Ausstellung *Effets Séciaux. Crevez l'écran!*, in der Cité des Sciences et de l'industrie (Paris) stattgefunden hat. Vgl. Hamus-Vallée, Réjane; Malthête, Jaques, Salmon, Stéphanie (Hg.): Les Mille et un Visages de Segundo de Chomón. Truqueur, coloriste, cinématographiste… et pionnier du cinématographe. Villeneuve d'Ascq 2019. *FilmColors. Bridging the Gap Between Technology and Aesthetics* ist ein Forschungsprojekt, welches unter der Leitung der Zürcher Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger stand und vom Europäischen Forschungsrat (ERC) gefördert wurde. In diesem Projekt ging es um umfangreiche Erforschung der Zusammenhänge von Technologie und Ästhetik historischer Farbfilme sowie um deren Restauration. Teil dieses umfangreichen Forschungsprojekts sind auch Filme von Segundo de Chomón bzw. Filme bei denen er als ‹Truqueur› und Colorist mitgewirkt hat. Vgl. Timeline of Historical Film Colors: https://filmcolors.org/, 30.11.2022; Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg.): Color Mania. The Material of Color in Photography and Film. Zürich 2020. Zu Farbe und Tricktechnik in Segundo de Chomóns Arbeiten siehe auch Kapitel 3.1.3. dieser Studie. Bereits in den 2010er Jahren wurde die Forschung zu Segundo de Chomón insbesondere durch die spanische Kunst- und Filmwissenschaft vorangetrieben, insbesondere vom

Segundo de Chomón wurde in Teruel, einer Kleinstadt der aragonesischen Region in Spanien geboren. Allgemein lässt sich sein Schaffen in drei Phasen einteilen, die sich sowohl zeitlich als auch örtlich definieren. Über seinen Werdegang vor seiner ersten Anstellung ist wenig bekannt. Seine ersten filmischen Arbeiten zeichnen sich primär durch die Kolorierung einzelner Filme aus, wobei der Filmschaffende jedes einzelne Bild nachträgliche mittels Handarbeit kolorierte. Dafür installierte er eine eigenständige Werkstatt für Kolorierung und Tricktechniken in Barcelona. 1905 zog er nach Paris, wo er für die Firma Pathé-Frères als Leiter der Abteilung *Féeries et Trucage* arbeitete. Bis 1909 kreierte er dort um die 150 Filme. Diese weisen unterschiedliche Schnitt- und Bildtechniken auf und folgen vielfältigen Inszenierungsstrategien. Noch unter Vetrag bei Pathé-Frères kehrte Segundo de Chomón für drei Jahre nach Barcelona zurück, wo er mit der Produktion und Nachbearbeitung eigener und anderer Filme fortfuhr. In seiner dritten Arbeitsphase wechselte er schliesslich seine Anstellung zu Itala Film und zog 1912 mit seiner Familie nach Turin. In dieser Zeit entstanden Filme, die sich teilweise von der in Paris angewandten Ästhetik distanzierten. Dies geht mit einem generellen ästhetischen Wandel in der damaligen Filmpraxis einher. Neue und verfeinerte Techniken erlaubten es, längere Filme zu produzieren. Während in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts noch visuelle Attraktionen im Vordergrund standen, reihten sich die Arbeiten in der zweiten Dekade in die Tradition der narrativen Spielfilme.[33] Chomón arbeitete bis zu seinem Tod 1929 im Bereich der Filmproduktion.[34] Die hier angegebenen biografischen Eckdaten sollen im weiteren Verlauf dieser Arbeit keine grosse Rolle spielen. Allerdings sei an dieser Stelle hervorgehoben, dass Segundo de Chomón ein wichtiger, jedoch nicht ausreichend erforschter Filmpionier ist. Er gehört zu denjenigen, die weder aufzeichnende bzw. projizierende Apparate erfunden haben, noch vor seiner Tätigkeit beim Film als Zauberer und / oder Illusionskünstler arbeitete. Im Gegensatz zu Auguste und Louis Lumière, Thomas Edison, Gaston Velle oder Georges Méliès, gehört Segundo de Chomón zu der Generation von Filmpionier*innen, die ihr Metier nicht nur begründeten, sondern auch professionalisierten, weil sie von Anfang an in allen Bereichen der Filmproduktion tätig waren.[35] In dieser Studie werden ausgewählte Filme von Segundo de Chomón analysiert, die in seiner Zeit als Leiter der Pathé-Frères Abteilung *Féeries et Trucage* in Paris entstanden sind. Diese neun Filme wurden zwischen 1907 und 1909 produziert, sie sind – wie zu zeigen sein wird – in Bezug auf Tanzästhetiken jener Zeit äusserst bedeutsam.[36]

---

katalanischen Kunsthistoriker Joan M. Minguet Batllori. Vgl. z. B. Minguet Batllori, Joan M.: Segundo de Chomón. The Cinema of Fascination. Barcelona 2010a. Die etwas ältere Forschung zu Chomón weist vornehmlich anekdotischen Charakter auf. Publikationen, wie die von Juan-Manuel Tharrats sind daher kritisch zu beachten. Vgl. Tharrats, Juan-Gabriel: Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen. Traduit de l'espagnol par Eve Tharrats. Paris 2009.

[33] Vgl. u. a. Gunning 2010a.

[34] Wenn nicht anders angemerkt vgl. für alle biografischen Eckdaten zu Segundo de Chomón: Minguet Batllori, Joan M.: Chomón, Segundo de. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010b, S. 116–117; Minguet Batllori, Joan M.: La Colección de Segundo de Chomón. In: Segundo de Chomón. El Cine de la Fantasía. (DVD). Hg. von der Filmoteca de Catalunya. Barcelona 2010c, S. 40–74; Tharrats 2009.

[35] Vgl. u. a. Solomon, Matthew: Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film. In: Theatre Journal 4/2006, S. 595–615; Minguet Batllori 2010a, S. 22.

[36] Vgl. Kapitel 2.4. dieser Studie.

Im von Segundo de Chomón handkolorierten Film *Loïe Fuller*[37] verwandelt sich eine Fledermaus in eine Tänzerin, die ihr langes Kostüm in Kreis- und Serpentinenformen zu bewegen beginnt. Die Miniatur-Balletttänzerin aus dem Film *Le scarabée d'or*[38] dreht Pirouetten, während sie von Feuerwerk umgeben ist. Filmspezifische Merkmale wie Verwandlungen und das illusionistische Spiel mit Körpergrössen lassen sich bei diesen Beispielen deutlich aufzeigen. Ausserdem ist die Beziehung zum Tanz nicht abzustreiten. Andere Filme weisen in weniger expliziter Form Beziehungen zu damaligen Tanzästhetiken und choreografischen Verfahren auf. Gemein ist diesen Filmen die Thematisierung und der Umgang von Körper, Bewegungen und Raum.

In der vorliegenden Studie soll analysiert werden, inwiefern die exemplarisch ausgewählten Filme intermediale Bezüge zum Tanz ihrer Zeit aufweisen. Der Begriff *Intermedialität* wird diesbezüglich als «Beziehungsgefüge verschiedener Medien»[39] verwendet, und als «potentiell[e] Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen»[40] aufgefasst. Die einzelnen Filme werden auf die Medialisierung szenischer Vorgänge und die Beziehung zu theatralen Eigenschaften hin analysiert. Durch die daraus resultierende Differenzierung der Kunstformen Tanz und Film soll untersucht werden, wie diese Filme das eigene Medium reflektieren und wie zeitgenössische Tanzästhetiken darin sichtbar gemacht werden. Ferner soll diese Untersuchung diskutieren, ob die ausgewählten Filme als tanzgeschichtliche Dokumente bewertet werden können.

Das Erkenntnisinteresse ist einerseits ein tanzhistoriografisches und andererseits die Fruchtbarmachung des Intermedialitätsbegriffs. Dies auch für Kunstformen, die nicht im engeren Sinne Medien sind.[41] Dabei orientiert sich diese Untersuchung an folgenden Fragen: Welche Tanzästhetiken werden in den Filmen von Segundo de Chomón sichtbar? Wie werden mediale und performative Eigenschaften von Film und Tanz gegenübergestellt? Wie werden Körper inszeniert bzw. wie «verlieren [Körper, J. H.] ihre eingeschränkte Körperlichkeit»[42]? Wie ist die Relation vom dreidimensionalen Raum zum zweidimensionalen Bild? Welchen choreografischen Verfahren und / oder welchen Choreografien folgen die einzelnen Filme? Und schliesslich, weshalb sind diese Filme aus tanzhistoriografischer Sicht von Interesse?

Um diese Arbeit im wissenschaftlichen Diskurs zu positionieren, wird im Folgenden der aktuelle Forschungsstand beschrieben, um dann genauer auf den Intermedialitätsbegriff eingehen zu können.

2.2. Aktueller Forschungsstand

Sowohl von Seiten der Film- wie auch der Tanzwissenschaft sind – in überschaubarer Menge – Forschungsarbeiten zur Beziehung von Tanz und frühem Film entstanden. In der

---

[37] Loïe Fuller. Regie: o. A., FR 1902. Im Katalog der Cinématheque Française findet sich ein Film unter diesem Titel, dessen Autor anonym ist. Dieser Film wird zudem auf das Jahr 1905 datiert. Vgl. Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma: http://www.cineressources.net/recherche_t.php, 04.12.2022. In der Kopie, die auf der Internetseite achive.org gefunden werden kann, ist jedoch auf dem Vorspann das Jahr 1902 markiert. Dort wird Chomón auch für die Kolorierung verantwortlich gemacht. Jedoch ist ebendiese Kopie lediglich schwarz-weiss.

[38] Le scarabée d'or. Regie: Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.

[39] Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 114–121, hier S. 114.

[40] Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002, S. 14.

[41] Zum Begriff Intermedialität und seiner Anwendung in dieser Untersuchung vgl. Kapitel 2.3.

[42] Kotte 2005, S. 270.

Tanzwissenschaft und insbesondere in der Tanzhistoriografie interessiert das spezifische intermediale Verhältnis von Tanz und Film besonders in Verbindung mit der europäischen Avantgarde der 1920er-Jahre.[43] Allerdings steht eine eingehendere und spezifisch tanzwissenschaftliche Forschung zum frühen Film, also zum Film der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert aus.[44] Interessant wäre dabei, neben der Erforschung der intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film, auch die Verortung im populären Tanz- und Ballettschaffen dieser Zeit.
Bezeichnend ist, dass der theoretische Diskurs zu diesem Themengebiet nicht nur die Intermedialitätsdebatte weiterführt, sondern auch interdisziplinäre Diskussionen. Die Filmwissenschaftlerin Kristina Köhler, deren Dissertationsschrift *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*[45] die aktuellste und umfassendste Monografie in diesem Themengebiet darstellt, beschriebt dieses Forschungsfeld als einen Bereich, in «den Tanz- wie Filmwissenschaftler ihre jeweils spezifischen Ansätze, Methoden und Theoriekonzepte herantragen»[46].

Der kanadische Filmwissenschaftler Tom Gunning untersuchte bereits in den 2000er-Jahren die Rolle von Loïe Fullers Serpentinentanz im frühen Film. Ausserdem betont er, der Tanz sei ein auffällig häufiges Motiv der ersten kinematografischen Experimente.[47] Generell erkennt Gunning eine Affinität «between the new invention and our most ancient art»[48]. Laurent Guido, ein Schweizer Filmwissenschaftler, befasst sich in mehreren Aufsätzen mit Rhythmus und tänzerischer Bewegung im (frühen) Film.[49] Guido leistet dabei einen wertvollen historischen

---

[43] Vgl. z. B. Leon, Anna: Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film. Die Ballets Suédois und ihr Stück *Relâche*. In: Montage AV, 2/2015, S. 17–35; Ploebst, Helmut: Der Experimentarfilm als Tanzmedium. 2008. In: http://www.corpusweb.net/1-ex-post-choreomorphe-perzeptionspolitik.html, 24.10.2015. Mit besonders hoher Resonanz wurde auch Gabriele Brandstetters Monografie *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien* rezipiert, in der nicht nur wertvolle Analysen zu Loïe Fullers Bewegungskonzepten zu finden sind, sondern auch zur Fragmentierung und Mechanisierung von Körpern in René Claires Film *Entr'acte*. Vgl. Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005. Vgl. u. a. Ploebst, Helmut u. Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München 2011; Rosiny 2013.

[44] In der Filmwissenschaft existiert keine Einigung darüber, von welchem historischen Zeitpunkt an von *frühem Film* die Rede ist. Vgl. Gudreault 2011, S. 46f. In dieser Untersuchung bezieht sich früher Film auf die Umbruchszeit vom 19. ins 20. Jahrhundert, das heisst von 1896 bis 1910.

[45] Als Film- und Kulturwissenschaftlerin nimmt Köhler zwar primär eine filmwissenschaftliche Perspektive ein, allerdings zeugen ihre Texte von einem fundierten, informierten und kritischen tanzwissenschaftlichen Wissen. In diesem Sinne können ihre Texte auch als spezifisch tanzwissenschaftlich verstanden werden, die jedoch in der Tanzwissenschaft eher wenig rezipiert werden. Vgl. Köhler, Kristina: Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future. In: Quaresima, Leonardo u. Re, Valentina (Hg.): In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective. Udine 2010, S. 195–204; Köhler, Kristina: Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz. Marburg 2017.

[46] Köhler, Kristina: Vom Tanz ‹im› Film zum ‹tänzerischen› Film. Eine theoriegeschichtliche Skizze zu einem Forschungsfeld zwischen den Disziplinen. In: Medienwissenschaft / Hamburg. Tanz und Film, Berichte und Papiere 140: Tanz und Film, 2012, S. 1–10. In: http://rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0140_12.pdf, 20.10.2015, S. 1.

[47] Vgl. Gunning, Tom: Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema. In: Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson. Amsterdam 2002, S. 75–90.

[48] Gunning, Tom: Dance Films. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010 b, S. 163–164, hier S. 164.

[49] Seine wohl detaillierteste Forschungsarbeit ist Guido, Laurent: L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930. Paris 2007. Zwei jüngere

Beitrag, indem er damalige Bewegungen der Lebens- und Bewegungsreform ausführlich auf den Film bezieht. Insbesondere konzentriert er sich auf den modernen Tanz sowie auf Repräsentant*innen der damals innovativen rhythmischen Gymnastik und des New Dance. Sein Tanzverständnis ist allerdings eher oberflächlich, etwa wenn er in Bezug auf die Konstanz von choreografischen Elementen in Filmen schreibt: «Une telle constance s'explique […] par les qualités esthétiques propres à la stylisation gracieuse du geste rythmé, mais elle se justifie aussi par son caractère pratique, condensé et universel.»[50]

Claudia Rosinys Dissertationsschrift *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*[51] etabliert im deutschsprachigen Raum die Diskussion zu künstlerischen Formen, die sowohl mit Tanz als auch mit Film operieren. Rosiny betont in dieser 1999 publizierten Studie, dass es eine Tanzhistoriografie mit Fokus auf «intermediale Interdependenzen»[52] noch nicht gibt. Sie hebt dabei auch hervor, dass die intermedialen Beziehungen von Tanz und Film spätestens seit der Etablierung des Mediums existieren: «[E]ine Intermedialität der Kunstform Videotanz beginnt dort, wo sich zwei gleichgestellte Teilbereiche begegnen.»[53] Über experimentelle Filme der 1920er- Jahre schreibt die Autorin, dass die «Konzepte vieler dieser Filme trotzdem oft untereinander ebenso wenig vergleichbar [waren] wie viele des Videotanzes heute»[54]. Weiterführend wird auf die Wichtigkeit des frühen Films hingewiesen, wobei die Meinung vertreten wird, Georges Méliès Filme bildeten Vorläufer der späteren Experimentarfilme.[55]

Dass die tanzwissenschaftliche Forschung zu späteren Phänomenen wie Avantgardefilme, Musicalfilme oder Videotanz einiges etablierter ist, zeigt sich auch in Rosinys Dissertation. Zwar scheint allgemein in den Publikationen zu Tanz und Film das Bewusstsein für die Verbindung von Tanz und frühem Film durchaus vorhanden zu sein, jedoch werden diese teilweise sehr kurz abgehandelt. Etwa wenn Sherill Dodds in Bezug auf Tanz im Film und den rhythmischen Charakter der Filmschnitte schreibt: «Film maker Louis Lumière, recorded a wide variety of indigenous dance forms, and Fernand Léger's *Ballet Mécanique* is a film exploration of rhythmic structures extended to dancers themselves.»[56] Dodds fasst in diesem Satz dreissig Jahre Film- und Tanzgeschichte zusammen, indem sie auf zwei äusserst unterschiedliche Formen der intermedialen Beziehungen von Tanz und Film referiert. In Rosinys jüngeren Monografie *Tanz Film* widmet die Autorin im ersten Themenfeld «Medieneinflüsse auf die Tanzästhetik»[57] einen Schwerpunkt dem frühen Film. Dabei werden die intermedialen Beziehungen zwischen Loïe Fullers Serpentinentanz und dem frühen Film beleuchtet. In Bezug auf die Filmpioniere und Tanzpionierinnen der Jahrhundertwende hebt Rosiny hervor, dass in der tanzwissenschaftlichen Forschung wenig über die Tanz- und

---

Aufsätze, die einen Fokus auf den Serpentinentanz oder auf an Tiller-Girls angelehnte Varietétänze legen sind: Guido, Laurent: (Serpentinen-)Tanz und frühes Kino. In: Montage AV, 2/2015, S. 37–60; Guido, Laurent: Un rythme irrésistible. Attraction et mimétisme corporel aux sources du dispositif cinématographique. In: 1895 Revue d'histoire du cinema, 2/2020, S. 219–236.

[50] Guido, Laurent: «Auf die Bühne gezaubert, dass man erstaunt». cinéma, danse et music-hall au tournant du 20e Siècle. In: A Journal of Germanic Studies, Vol. 46, Nr. 3, September 2010, S. 205–222, hier S. 206.

[51] Rosiny, Claudia: Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform. Zürich 1999.

[52] Ebd., S. 13.

[53] Ebd., S. 10.

[54] Ebd., S. 15.

[55] Vgl. ebd., S. 14f.

[56] Dodds, Sherril: Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. Palgrave 2004, S. 5. Hervorhebung i. Orig.

[57] Rosiny 2013, S. 41.

Bewegungsästhetik reflektiert worden ist.[58] Entsprechend fokussiert sie in ihren Analysen einzelner Beispiele von Filmpionieren wie Thomas Edison oder Georges Méliès auf ebendiesen Aspekt. Anders als Claudia Rosiny, die eine systematische Analysemethode über die Parameter Raum, Zeit und Bewegung vorschlägt, stellt schliesslich Erin Brannigan die Verbindung von Tanz und Film über Choreografie und bewegten Bildern her. In ihrem Buch *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*[59] verbindet sie die Bewegungskonzepte der Bilder und die Bewegungen der in den Filmen dargestellten Choreografien. Dies stellt sie ferner in einen historischen Kontext, in dem sich die alltäglichen (Bewegungs-) Abläufe durch neue technologische Errungenschaften rasant veränderten.[60] Auch diese Autorin konzentriert sich in einem Kapitel auf die Verbindungen vom modernem Tanz und Film, wobei Loïe Fuller in den Ausführungen eine zentrale Rolle einnimmt.[61] Über diese für den Tanz unverzichtbare Tanzpionierin gelangt die Tanzwissenschaftlerin auch zu Filmpionieren wie Georges Méliès oder gar Segundo de Chomón.[62] Sie schreibt in Bezug auf Filme dieser und anderer Filmschaffender: «They stage dance as one performative element within the cinematic field, often turning the films themselves into dancing»[63].
Im folgenden Abschnitt werden Begriffe und Bezeichnungen vorgestellt, die in der Tanzwissenschaft eingeführt wurden, um jene vielseitigen, intermedialen und künstlerischen Beziehungen von Tanz und Film beschreiben zu können.

Im Gegensatz zur tanzwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen der intermedialen Beziehungen von Tanz und Film, findet die Debatte zu terminologischen Fragestellungen laufend statt. Diese ist angeleitet durch die sich stets wandelnden zeitgenössischen Erscheinungsformen, die Tanz und Film in Relation zueinander stellen. Auffallend ist, dass in den meisten Monografien, die sich mit diesem Phänomen befassen, eine eigene Begriffsdefinition entwickelt wird.
Die beiden Varianten des Dokumentarischen oder des Künstlerischen beschreiben zwei grundlegende intermediale Bezugnahmen zwischen Film und Tanz. So einleuchtend diese zwar sind, können die konkreten Beispiele jedoch nicht immer eindeutig einer der beiden Kategorien zugeteilt werden. Die Debatte darüber, ob Filme, die choreografischen und / oder tänzerischen Prinzipien in eigene mediale Eigenschaften überführen, eine eigene Kunstform bilden, wird in der internationalen Tanzwissenschaft immer wieder thematisiert.[64] Darauf deutet eine Vielzahl von Bezeichnungen hin. Eine einheitliche Terminologie, die ‹das› intermediale Phänomen benennen würde, hat sich jedoch weder in der angloamerikanischen, französischen noch deutschen Tanzwissenschaft etabliert. Die vorgeschlagenen Begriffe reichen von *Filmtanz* über *choreocinema* bis zu *vidéodanse*, um nur drei zu nennen.[65]
Mit dem Aufkommen der digitalen Medien hat sich diese Debatte verschärft. Besonders ab dem Ende der 1960er-Jahre, nachdem Tanzschaffende vermehrt mit Film bzw. Video experimentierten.[66] Claudia Rosiny plädiert dafür, den Begriff *Videotanz* allgemein für filmische Ausdrucksformen, die sich intermedial zwischen Tanz und Film bewegen, zu verwenden. Sie

[58] Vgl. ebd., S. 49.
[59] Brannigan, Erin: Dancefilm. Choreography and the Moving Image. New York 2011.
[60] Vgl. ebd., S. 19–38. Der Titel des Kapitels lautet: *Modern Movement, Dance, and the Birth of Cinema.*
[61] Vgl. ebd., S. 20f, 31f.
[62] Vgl. ebd., S. 21f.
[63] Ebd., S. 3.
[64] Vgl. ebd.
[65] Vgl. Köhler 2012, S. 4.
[66] Vgl. ebd. S. 5.

schreibt: «[Der] Videotanz [ist] Teil einer breiteren Entwicklung hin zur Intermedialität und Vermischung künstlerischer Ausdrucksformen, wie sie sich seit der Wende zum 20. Jahrhundert verstärkt abzeichnet.»[67] Sie konstatiert weiter, dass sich ästhetische Merkmale von Videotanz durchaus in historischen Vorläufern aus unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen verorten lassen.[68] Erin Brannigan plädiert in ihrer Publikation *Dancefilm. Choreography and the Moving Image* für eine Neudefinition von Choreografie und Film.[69] Sie greift mit dieser Forderung auch eine theoretische Auseinandersetzung der körperlichen oder leibhaftigen (Ko-) Präsenz auf. Sie fragt daher nach «models of cinematic presence»[70], und wie sich diese auf die «ideas of liveness»[71] in der Tanzwissenschaft auswirken. Um die körperliche Präsenz in diesen Filmen und dadurch die Spezifität dieser Filme zu eruieren, empfiehlt sie die Analyse von «cine-choreographic operations where we see choreographic elements written through by the cinematic apparatus»[72]. Rosiny wiederum schlägt in ihrer jüngeren Monografie *Tanz Film* vor, die intermedialen Beziehungen in diesen Filmen über die Analyse der Parameter Bewegung, Raum und Zeit zu effektuieren.[73] Sie ermöglicht so eine Methode, mit der «über einen längeren historischen Zeitraum intermediale Beziehungen zwischen Tanz und Film [aufgespürt] und deren ästhetische Verknüpfungen»[74] analysiert werden können.
Einen Überblick über unterschiedliche Formen der Interaktion zwischen Tanz und Film findet sich im vom Tanzwissenschaftler Duglas Rosenberg herausgegebenen *The Oxford Handbook of Screendance Studies*[75]*.* Bereits der Titel deutet auf eine weitere Bezeichnung, nämlich *screendance* hin, die ähnlich wie Rosinys *Tanz-Film,* als Sammelbegriff für unterschiedliche Phänomene gilt, welche die Kunstformen Film und Tanz in Beziehung zueinander setzen. Obwohl sich das Verhältnis von Tanz und Film als Forschungsbereich in der Tanzwissenschaft etabliert hat, steht eine Auseinandersetzung insbesondere mit historischen Beispielen dieses Phänomenbereichs aus und damit auch die Tanz- und Filmhistoriografische Reflexion.

2.3. Intermedialität

Mit Genrebezeichnungen wie *vidéodanse*, *choreocinema* oder *Filmdance* wird auf das (intermediale) Verhältnis von Tanz und Film explizit hingewiesen.[76] In all diesen Bezeichnungen wird – wie oben ausgeführt – indes von einem definierten Film- bzw. Tanzbegriff ausgegangen. Sie greifen entsprechend auf das Verhältnis mindestens zweier etablierter Kunstformen zurück. Welche dieser Bezeichnungen greift aber, wenn sich eine der Kunstformen erst am Erfinden ist? Und würde eine definierte Bezeichnung überhaupt einem Phänomen gerecht werden, welches sich eben durch ‹Inter›-medialität charakterisiert? Anstatt nach Genrebezeichnungen zu suchen, die das Verhältnis von Tanz und frühem Film beschreiben können, soll hier der Begriff *intermediale Beziehungen* für die Analyse von Tanz im frühen Film fruchtbar gemacht werden. Im Folgenden wird zuerst der Intermedialitätsbegriff

[67] Rosiny 1999, S. 11.
[68] Vgl. ebd.
[69] Vgl. Brannigan 2011, S. 11.
[70] Ebd., S. 9.
[71] Ebd.
[72] Ebd., S. 11.
[73] Vgl. Rosiny 2013, S. 34–39.
[74] Ebd., S. 34.
[75] Vgl. Rosenberg, Douglas: The Oxford Handbook of Screendance Studies. New York 2016.
[76] Vgl. ebd., S. 34f.; vgl. Kapitel 2.2. dieser Studie.

im theoretischen Diskurs positioniert. Ausserdem soll erläutert werden, inwiefern der Begriff als Analysekategorie für diese tanzwissenschaftliche Arbeit dienen kann.

2.3.1. Intermedialität als Analysekategorie

Intermedialität ist in den Medien- und Kunstwissenschaften ein ebenso viel diskutierter wie auch viel implementierter Begriff. Der Intermedialitätsbegriff hat sich stets gewandelt. Dies im Zusammenhang mit der Entwicklung der Medienwissenschaften, der Diskussion um die Positionierung dieser Disziplin im wissenschaftlichen Diskurs und der Definition von Medien (bzw. Medium).[77] Irina Rajewsky beschreibt in ihrem Standardeinführungswerk *Intermedialität*[78] den namensgebenden Begriff ihres Buches, als einen «Terminus, der einen Gegenstandbereich umfaßt, der *de facto* nicht einheitlich theoretisierbar ist»[79]. Auch Claudia Rosiny weist auf die Definitionsschwierigkeiten und auf den inflationären Gebrauch des Begriffs hin.[80] Neben Intermedialität werden die Begriffe *Trans-* und *Multimedialität* viel verwendet, um unterschiedliche Verhältnisse zu beschreiben, in denen mediale Ausdrucksformen in eine Beziehung treten. Während das Präfix ‹trans-› den Prozess eines Medienwechsels beschreibt, steht ‹multi-› für das Nebeneinander unterschiedlicher Medien.[81] Das Präfix ‹inter-› stellt ein ständiges, prozesshaftes Zwischen dar, oder Intervalle, in denen verschiedene Medien in Beziehung stehen.[82] Der Begriff *Intermedialität* wird dementsprechend als «Beziehungsgefüge»[83] oder als «konzeptionelles Miteinander von gekoppelten Medien»[84] beschrieben. Rosiny plädiert diesbezüglich für «eine Übersetzung des ‹inter› als Beschreibung des Wechselverhältnisses zwischen den beteiligten Medien, ohne dabei einen den einzelnen Medien immanenten vermittelnden Charakter [zu] unterschlagen»[85].

Um die Intermedialitätsforschung zu systematisieren, wurden in der Medienwissenschaft mehrere Methoden und / oder Unterteilungen in Bereiche vorgeschlagen. Zum Beispiel schlägt Rainer Leschke in seiner *Einführung in die Medientheorie*[86] eine Unterteilung in zwei Phasen vor, die er primäre und sekundäre Intermedialität nennt.[87] Während in der primären Intermedialität die jeweils spezifischen Merkmale der miteinander interagierenden Medien differenziert und theoretisiert werden, stehen in der sekundären Intermedialität medienwissenschaftliche Konzepte im Vordergrund, die abstrahierende und übergreifende Modelle entwerfen.[88] Bei der Einteilung in zwei Phasen orientiert sich Leschke auch an der chronologischen Zeitlichkeit der Entstehung einzelner Medienonthologien. So bringt er mit der Reflexion über die differenzierenden Merkmale einzelner Medien jeweils die Entstehung und Etablierung eines neuen Mediums in Verbindung.[89] Die sekundäre Intermedialität hingegen verbindet Leschke mit der Erweiterung der Einzelonthologien ins Generelle. Leschke

---

[77] Vgl. Rajewsky 2002, S. 6–11.
[78] Ebd.
[79] Ebd., S. 14. Hervorhebung i. Orig.
[80] Vgl. Rosiny 2013, S. 21.
[81] Vgl. ebd., S. 24–27.
[82] Vgl. ebd., S. 22; Wirth 2005, S. 115; vgl. Rajewsky 2002, S. 13.
[83] Wirth 2005, S. 114.
[84] Rosiny 2013, S. 21.
[85] Ebd., S. 22.
[86] Leschke 2003.
[87] Vgl. ebd., S. 23–31.
[88] Vgl. ebd., S. 23, 28.
[89] Ebd., S. 67.

umschreibt somit in seiner Einführung längere Prozesse der Theoretisierung einzelner Medien und allgemeiner Medienonthologien. Die Unterteilung in primäre und sekundäre Intermedialität ist für ein solches Vorhaben durchaus sinnvoll. Jedoch vermag diese Einteilung nicht, die intermedialen Bezüge einzelner, beispielhafter Kunstwerke genauer zu analysieren. Irina Rajewsky bietet in ihrer Einführung *Intermedialität* ein anderes Modell, welches die intermediale Untersuchung einzelner Beispiele erlaubt, die sie jeweils in den Künsten ansiedelt.[90] Sie schlägt drei qualitativ unterschiedliche Begriffe von Intermedialität vor, die in ihrem jeweiligen Teilbereich eine Theoriebildung erlauben, «ohne daß dabei die Natur der jeweils involvierten Medien eine Rolle»[91] spielt. Rajewsky schlägt die Phänomenbereiche und Begriffe *Medienkombination*, *Medienwechsel* und *intermediale Bezüge* vor.[92] In der Medienkombination etabliert sich die Intermedialität durch die Kombination unterschiedlicher Medien, die in ihren medienspezifischen Weisen zum intermedialen Produkt beitragen. Die Intermedialität beim Medienwechsel hingegen ist im Transformationsprozess des medialen Produkts anzusiedeln.[93] Die Untersuchung intermedialer Bezüge betreffen nach Rajewsky «Formen und Funktionen […] der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System»[94]. Die Bezugnahme entsteht in diesem Fall durch die Thematisierung, Simulierung oder Reproduktion mit den medienspezifischen Mitteln eines Mediums auf mindestens ein anderes.[95] Die Analyse intermedialer Bezüge erlaubt es, einerseits auf die Form der Bezugnahme zu fokussieren, sie ermöglicht in diesem Sinne, individuelle Beispiele spezifisch zu untersuchen. Dabei grenzt sich die Analyse nicht allein auf die Form der Bezugnahme ein, vielmehr eröffnet sich andererseits die Bezugnahme auf ein mediales System, von welchem historische und zeitgenössische Diskurse und Kontexte nicht zu trennen sind. Folglich wird in dieser Arbeit entsprechend nach Irina Rajewsky auf die intermedialen Bezüge von Tanz und frühem Film fokussiert.[96] Bevor die Anwendung dieses spezifischen Begriffs erläutert wird, soll ein kurzer Exkurs zum Verständnis und zur Verortung des Medienbegriffs diese Arbeit erweitern.

2.3.2. Exkurs: Tanz als Medium?

Die bereits erwähnte sehr breit geführte Diskussion um den Intermedialitätsbegriff geht von einer beinahe unüberschaubaren Vielfalt an Medien und Medialitätsbegriffen aus. Unterschiedliche Richtungen lassen sich in diesem Feld eruieren, dabei beziehen sich einige der Diskurse auf die kommunikationswissenschaftliche Forschung, andere Ansätze hingegen fokussieren eher auf die Medienästhetik.[97] Die Definitionskategorien zur Frage, was Medien

---

[90] Vgl. Rajewsky 2002, S. 6f.
[91] Ebd., S. 15.
[92] Vgl. ebd., S. 15–18.
[93] Vgl. ebd., S. 15f. Andere Autor*innen bezeichnen die von Rajewsky beschriebenen Phänomene auch als Trans- bzw. Multimedialität. Vgl. Rosiny 2013, S. 24–27.
[94] Rajewsky 2002, S. 25.
[95] Ebd., S. 17.
[96] Auch Claudia Rosiny bezieht sich in ihrem Buch *Tanz Film* auf den von Irina Rajewsky eingeleiteten Begriff der intermedialen Bezüge. Vgl. Rosiny 2013, S. 21–24. Rosiny stellt in ihrem Buch verschiedene sich an historischen und zeitgenössischen Phänomenen orientierende «intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik» vor. Vgl. Untertitel der Monografie, Rosiny 2013.
[97] Vgl. u. a. Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005; Leschke 2003; Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004. Vgl. mit explizit theaterwissenschaftlicher Perspektive vor allem Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandaufnahme. Bielefeld 2008.

sind, variieren entsprechend. Medienwissenschaftler wie Georg Christoph Tholen gehen von einem Verständnis aus, das Medien verallgemeinernd als «gesellschaftliche Vermittlungsinstanz kultureller Selbstbilder, Vorbilder und Fremdbilder»[98] begreift. In anderen, vor allem älteren Medientheorien, wird der (technische) Vermittlungscharakter in den Mittelpunkt gestellt. Medien werden hiernach durch die technische Reproduzierbarkeit definiert.[99] Diese Debatte ist wichtig, da sie die Bereiche und Untersuchungsgegenstände der Medienwissenschaften massgeblich mitbestimmt. In Bezug auf den theaterwissenschaftlichen Diskurs lassen sich zwei Positionen benennen. Die eine definiert Theater (und somit auch Tanz) als Medium.[100] Die andere distanziert sich hiervon und positioniert Theater in der Differenz zu Medien.[101] Beide signifikanten, theoretischen und fächerspezifischen Diskussionen sollen nicht durch diese Arbeit erweitert werden. Vielmehr soll hier, in Anlehnung an Irina Rajewskys und Claudia Rosinys Ansatz, Intermedialität als Analysemittel genutzt werden, um die Bezüge von Tanz und frühem Film zu eruieren und zu kontextualisieren. «Gerade ausgehend von Konzepten der Intermedialität, die diese als eine Analysekategorie für künstlerische Praktiken begreifen, lässt sich Theater aus meiner Sicht ganz fraglos sinnvollerweise als ein Medium beschreiben»[102], sagt Rajewsky zum Thema. Folglich wird auch hier von einem weiten Medienbegriff ausgegangen, der die Kunstform Tanz als kulturelle Vermittlungsinstanz miteinschliesst. Im Fokus der intermedialen Bezüge von Tanz und frühem Film ist allerdings vor allem die technische Dimension des Films hervorzuheben. Diese ist sowohl massgeblich für die Differenzierung beider Bereiche als auch für die den Filmen inhärente Reflexion medienspezifischer Eigenschaften. Insofern ist die engere Definition von Medien, basierend auf den Parametern der Technik und Reproduzierbarkeit, gerade in Hinblick auf die intermedialen Bezüge von Tanz und frühem Film relevant. Der vielfältige Umgang mit den neuen technischen, filmeigenen Mitteln – in Bezug auf Tanz und Theater – etabliert folglich den Film der ersten Stunde als eigene Kunstform.

2.3.3. Angewandter Intermedialitätsbegriff

Rajewksy sagt in einer Podiumsdiskussion, dass es nur dann sinnvoll sei, den Begriff *Intermedialität* anzuwenden, wenn sich zwischen zwei Grössen ein beschreibbares ‹inter› eröffnet.[103] In Anlehnung an diese Aussage wird hier die These verfolgt, dass die intermedialen Bezüge von Tanz und frühem Film vor allem durch die neue technische Dimension des Films sichtbar wird und diese die Möglichkeiten und Spezifika beider Kunstformen reflektieren. Darum konzentriert sich die folgende Analyse auf einzelne Filmbeispiele, die individuell auf intermediale Bezüge zum Tanz untersucht werden. Dabei werden – wie Andreas Kotte vorschlägt – «bestimmte Beziehungen zwischen Medien erforscht, und […] spezifische

---

[98] Tholen, Georg Christoph: Medium/Medien. In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 150–172, S. 156.
[99] Vgl. ebd., S. 150f.
[100] Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 5. neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin 2014, S. 165f.
[101] Vgl. Kotte 2005, S. 252f.
[102] Irina Rajewsky zit. in: Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft. Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Hass, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann. In: dies. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 545–560, hier S. 554.
[103] Vgl. Irina Rajewsky, in: Schoenmakers u. a. 2008, S. 548.

Bezüge zu Theater»[104] hergestellt. Der Theaterwissenschaftler bestimmt weiter, dass «auch dies reibungslos unter dem Begriff Intermedialität»[105] funktioniert.

2.4. Vorgehen

In dieser Studie sollen intermediale Beziehungen anhand beispielhafter Filme des Filmpioniers Segundo de Chomón analysiert werden. Dafür werden die historischen und kulturellen Kontexte immer mitreflektiert.
Um der Analyse gerecht zu werden und um an exemplarisches Filmmaterial zu gelangen, fand im Vorhinein eine (unabgeschlossene) Recherche zum Archivstand von Chomóns Filmen und seinem Nachlass statt.[106]
Ein aufgearbeiteter und sortierter Nachlass von Segundo de Chomón wird von keinem (Film-) Archiv verwaltet. Dies hat vielfältige Gründe. Chomóns Karriere entwickelte sich vor allem in der Anstellung bei zwei grossen Filmfirmen. Materialien zu Filmen, die in dieser Zeit entstanden sind, finden sich in Archivbeständen der Firma Pathé-Frères in Paris oder Itala Film in Turin.[107] In der Filmoteca de Catalunya in Barcelona liegen einige Materialien, die Chomón mit der Zeit verbinden, in der er entweder selbständig oder für Pathé-Frères in Barcelona gearbeitet hat.[108] Für die Arbeit mit Archivalien zu Segundo de Chomón muss zudem zwischen den Filmen selbst und zusätzlichem Material, wie Filmset-Fotografien, Korrespondenzen und Notizen unterschieden werden. Laut Joan M. Minguet Batllori wurde Segundo de Chomóns Nachlass von seinem Sohn und seinem Enkelsohn geführt. Mit dem Tod des Enkels verliert sich allerdings auch der Nachlass.[109] Kopien von Filmen, die unter Chomóns Leitung entstanden sind, finden sich freilich auch in (Film-) Archiven, die nicht die Archivbestände grösserer Filmfirmen verwalten. Da besonders die Firma Pathé-Frères den europäischen Filmmarkt dominierte, begrenzte sich die Filmproduktion nicht nur auf Frankreich.[110] Viele der im Internet auffindbaren Filmkopien stammen aus dem Niederländischen Filmarchiv. Dieses war auch in den 2010er-Jahren an einem vom Museum of Modern Art (MoMA) in New York lancierten Restaurationsprojekt beteiligt. Im Zuge dessen wurden auch Farbfilme von Chomón restauriert.[111] Die Schwierigkeit, an spezifisches

---

[104] Kotte, Andreas: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 31–41, hier S. 40.
[105] Kotte 2008, S. 40.
[106] Ich habe lediglich eine Reise nach Paris unternommen, um die Archive der Cinématheque Française und der Gaumont Pathé Archives zu besuchen. Diese Archivrecherche war insofern äusserst sinnvoll und ergiebig, als sie neben ein paar wenigen weiterführenden Materialien zu Segundo de Chomón vor allem auch aufgezeigt hat, wie uneinheitlich und delokalisiert die Quellenlage zu diesem Filmpionier ist. Dieser Archivbesuch wurde vom 04. bis zum 07. November 2015 unternommen.
[107] Vgl. Catalogue de recherche, Gaumont Pathé Archives: http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe&init, 03.12.2022; vgl. Catalogo online delle collezioni, Museo Nazionale del Cinema: http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx, 03.12.2022.
[108] Vgl. Catàleg Bibliogràfic, Filmoteca de Catalunya: https://encorebeg.cultura.gencat.cat/iii/encore/search/C__Ssegundo%20de%20chomon__Orightresult__U?lang=cat&suite=cobalt, 04.12.2022; Collecció Segundo de Chomón, Filmoteca de Catalunya: https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/colleccio-segundo-de-chomon, 04.12.2022.
[109] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 10.
[110] Vgl. Abel, Richard: Pathé-Frères. In: ders. (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 505–508.
[111] Vgl. EYE, Film Museum: https://www.eyefilm.nl/en/news/eye-participates-in-moma%E2%80%99s-to-save-and-project-festival, 04.12.2022; Gunning u. a. 2015.

Archivmaterial zu Chomón zu gelangen, liegt nicht nur an seinem nicht vorhandenen (oder zumindest nicht aufgearbeiteten) Nachlass, sondern auch am Umgang der damaligen Filmfirmen mit Autorschaft. Dies hat wiederum einen grossen Einfluss auf den Umgang mit einer Filmografie von Chomón. Minguet Batllori hebt in seiner Forschungsarbeit *Segundo de Chomón. The Cinema of Fascination*[112] hervor, dass Chomóns Filmografie «cannot be definitive while we remain unable to confirm the hypotheses with documentary evidence»[113]. Diese Schwierigkeit rührt daher, dass es zu viele noch vorhandene Filme aus dieser Zeit gibt, die keinem*r Filmemacher*in mit Bestimmtheit zugeschrieben werden können.[114] Frühe Filme wurden meist ohne jeglichen Ab- oder Vorspann gemacht, was typisch war für eine Zeit, «in which industrial anonymity [and] the true trademark of the product was that of the producer»[115]. In Chomóns Fall also die von Pathé-Frères. Eine weitere und damit einhergehende Schwierigkeit ist die der Autorschaft bzw. Zusammenarbeiten. Auch diese können wegen mangelhaft vorhandenem Archivmaterial (noch) nicht genau bestimmt werden. Unbestritten ist allerdings, dass es Zusammenarbeiten gegeben hat, wobei die genaue Rollenaufteilung nicht klar definiert werden kann.[116] Dies zeugt von einem historischen Kontext, in dem sich der Film als eigene Kunstform erst etabliert. Die Aufgabenaufteilung innerhalb dieser Kollaborationen kann nämlich nicht spezifisch zugeteilt werden, weil die einzelnen Bereiche der Filmproduktion wie Kameraführung, Schnitt und Regie noch keine eigenen Berufsfelder bildeten. Für diese Arbeit wurde die Auswahl der Filme anhand der kritisch aufgearbeiteten und vorgeschlagenen Filmografie des Kunsthistorikers Minguet Batllori getroffen.[117]

Alle Filme, die in dieser Arbeit näher betrachtet werden, sind Stummfilme. Techniken, die Bild und Ton gleichzeitig aufnehmen können, gibt es erst seit den 1920er-Jahren.[118] Dennoch steht auch der frühe Film in einem engen Bezug zu Musik. Je nach Aufführungsort wurden Filme der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert entweder von Orchester- oder Klaviermusik begleitet.[119] In Bezug auf die Darstellung von Tänzen ist diese Aufführungspraxis bedeutend. Allerdings kann in der vorliegenden Untersuchung diesem Themengebiet nicht Rechnung getragen werden. Zwar würde es sich insbesondere auf die Analyse von intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film bereichernd auswirken, jedoch gehen die Filmanalysen dieser Arbeit ausschliesslich vom visuellen Filmmaterial aus. Die Integration dieses Themenfelds würde auch die Recherche zu Aufführungs- bzw. Vorführungspraxis früher Filme bedingen, und dies würde sowohl den Umfang als auch das Vorhaben dieser Arbeit sprengen. Obwohl also die Aufführungs- bzw. Vorführungspraxis die intermediale Beziehung zwischen Tanz und frühem Film verdeutlicht, stützen sich die Analysen der einzelnen Filme ausschliesslich auf das filmische Material – als Aufzeichnung von bewegten Bildern.

Für den Filmkorpus dieser Studie wurden ca. 30 Filme von Segundo de Chomón visioniert, die zwischen den Jahren 1906 und 1909 produziert wurden. Digitalisierte Kopien dieser Filme

---

[112] Minguet Batllori 2010a.
[113] Ebd., S. 99.
[114] Vgl. ebd., S. 97f.
[115] Ebd., S. 14.
[116] Vgl. ebd., S. 15.
[117] Minguet Batllori nennt diese Filmografie explizit einen Vorschlag. Vgl. ebd., S. 151–179.
[118] Vgl. u. a. Filmportal: http://www.filmportal.de/thema/die-entstehung-des-deutschen-tonfilms, 04.12.2022.
[119] Vgl. Altman, Rick: musical accompainment. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010a, S. 461–463; vgl. Altman, Rick: musical scores. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010b, S. 463f.

finden sich auf kommerziellen DVD-Ausgaben, auf nichtkommerziellen digitalen Trägern der Cinématheque Française oder im Internetarchiv archive.org.[120] Mit der Fokussierung auf den künstlerischen Tanz wurden insgesamt neun Genrebezeichnungen ausgearbeitet, von denen sechs für diese Arbeit von spezifischem Interesse sind. Entsprechen sind die sechs Kategorien, die dem Film-Korpus dieser Untersuchung zugrunde liegen: Serpentinentanz, Féerien, Zauberkunst, Akrobatik, Puppen / Objekte und Animation. Korpus-Kategorien, auf die hier nicht eingegangen werden konnte, sind: Modern Times, Science Fiction und Dokumentation.[121] Es steht ausser Frage, dass sich die Grenzen der einzelnen Kategorien nicht klar ziehen lassen, da die meisten der Filme Merkmale mehrerer Kategorien aufweisen.
Die Struktur, die den Analysen und somit auch dieser Untersuchung unterliegt, basiert auf den intermedialen Parametern Raum, Zeit, Körper und choreografische Verfahren. Diese wurden in Anlehnung an die von Rosiny vorgestellten Analyseparameter (Bewegung, Raum und Zeit) gebildet.[122] Jedem der vier Parameter wird ein Unterkapitel gewidmet, innerhalb dessen mindestens zwei Filme analysiert werden, die wiederum den obengenannten Korpus-Kategorien zugeordnet werden können.[123]
Mit diesem Vorgehen soll die fokussierte Analyse von intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film anhand exemplarischer Filme von Segundo de Chomón nun erfolgen.

---

[120] Im Internet finden sich sehr viele der Filme von Segundo de Chomón. Freilich gilt es, diese mit äusserster Vorsicht zu behandeln, da sich auch Zusammenschnitte finden, oder solche, die nachträglich mit Musik unterlegt wurden. Für die Beispiele aus dem Internet beschränke ich mich also auf diejenigen, welche im Internetarchiv archiv.org unter der Kollektion Segundo de Chomón zu finden sind. Vgl. Internet Archive, Segundo de Chomón: https://archive.org/details/segundodechomon?and[]=Segundo%20de%20chomon, 30.11.2022. Die Filme auf dieser Internetseite sind grösstenteils deckungsgleich mit denen von der Filmoteca Catalunya herausgegebenen DVD, vgl. *Segundo de Chomón. El cine de la fantasía*. España 2010. In der Cinématheque Française finden sich, neben nicht kommerziellen digitalen Kopien, ausserdem zwei weitere Kaufmedien, die Dokumentationen bestimmter Themen zum frühen Film behandeln. Einzelne Filme von Segundo de Chomón werden dabei meist unter dem Fokus der Kolorierung thematisiert. Vgl. Les premièrs pas du cinéma. Un rêve en couleur. Regie: Serge Bromberg für Lobster Films, FR 2004; Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896-1916. DE /LU 2007, 184 Min.

[121] Diese Kategorienbildung ist keine Eigenleistung der Autorin. In Bezug auf den frühen Film finden sich mehrere Kategorisierungsvorschläge. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S.80f.; http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe#bloc_form_recherche, 25.12.2015. Die hier vorgeschlagenen Kategorien sind allerdings in Bezug auf den Tanz entstanden. Die ausgewählten Titel orientieren sich dabei an bereits existierenden Genrebezeichnungen.

[122] Vgl. Rosiny 2013, S. 35–39.

[123] Filme, die nicht spezifisch analysiert werden, und dennoch relevant sind, werden in der Filmografie am Ende dieser Arbeit aufgeführt. Dazu gehören auch Filme, die nicht von Segundo de Chomón gemacht wurden. Eine umfassende und kommentierte Filmografie von Segundo de Chomón findet sich – wie bereits erwähnt – bei Mingnuet Batllori. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 151–179.

3. Intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film

Filme, in denen Balletttänzerinnen vorkommen und Filme, in denen ein Serpentinentanz gezeigt wird, stehen ganz offensichtlich in einer intermedialen Beziehung zum Tanz. Das auffällig oft vorkommende Sujet des Serpentinentanzes zum Beispiel, lässt auf dessen Popularität im Umbruch vom 19. ins 20. Jahrhundert schliessen. Auch wenn in einem Film eine Blume in eine Ballerina verwandelt wird, ist die Beziehung zum Tanz evident, unter anderem durch die im Film dargestellte Körperlichkeit. Selbst in Filmen, die auf die Animation von Objekten fokussieren, ist die intermediale Beziehung zum Tanz vorhanden. Zum Beispiel durch die Darstellung von Körperbildern oder die Organisation von Bewegung. Claudia Rosiny wählt in ihrer Monografie *Tanz Film* unterschiedliche historisch verortbare Genres aus, «um intermediale Beziehungen zum Tanz und somit die Bandbreite der Intermedialität des Tanzes zu veranschaulichen»[124]. Was Rosiny für die Tanzfilmgeschichte des 20. Jahrhunderts vorschlägt, soll hier auf den frühen Film reduziert werden. Denn bereits im vielfältigen frühen Film lassen sich verschiedene Genres festlegen. Die Fokussierung auf Tanz im frühen Film zielt daher einerseits darauf Genres der immensen Bandbreite des Cinema of Attractions zu umreissen. Dabei handelt es sich lediglich um Vorschläge, welche bei jedem Film einzeln überprüft werden können. Andererseits sollen die übergeordneten intermedialen Parameter als strukturgebende Elemente für die Analyse dieser Filme verwendet werden. Anhand neun ausgewählter Beispiele werden im Folgenden die intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und Film untersucht. Es soll jeweils eine historische Kontextualisierung erfolgen, ohne den Anspruch auf eine gesamthafte Erfassung der Materiallage zu erheben.

3.1. Raum

«Jeder dargestellte Raum steht in einer Beziehung zur realen und kulturellen Wirklichkeit»[125], schreibt Rosiny. Die Tanzwissenschaftlerin weist in diesem Zitat auf die untrennbare Verbindung von Raumdarstellung und (historischem) Raumverständnis hin. Raum und Zeit gelten als konstituierende Grundbedingungen von Tanz und Theater, entsprechend hat die Auseinandersetzung mit Raum in der Tanz- und Theaterwissenschaft eine lange Tradition.[126] Spätestens mit Max Herrmanns Aussage «Bühnenkunst ist Raumkunst»[127] in seinen Ausführungen zu *Das theatralische Raumverständnis*[128] wird dem Raum eine zentrale Rolle für das Theater zugesprochen. Mit dieser Art von Aufwertung des Raumes grenzt sich der Begründer der Theaterwissenschaft explizit von einem literaturwissenschaftlichen und entsprechend dramenbasierten Theaterverständnis ab. Herrmann postuliert ferner die Unterscheidung von einem «realen Aktionsraum der Bühne»[129] und einem «dramatischen

[124] Rosiny 2013, S. 35.
[125] Ebd., S. 38.
[126] Vgl. Roselt, Jens: Raum. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2014, S. 279–287.
[127] Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. (1931). In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 501–514, hier S. 501.
[128] Ebd.
[129] Lüdeke, Roger: Ästhetische Räume. Einleitung. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 449–469, hier S. 453.

Fiktionsraum»[130]. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter wiederum schreibt spezifisch in Bezug auf den Tanz und die Bewegungskunst: «Tanz ist nur in Raum und Zeit erfahrbar – wie in kaum einer anderen ästhetischen Disziplin sind die grundlegenden Anschauungsformen menschlicher Wahrnehmung, Raum und Zeit, integrale Faktoren der Bewegungskunst.»[131] Wie Eingangs beschrieben wird auch der Film als Bewegungskunst definiert, dementsprechend sind für diesen Raum und Zeit ebenso konstituierende Elemente. Die Auseinandersetzung mit Raum hat sowohl in der Tanzwissenschaft wie auch in den Medienwissenschaften seit dem Aufkommen digitaler Medien zugenommen. Der bis dahin geführte Diskurs wurde um die Forschung zu Beziehungen von theatralen und virtuellen Räumen erweitert.[132] Dabei steht meist die Inkorporation von virtuellen Schauplätzen in unterschiedlichen zeitgenössischen theatralen Produktionen im Vordergrund. Jedoch lässt sich die Beziehung von medialen und theatralen Räumen ebenfalls am frühen Film aufzeigen – über diesen Fokus lassen sich deshalb intermediale Bezüge festmachen.
Unter dem Parameter Raum sollen in diesem Kapitel zwei Filme von Segundo de Chomón näher betrachtet werden. Ein zentrales Motiv in den Filmen *Les papillons japonais*[133] und *Création de la serpentine*[134] ist der von Loïe Fuller bekannt gemachte Serpentinentanz, der in der Tanzwissenschaft als zentrales Motiv für die Veränderung des Raumverständnisses um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verhandelt wird.[135] Aus diesem Grund erscheinen beide Filme in Bezug auf das Raumverständnis und die Raumdarstellung besonders geeignet. Sie sollen – in Anlehnung an die von Rosiny vorgeschlagenen Analyseschwerpunkte – auf den dargestellten (Theater-) Raum, die Gesamtkomposition der filmischen Räume und die Nutzung des Raumes für die Darstellung von Bewegung hin befragt werden.[136] Im Exkurs am Ende des Kapitels werden ausserdem Trick- und Kolorierungstechniken behandelt, da durch diese Nachbearbeitung des Bildmaterials eine nachdrückliche Differenz zum im Moment stattfindenden Tanz hergestellt werden kann.

3.1.1. Raum und Räumlichkeit in *Les papillons japonais*

In *Les papillons japonais*, einem etwa vierminütigen Film, entwickeln sich Raum und Bewegung in gegenläufiger Weise zueinander. Während der Raum sich stufenweise zu einer zweidimensionalen Projektionsfläche hin transformiert, wird die (körperliche) Bewegung zunehmend als dreidimensional dargestellt.
Die Handlung, die dieses Prinzip rahmt, lässt sich schnell und kurz zusammenfassen: Ein als ‹asiatisch› dargestellter Zauberkünstler zaubert eine Frau in Kimono auf die Bühne. Gemeinsam betreten sie eine wundersame Welt, in der Sonnenschirme und Papierschmetterlinge zum Fliegen gebracht werden können. Dann lässt der Zauberkünstler die Frau buchstäblich im Handumdrehen verschwinden und zeichnet mit seinen Assistentinnen Pflanzen und eine Schmetterlingsraupe auf eine Tafel. Sobald die beiden Akteurinnen und der Akteur den Raum verlassen, erwacht ihre Zeichnung zum Leben und es

[130] Ebd.
[131] Brandstetter, Gabriele: Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Bergelt, Martin u. Völckers, Hortensia (Hg.): Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume. München u. Wien 1991, S. 225–269, hier S. 225.
[132] Vgl. hier und im Folgenden Wiens, Birgit: Spatiality. In: Bay-Cheng, Sarah u. a. (Hg.): Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam 2010, S. 91–86, hier S. 93f.
[133] Les papillons japonais. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.
[134] Création de la serpentine. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.
[135] Vgl. u. a. Brandstetter 1991.
[136] Vgl. Rosiny 2013, S. 39.

entpuppt sich ein übergrosser Schmetterling, dessen Flügel ständig das Muster und / oder die Farben wechseln. Schliesslich erscheint im Schmetterlingskörper eine Frau, die sich alsdann in eine anmutige Serpentinentanzinterpretin verwandelt.[137]

Mit der Handlung werden in diesem Film zwei Welten inszeniert: Eine an eine Theateraufführung und darum ‹realitätsnahe› und eine, in der Fantastisches möglich ist. Schon im romantischen Ballett des 18. Jahrhunderts ist die Zweiteilung der Stücke ein wichtiger dramaturgischer Bestandteil.[138] Im weltlichen Akt etabliert sich die narrative Handlung, welche sich oft an bereits aufgeschriebenen Geschichten orientiert. Dort, in der dargestellten ‹realen› Welt vollzieht sich auch der Wendepunkt, durch welchen die Inszenierung des sogenannten weissen Akts provoziert wird. Diese märchenhafte und fantastische, ‹weisse Welt› wird – im romantischen Ballett – von weiblichen Untoten und ätherischen Wesen bevölkert, welche in ihrer unerreichbaren Perfektion formalästhetische Choreografien ausführen. Auch im klassischen Ballett spielt die Gegenüberstellung einer realen und einer fantastischen Welt eine Rolle. Sei es durch Puppen, die zum Leben erwachen oder durch exotisiert dargestellten Figuren, die aus dem ‹fernen Orient› kommen oder schliesslich durch Märchenwelten, in denen Feen und Prinzessinnen zu Idealbildern stilisiert werden.[139] Die Einteilung in eine ‹realitätsnahe› und eine fantastische Welt ist in der damals zeitgenössischen Ballettästhetik vorhanden und ist auch für den Diskurs über das Ballett kennzeichnend.

In *Les papillons japonais* hat diese Zweiteilung die Funktion, den illusionistischen Inhalt des Films zu steigern. Insgesamt werden elf Szenen oder Nummern in diesem vierminütigen Film gezeigt. Die Szenen orientieren sich an der losen Narration und kulminieren im Serpentinentanz. Die ‹reale› Welt wird in diesem Film am Anfang kurz etabliert. Das Filmbild wird von einem ovalen Bühnenportal gerahmt, das sich durch kunstfertige Muster auszeichnet und vor einer Theaterkulisse steht. Auf dieser erstreckt sich, hinter einem gezeichneten Geländer, eine weitläufige naturalistisch dargestellte Landschaft mit einzelnen kargen Bäumen. Der Zauberkünstler lässt die Kulisse gleich in der zweiten Szene verschwinden, wonach das Bühnenportal nur noch vor einem schwarzen Hintergrund steht.[140] Dieser erste Raumwechsel ist Teil der Darstellung einer ‹realitätsnahen› Welt, wobei er sich von einem offenen Raum, zu einem geschlossenen Theaterraum wandelt. Die Kulisse etabliert zusammen mit dem Bühnenportal und den Kostümen den breiteren Kontext, der die Handlung des Films in ein exotisierendes und vermeintlich japanisches Umfeld legt. Der Raumwechsel etabliert ausserdem das Theater als zusätzlichen Handlungsort. Bühnen in Theaterhäusern, in Welt- und Gewerbeausstellungen oder auf Jahrmärkten dienten zahlreichen Zauber*innen um ihre illusionistischen Kunststücke zum Besten zu geben, diese Art von Theater ist also Teil der damaligen Sehgewohnheit.[141] Auch in diesem Raumwechsel wird ‹die Realität› inszeniert.

---

[137] Vgl. Les papillons japonais 1908.

[138] Vgl. Oberzaucher-Schüller, Gunhild: 19. Jahrhundert. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Stuttgart 2001, S. 122–136, hier S. 135f.

[139] Zur Illustration seien hier drei bekannte Ballette genannt. 1. *Coppélia* (Choreografie Arthur Saint-Léon, UA 1870). Protagonistin dieses Balletts ist eine Puppe, die für kurze Zeit von einem Magier zum Leben erweckt wird. Vgl. Kieser, Klaus u. Schneider, Katja: Reclams Ballettführer. Stuttgart 14. durchges. u. aktual. Aufl. Stuttgart 2006, 117–123. 2. *La Bayadère* (Choreografie Marius Petipa, UA 1877). In diesem Ballett geht es um die Liebesgeschichte eines indischen Paares, im Libretto und in der Aufführungstradition werden Exotismen in den Mittelpunkt gestellt. Vgl. Kieser u. Schneider 2006, S. 79–84. 3. *Dornröschen* (Choreografie Marius Petipa, UA 1890). Die Handlung dieses Balletts lehnt sich explizit an das europäische gleichnamige Märchen an. Vgl. ebd., S. 145–151.

[140] Vgl. Les papillons japonais 1908, Min. 0:31–0:34.

[141] Vgl. u. a. Solomon 2006.

Des Weiteren ist auch der Japonismus als Inszenierungsstrategie im ausgehenden 19. Jahrhundert weit verbreitet.[142] Der Theaterraum, der in diesem Film am Anfang gezeigt wird, orientiert sich also stark an zeitgenössischen Ästhetiken und Praktiken, was durch die Nutzung des Raums unterstrichen wird. In den ersten beiden Szenen beweist sich der Zauberkünstler durch seine Fähigkeit, Personen und Räume verschwinden bzw. auftauchen zu lassen.[143] Die Kunststücke überraschen zwar, sie sind allerdings nicht aussergewöhnlich und kommen durchaus auch im Repertoire von Zauber- und Illusionskünstler*innen vor, die nicht abgefilmt wurden.[144] Der Bühnenraum wird in diesem Teil also vor allem mit alltäglichen Bewegungen und Kunststücken gefüllt.

Der Übergang von der ‹realen› Welt in die fantastische wird durch folgende Szene markant inszeniert: Nachdem der Zauberkünstler die Frau im Kimono mit einem grossen Blatt Papier verpackt, holt er eine Kerze und zündet das Paket an. Der Zauberkünstler springt anschliessend ins grosse Feuer. Einen Augenblick später erscheinen sechs Tänzerinnen in ‹japanischen› Kostümen, die in zwei Reihen aufgestellt sind und ihre Sonnenschirme drehen. Der Raum ist ansonsten leer, allein das Bühnenportal vor dem schwarzen Hintergrund rahmt das projizierte Bild.[145] Räumlich verändert sich insofern nichts, als dass die nächsten drei Szenen weiterhin im geschlossenen Bühnenraum stattfinden. Die Feuerszene markiert allerdings den Übergang in die fantastische Welt. Denn die Protagonisten kommen direkt danach nicht mehr vor, wobei dem Zauberer seine handlungsauslösende Funktion genommen wird. Aber auch die Sonnenschirme der Tänzerinnen etablieren in dieser Szene die Fantasiewelt. Nachdem die Tänzerinnen in kurzen Schritten der Kamera entgegenkommen, und sie so die gesamte Raumtiefe ausschöpfen, stellen sie die geöffneten Sonnenschirme auf den Boden und verschwinden dabei. Die Schirme erheben sich dann selbstständig in die Luft und deuten so auch die Höhe des Raumes an.[146] Die selbstständige Bewegung von Objekten, findet sich wieder, wenn die beiden Protagonisten ins Bild kommen und jeweils ein Papier zu kleinen Fetzen zerreissen. Mit einem grossen Fächer werden die Fetzen, welche sich alsbald zu Schmetterlingen verwandeln, zum Fliegen gebracht.[147] Auch die Schmetterlinge zeigen die Höhe des Raumes an. Anders als die Sonnenschirme fliegen diese aber auf dem schwarzen Bühnenhintergrund. Für das Publikum entsteht so eine Illusion, denn es ist nicht klar ersichtlich, ob die Schmetterlinge noch im Bühnenraum oder ausserhalb von diesem fliegen. In diesem scheinbar geschlossenen Bühnenraum entfaltet sich also eine Fantasiewelt, in der Objekte sich selbstständig bewegen können oder gar zum Leben erwachen. Die Steigerung der Illusion kulminiert im letzten Teil des Films. Der Zauberkünstler verwandelt diesmal die Frau in ein Stoffstück und lässt dieses gleich danach verschwinden. Zwei Assistentinnen bringen eine Tafel auf die Bühne, zu dritt bemalen sie diese mit Pflanzen und einer Raupe. In diesem Moment findet ein Raumwechsel statt, da sich der Fokus des Filmbilds vom dreidimensionalen geschlossenen Bühnenraum auf die zweidimensionale Tafel verlagert.[148] Die Zweidimensionalität wird durch die Tafelzeichnung regelrecht inszeniert, zudem wird der abgefilmte Bildausschnitt ab diesem Moment nur noch auf die Tafel reduziert. Lediglich am oberen Bildrand ist weiterhin der dekorative Rahmen des Bühnenportals zu sehen. Der

[142] Vgl. Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013.
[143] Vgl. Les papillons japonais 1908, Min. 00:18–00:21, 00:31–00:34.
[144] Vgl. u. a. Minguet Batllori 2010a, S. 28f.
[145] Vgl. Les papillons japonais 1908, Min. 00:55–01:05.
[146] Vgl. ebd., Min. 01:05–01:18.
[147] Vgl. ebd., Min. 01:20–02:08.
[148] Vgl. ebd., Min. 02:10–02:41.

Moment dieses Raumwechsels, leitet eine Steigerung der Illusionierung ein. Denn ohne dass nunmehr Akteur*innen Teil der Szene sind, wirkt die Zeichnung überaus überraschend, wenn die Raupe sich plötzlich zu bewegen beginnt.[149] Von da an wird stets mit der behaupteten Zweidimensionalität gespielt, denn die Raupe verpuppt sich erst, um später zu einem beinahe bildausfüllenden Schmetterling zu werden.[150] Dieser bewegt seine Flügel, ohne dabei die räumliche Position zu verlassen. Die wechselnden Flügelmuster werden ausserdem mit verschiedenen Farben versehen.[151]
Schliesslich erscheint, anstatt des Schmetterlingskörpers eine Frau, die erst die Flügelbewegung übernimmt, dann aber langsam ihren Körper dreht, dabei verändern sich die Farben ihres Kostüms. Hier wird deutlich die Dreidimensionalität des Körpers postuliert, wobei auf die Bewegung im Raum fokussiert wird.[152] Wenn die Frau die Flügel zum ersten Mal nach unten bewegt, verwandelt sie sich sofort in eine Serpentinentänzerin. In den letzten 15 Sekunden stehen ihre Bewegungen und die unterschiedlichen Farben des bewegten Stoffs im Zentrum.[153] Zusammenfassend lässt sich hier nochmals hervorheben, dass der Raum in *Les papillons japonais* sich von einem offenen dreidimensionalen Raum zu einer zweidimensionalen Projektionsfläche wandelt. Der Umgang mit Bewegung hingegen entwickelt sich von alltäglichen Körperbewegungen, über die selbstständige Bewegung oder Belebung von Objekten bis hin zum dreidimensional dargestellten Serpentinentanz, der als Inbegriff für die Veränderung des Raumverständnis im modernen Tanz gilt.

3.1.2. Verändertes Raumverständnis in *Création de la serpentine*

Die Tanzpionierin Loïe Fuller wird bezüglich des sich wandelnden Raumverständnisses immer wieder in der Tanzhistoriografie genannt. Allerdings haben auch Filmpionier*innen ihrer Zeit das Motiv des Serpentinentanzes mehrfach aufgenommen.[154] Darüber, ob Loïe Fuller selbst die Interpretin einer dieser vielen Filme ist, ist sich die Forschung uneinig.[155] Allerdings wird deutlich hervorgehoben, dass die Tänzerin, Choreografin und Erfinderin weit über den Theater- und Tanzbereich Einfluss ausübte. «Although [Loïe, J. H.] Fuller later directed a number of ‹art films›, her importance for early cinema lies in the ‹serpentine› dance she introduces in 1892»[156], schreibt zum Beispiel Tom Gunning zu dieser einflussreichen Tanzpionierin in der *Encyclopedia of early cinema*[157]. Eines ihrer Markenzeichen ist der Serpentinentanz, der sich durch Drehungen und Gegendrehungen charakterisiert, die mit langen, stoffreichen Kleidern bewegte wellen-, spiral-, kreis- und schraubenförmige Effekte erzeugen, wie er unter anderem in *Les papillons japonais* dargestellt ist.[158] In Segundo de

[149] Vgl. ebd., Min. 02:50–02:54.
[150] Vgl. ebd., Min. 02:54–02:58.
[151] Vgl. ebd., Min. 02:58–03:38.
[152] Vgl. ebd., Min. 03:39–03:50.
[153] Vgl. ebd., Min. 03:51–04:06.
[154] Allein Segundo de Chomón hat drei Filme produziert, in denen der Serpentinentanz als Motiv eingesetzt wird. Vgl. ebd.; Création de la serpentine1908; Loïe Fuller 1902. Unter dem Stichwort *Serpentine* werden in den Katalogen der Cinématheque Française sieben verschiedene Filme gelistet. Vgl. Ciné-Ressources.
[155] Vgl. Gunning, Tom: Fuller, Loïe. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010c, S. 261–262.
[156] Ebd., S. 261.
[157] Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010.
[158] Ochaim, Brygida u. Balk, Claudia: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a. M. u. Basel 1998, S. 73.

Chomóns Film *Création de la Serpentine*[159] wird dieser Tanz in den letzten zwei Minuten besonders deutlich illustriert. Die hervorgezauberte Serpentinentänzerin ist in der Mitte des Filmausschnitts positioniert und blickt direkt in die Kamera. Ihre Bewegungen konzentrieren sich vor allem auf die Arme, die vom langen Kostüm verdeckt werden und offensichtlich durch das Halten von Stäben extendiert werden. Mit Stoff, Körperextension und Körperbewegung werden stetige, wellenartige Bewegungen etabliert. Sie verteilen sich einerseits wie abstrakte Formen im Raum und hinterlassen andererseits den Eindruck von sich stets verändernden dreidimensionalen Skulpturen. Dadurch treten der Körper und das Gesicht der Tänzerin in den Hintergrund, die Betrachtenden fokussieren gezwungenermassen auf die Gesamtheit der Bewegung und ihre Inszenierung. Je nach Tempo und körperlicher Ausrichtung im Raum variieren die ephemeren Raumskulpturen entsprechend.[160] Gabriele Brandstetter hebt hervor, dass das Neue an Fullers Tänzen die «Erschaffung eines gänzlich veränderten künstlichen Zeichen-Raums durch ein Bewegungsensemble»[161] sei. Das projizierte Licht und der bewegte Stoff lässt in Kombination mit verschiedenen Farben den Körper der Tänzerin verschwinden, im Gegenzug werden räumliche Figuren kreiert. Der Schwerpunkt von Fullers Tänzen auf licht- und raumtechnische Effekte erweitert nach Rosiny die körperliche und ästhetische Wahrnehmung.[162] Dies spiegelt wiederum ein sich veränderndes Raumverständnis in der Wende zum 20. Jahrhundert wider, das von Multiperspektivität geprägt ist. Auch dies zeigt sich in *Création de la serpentine* beispielhaft, obwohl in diesem Film weder mit Farben noch mit spezieller Beleuchtung operiert wird. Spätestens in dem Moment, als sieben Tänzerinnen geordnet ins Bild kommen, die Arme gerade hinter dem Kopf positioniert, sodass die Kostüme wie Schmetterlingsflügel aussehen, erleben die Zuschauer*innen eine visuelle Überforderung.[163] Diese Überforderung wird im letzten Teil auf die Spitze getrieben, wenn während der letzten eineinhalb Minuten alle sieben Tänzerinnen ihre Kostüme konstant in Bewegung bringen, wodurch die bewegten Skulpturen nicht mehr klar auseinanderzuhalten sind. Ausserdem wird im Film mit subtilen Überblendungen operiert, wobei von einem Bild zum andern, räumliche Positionswechsel, andere Bewegungen oder Veränderungen in der Perspektive entstehen.[164] Die Überforderung für die Betrachtenden stellt sich in diesem Teil besonders durch den Schnitt, die Anordnung der Bilder und der – im Vergleich zum Anfang des Films – sehr langen Szene ein. Die abstrakten, sich bewegenden Formen werden zudem

---

[159] Vgl. Création de la serpentine 1908. Ähnlich wie *Les papillons japonais* orientiert sich dieser Film an der Zweiteilung in eine ‹reale› und eine fantastische Welt. Im Unterschied zum oben analysierten Film wird *Création de la serpentine* nicht auf der Bühne eines Theaters situiert, sondern in einem bürgerlichen Wohnzimmer der Zeit um 1900. Nachdem sich ein Zauberer unter eine kleine, walzertanzende Festgemeinschaft mischt, wird diese erst in die Barockzeit versetzt (die Akteur*innen tragen zeit-typisierende Perücken oder Reifröcke) und dann ganz zum Verschwinden gebracht. Der Zauberer taucht zusammen mit den übrig gebliebenen Violinist*innen anschliessend in einer Hütte auf, in der sie verschiedene explosive Flüssigkeiten zusammenbrauen. Aus dem grossen Topf zaubert der Zauberer dann mithilfe eines grossen Tuchs eine Serpentinentänzerin hervor. Nachdem sie den Boden betritt, verschwinden Zauberer und Violinist im Feuer. Schliesslich ändert sich der Raum, da sich die Hütte zu einem blossen schwarzen Hintergrundbild verändert. Vor diesem treten in den letzten beiden Filmminuten bis zu sieben Serpentinentänzerinnen auf und füllen mit ihren bewegten Kostümen das gesamte Bild aus. Im Gegensatz zu *Les papillons japonais* ist die mir vorliegende Kopie ein Schwarz-Weiss-Film, er dauert knapp 5 Minuten.

[160] Vgl. Création de la serpentine 1908, Min. 03:05–03:24.

[161] Brandstetter 1991, S. 227.

[162] Vgl. hier und im Folgenden Rosiny 2013, S. 43f.

[163] Vgl. Création de la serpentine 1908, Min. 03:24–03:36.

[164] Vgl. ebd., Min. 03:36–05:03.

immer wieder neu im Raum angeordnet und die Übergänge von einer Form zur anderen sind teilweise bruchartig.
Die Veränderung des Raumverständnisses um 1900 hat nicht zuletzt mit der damals stetigen und rasanten Entwicklung von Technik und Technologie zu tun. Auch in den darstellenden Künsten bildet sich diese ab, sei es durch die Implementierung von elektrischer Beleuchtung in Theaterhäusern oder durch die direkte Thematisierung technischer Neuerungen in damals aktuellen (Tanz-) Stücken.[165] Brandstetter konstatiert bezüglich des sich wandelnden Tanzverständnisses im 20. Jahrhundert, dass die «grundsätzlich veränderte Erfahrung von Raum und Zeit in ihrer Beziehung zum bewegten Körper»[166] durch die «zunehmende Herrschaft von Technik und Medien»[167] zustande kommt.
Ein Medium, welches – wie oben erläutert – massgeblich Einfluss auf den Tanz hat, ist der Film. Als innovatives und populäres Medium zeichnet sich der Film jedoch nicht nur durch seine Auswirkung auf das veränderte Raumverständnis aus, sondern verhandelt zudem mit und durch die eigenen technischen Möglichkeiten genau dieses. Die wesentliche Einschränkung, die der Film gegenüber der Räumlichkeit aufweist, ist die Projektion von bewegten Aufzeichnungen auf eine zweidimensionale Fläche. Dass der Film dennoch stark mit Bewegung in Verbindung gesetzt wird, kann dabei als Paradox aufgefasst werden. Schliesslich werden die Aufzeichnung und Abbildung von meist dreidimensionaler Bewegung lediglich als zweidimensionale Projektion wiedergegeben. Zudem wird die stets vorhandene Tiefe eines Bühnenraums durch die Abfolge und Komposition der Bilder (die ebenso dem Prinzip der Bewegung unterliegt) auf einer zweidimensionalen Fläche ersetzt. Die Einschränkung der zweidimensionalen Projektionsfläche bedingt eine räumliche Auseinandersetzung, welche wiederum über die Bildsprache erfahrbar gemacht wird. So zum Beispiel in *Les papillons japonais*, wo ganz explizit auf die Zweidimensionalität zurückgegriffen wird, um dann die Dreidimensionalität des Serpentinentanzes hervorzuheben. Auch in *Création de la serpentine* wird am Ende durch den Filmschnitt der Raum thematisiert, gerade durch die Verweigerung einer spezifischen Raumdarstellung. Der französische Filmregisseur und -theoretiker Éric Rohmer schreibt 1948 über die Erfahrbarmachung von Raum im Film: «Der Filmraum ist demnach im Unterschied zum Bühnenraum durch das Wechselspiel der Einschränkung der sichtbaren Bildoberfläche und der Weite des gesamten Handlungsortes

---

[165] Das Theater Brünn (heute Brno, Tschechien) zum Beispiel hat im Jahr 1882 als eines der ersten europäischen Theater elektrische Beleuchtung eingeführt. Wessely, Katharina: Brünn und seine Theater. In: dies.: Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit. Bielefeld 2011, S. 105–132, hier S. 116f. 1881 führte nach Gabriele Brandstetter das Savoy Theater in London (England) elektrische Beleuchtung ein. Vgl. Brandstetter 2005, S. 26. Aber auch Loïe Fuller sei hier für die Erfindung und Entwicklung von elektrischen Beleuchtungssystemen für ansonsten abgedunkelte Bühnen genannt. Sie entwarf zum Beispiel einen Beleuchtungsapparat, den sie patentieren liess, welcher mit einem Rotationssystem verschiedene Farben auf die Bühne projizierte. Vgl. u. a. Cooper Albright, Ann: Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller. Middletown 2007, S. 51–84. Beispiele für Tanzstücke, die technische Neuerungen direkt thematisieren, sind zwei Industrieballette: *Excelsior* von Luigi Manzotti, in dem wichtige Erfindungen wie die Elektrizität, ein Dampfschiff und der Telegraf personifiziert auf der Bühne dargestellt werden. Vgl. Manzotti, Luigi: Excelsior. Livret intégral en traduction française (1882), in: Laplace-Claverie, Hélène: Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914). Paris 2001, S. 395–401. Das Ballett *Columbia* von Josef Haßreiter thematisiert nicht nur die neusten technischen Erfindungen, es bettet sich vielmehr auch explizit in den spezifischen historischen Kontext ein und thematisiert auf direkte Weise die Kolumbische Weltausstellung in Chicago. Vgl. Haßreiter, J. u. Regel, H.: Columbia. Pantomimisches Ballett in einem Vorspiel und drei Bildern. Wien 1893.
[166] Brandstetter 1991, S. 226.
[167] Ebd.

definiert.»[168] Die von Rohmer so genannten Handlungsorte können wiederum «jeden nur erdenklichen Raum unserer Wirklichkeit, theatrale[,] fiktionale [oder künstliche, J. H.] Räume»[169] darstellen und mithilfe der flexiblen zeitlichen Komposition konstruiert werden. Rosiny deutet dies als Hauptmerkmal und Freiheit des Films.[170] Diese beschriebene Freiheit wird in beiden hier exemplarisch behandelten Filmen deutlich. Es wird jeweils ein Bezug zu einer ‹realen› oder ‹alltäglichen› Welt etabliert, um diese dann gleich mit einer fantastischen Welt zu kontrastieren, in der Objekte sich selbständig bewegen können oder sieben Serpentinentänzerinnen sowohl in der Vertikalen wie auch in der Horizontalen angeordnet werden können. Die Multiperspektivität, die dem veränderten Raumverständnis um die Jahrhundertwende zugeschrieben wird, ist in diesem Sinne ebenso ein kennzeichnendes Merkmal des Films. Hier wird abermals deutlich, dass das neue Raumverständnis und die (medialen) Raumdarstellungen in einem untrennbaren Wechselverhältnis stehen. So steht auch der Serpentinentanz mit seinen bewegt abstrakten Skulpturen im Verhältnis zur filmischen Auseinandersetzung mit zwei- bzw. dreidimensionaler Räumlichkeit.

3.1.3. Farbe und Tricktechniken im frühen Film

Der allgemeinen Meinung, die Filmgeschichte habe sich von schwarz-weissen und stummen Aufnahmen zu audiovisuellen, farbigen Aufzeichnungen entwickelt, widersprechen die farbigen Projektionen der ersten Filme. Die Projektion von nachkolorierten Filmbändern etablierte sich sogar bereits mit dem Einzug der ersten Filmvorführungen auf Jahrmarktsbühnen und in Varietétheatern. 1896 wurde beispielweise ein nachkolorierter Film von Thomas Edison in der Koster and Bail's Music Hall in New York gezeigt.[171] Edison suchte ausserdem nach Möglichkeiten eines Projektionsapparates, der gleichzeitig auch auditive Aufzeichnungen verstärken könnte.[172] Was allerdings der obengenannten allgemeinen Meinung entspricht, ist die Tatsache, dass die blosse Aufzeichnung der bewegten Bilder tatsächlich nur in schwarz-weiss entstehen konnte. Die vergrösserten Projektionen von schwarz-weissen Filmbändern verursachte schliesslich auch öffentliche und private Diskussionen und Reflexionen über den Film als «the land of shadows»[173]. Die wiedergegebenen schwarz-weissen Szenen aus dem Alltag oder aus theaterähnlichen Bühnensituationen standen gewissermassen im Kontrast zu ebendiesen. Maxim Gorki zum Beispiel verglich den Film mit einem Schatten, der die Realität wiedergäbe; ebenso bemängelte der katalanische Philosoph Eugeni d'Ors den Film, indem er ihn als eine blosse Kopie der Realität bezeichnete.[174] Als Opposition dazu war für ihn der Zirkus ein Ort der Lichter, Farben und Poesie. In Bezug auf die Populärkultur in der Umbruchszeit vom 19. ins 20. Jahrhundert ist die Kritik an der grauen Projektion von Filmbildern brisant. Zahlreiche Welt- und Gewerbeausstellungen, die Unterhaltungskultur in Varietétheatern und auf Jahrmärkten, der Einzug der Elektrizität in das alltägliche Leben, die Bewirtschaftung von neuen Kauf- und Konsumhäusern und die Etablierung von Tourismusreisen waren Teil der sich damals

---

[168] Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation. (1948). In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 515–528, hier S. 515.
[169] Rosiny 2013, S. 38.
[170] Vgl. ebd.
[171] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 42.
[172] Vgl. Gunning, Tom u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015, S. 16.
[173] Maxim Gorki zit. in: Minguet Batllori 2010a, S. 41.
[174] Vgl. hier und im Folgenden Minguet Batllori 2010a, S. 41.

entwickelnden visuellen Kultur.[175] Zum Beispiel wurden auf Jahrmärkten Springbrunnen mithilfe von elektrischem Licht so beleuchtet, dass die Wasserstrahlen in verschiedene Farben getaucht wurden.[176] Aber auch das Aufkommen von bunten Postkarten und Plakaten oder die Kolorierung von Fotografien waren Teil der populären und visuellen Kultur der Jahrhundertwende.[177] In diesem Sinne ist die mühselige, durch Handarbeit realisierte Kolorierung von Filmbändern eine logische Folge, die sich aus dem kulturellen Kontext ergibt; sie steigert ausserdem unweigerlich den Wert der jeweiligen Filme. So wurde einerseits der Attraktionscharakter der ersten Filme erhöht, da die nachträglich aufgetragene Farbe das Erstaunliche und Fantastische hervorheben konnte und damit die Zuschauer*innen in Bann ziehen. In diesem Sinne ist es auch kein Zufall, dass zum Beispiel die nachkolorierte Filmrolle von Thomas Edison ein Film war, in dem nur die schwingenden Röcke zweier Tänzerinnen farbig dargestellt wurden.[178] Ausserdem wurde der Wert der farbigen Filme durch den Aufwand der – heute sogenannten Postproduktion – gesteigert. Die manuelle Kolorierung der einzelnen Filmbänder bedingt eine Investition in Arbeitszeit und präzises Handwerk. Durch den grossen Aufwand entstand ein eigenes Berufsfeld, wobei Firmen oder selbstständige Arbeiter*innen sich dem Metier der Filmkolorierung widmeten, das es für Fotografien bereits gab.[179] Unterschiedliche Techniken wurden dabei angewandt, neben der weit verbreiteten Kolorierung mit feinen Pinseln und synthetisch hergestelltem Anilin wurden Systeme entwickelt, die mithilfe von Schablonen den Prozess sowohl beschleunigten wie auch vereinheitlichten. Aber auch das Einfärben des Filmbands (oder von Abschnitten), wobei entweder die weissen oder schwarzen Stellen eine Farbe annahmen, sind Techniken, mit denen schon früh experimentiert wurde.[180] Jedes Filmband, das (auch nur teilweise) mit Farbe bearbeitet wurde, ist ein Unikat, bei dem die Beteiligten dieses künstlerischen Handwerks in den allermeisten Fällen anonym sind.[181]

---

[175] Vgl. u. a. Gunning, Tom: Applying Color. Creating Fantasy of Cinema. In: ders. u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015. S. 15–27, hier S. 20f.

[176] Vgl. ebd., S. 25f.

[177] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 42f.

[178] Vgl. Gunning 2015, S. 24f.; vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 42, 60. Es handelt sich hier um den Film *Skirt Dance*, der 1896 von Thomas Edison gemacht wurde.

[179] Eines der bekanntesten und grössten Ateliers für die Nachkolorierung von Filmbändern war in Vincennes bei Paris und wurde von Elisabeth Thuillier geleitet. Sie beschäftigte in ihrer Firma an die 200 Arbeiterinnen. Allgemein war dieses Berufsfeld von Frauen dominiert. Der Filmwissenschaftler Joshua Yumibe führt dies auf dreierlei Ursachen zurück. So waren einerseits Frauen billigere Arbeitskräfte als Männer. Allgemein wurde ausserdem davon ausgegangen, dass Frauen eine grössere Erfahrung in Handarbeiten aufweisen und eine höhere Sensibilität für Farben haben. Schliesslich seien Frauen wegen ihrer feineren, für diese Arbeit geeigneteren Hände bevorzugt worden. Vgl. Yumibe, Joshua: Techniques of the Fantastic. In: Gunning, Tom u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015, S. 29–39, hier S. 30.

[180] Die verschiedenen Systeme werden je nach Forscher*in anders kategorisiert. Yumibe zum Beispiel unterschiedet vier Arten: Handkolorierung, Schablonenkolorierung, Färbung (tinting) und Tönung (toning). Vgl. Yumibe 2015, S. 29. Ebendiese vier Arten der Kolorierung führt auch Barabra Flückiger unter der Kategorie «Autonomous Colors (applied colors)» auf der Webseite Timeline of Historical Filmcolors auf. Vgl. Timeline of Historical Film Colors. Gunning hingegen unterscheidet drei Arten, wobei er die Hand- und Schablonenkolorierung unter einer Kategorie subsumiert. Vgl. Gunning 2015, S. 16f. Es wird immer deutlich hervorgehoben, dass diese Techniken bereits vor dem Film, zum Beispiel für Fotografien, angewendet wurden. Vgl. u. a. Yumibe 2015, S. 30f.

[181] Durch die ständige Veränderung der Farbqualität, kann keine heutige Projektion der nachkolorierten Filmbänder mit Projektionen von diesen in der ersten Dekade des letzten Jahrhunderts verglichen werden. Zwar erlauben digitale Techniken, die Filmbänder zu restaurieren und auf anderen Trägern abzuspeichern, jedoch mit einer veränderten Farbqualität. Vgl. Gunning 2015, S. 26f. Dieses Charakteristikum lässt die frühen Farbfilme mit dem Tanz – wenn auch nur ansatzweise – vergleichen, beide sind auf ihre Weise vergänglich.

Segundo de Chomón hingegen ist für seine Kunstfertigkeit in der Kolorierung und dem Schnitt von Filmen bekannt, und war dies auch schon zu Lebzeiten.[182] Aus einer noch erhaltenen Briefkorrespondenz mit der Firma Pathé-Frères wird deutlich, dass während Chomón in Barcelona lebte, er für die Pariser Firma nicht nur Aufträge für die Kolorierung, sondern auch für nachträgliche Tricktechniken erledigte. Letztere waren Schnittaufträge, die den logischen Aufbau des Bildes oder die Abfolge der Bilder massgeblich veränderten.[183] Schnitt- und Tricktechniken, die mit den ersten Filmaufzeichnungen sowie deren Bearbeitung entstanden, waren zum Beispiel die rückwärts-Aneinanderreihung von Bildabfolgen oder die Montage von unterschiedlichen Perspektiven. Aber auch während der Aufzeichnung wurden Techniken, beispielweise die Positionierung der Kamera über Kopf, Stop-Motion-Tricks sowie Überblendungen, eingesetzt.[184] Bezeichnend ist, dass Chomón diese Aufträge erhielt, trotz der örtlichen Distanz zwischen Paris und Barcelona und obwohl in Paris durchaus qualifiziertes Personal vorhanden war. Wie der Kunsthistoriker Joan M. Minguet Batllori schreibt, lässt sich deshalb darauf schliessen, dass der Vertrag für die Leitung der Abteilung Trick-Filme seine Übersiedlung in die französische Hauptstadt verursachte.[185] Darum erstaunt es wenig, dass Chomón in den Filmen, die er zwischen 1905 und 1909 realisiert hat, vor allem auf die Tricktechnik und Kolorierung fokussiert war. Minguet Batllori schreibt dazu: «[Chomóns, J. H.] work was based on the application of trick film techniques in order to obtain fantastic effects which could interest, enchant, bewitch and practically hypnotize the audience».[186] Er bemerkt weiter, dass der narrativen Handlung von Chomóns Filmen dadurch lediglich eine rahmende Funktion zukommt.[187] Auf die Rolle der Narration mit Fokus auf den intermedialen Parameter Zeit wird im nächsten Kapitel näher eingegangen. Hier sei abermals festgehalten, dass als einfaches Mittel, filmtechnische Tricks in den Mittelpunkt zu stellen, die Handlung in den Filmen von Segundo de Chomón immer wieder in eine fantastische Welt verlagert wird. Diese erlaubt es nicht nur Erstaunliches und Fantastisches logisch erscheinen zu lassen, sondern auch das buchstäbliche Ausmalen dieser unmöglichen Faszination. Zum Beispiel wenn sich der blau-rosa Schmetterling in eine Schmetterlingsfrau mit leuchtenden blau-rosa-orangen Flügeln verändert, die sich wiederum in eine Serpentinentänzerin verwandelt.[188] Die bewegten Skulpturen der Serpentinentänzerin erscheinen in allen möglichen matten und leuchtenden Farben, ihr Körper wird hinter der dreidimensionalen Bewegung versteckt und dadurch die Verzauberung der Zuschauenden bewirkt.

3.2. Zeit

Figuren wie Feen, Zauberer und Hexen sind in frühen Filmen sehr beliebt. Segundo de Chomón hat jeder dieser Figuren mindestens einen Film gewidmet. [189] Ihre Rollen erlauben es, fantastische Handlungen in den Mittelpunkt zu stellen. In diesem Szenario sind wiederum

---

[182] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 44f.
[183] Vgl. ebd., S. 47–51.
[184] Minguet Batllori hat in seinem Buch zu Segundo de Chomón einige der Techniken zusammengetragen und an einzelnen Filmbeispielen anschaulich erläutert. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 83–91.
[185] Vgl. ebd., S. 51f., 81f.
[186] Ebd, S. 81.
[187] Ebd., S. 91f.
[188] Vgl. hier und im Folgenden Les papillons japonais 1908, Min. 03:30–04:05.
[189] Zum Beispiel drei Filme, die alle 1906 entstanden sind: Le charmeur, Fée aux pigeons (Segundo de Chomón in Zusammenarbeit mit Gaston Velle) oder L'antre de la sorcière. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 155–158.

plötzliche Verwandlungen von Menschen, Objekten und Räumen möglich. So sind Handlungen, in denen eine Fee dem Protagonisten einen Talisman schenkt, durch den sich Gewehre zu Regenschirmen und Truhen zu sicheren Schlupflöchern verwandeln, oder Handlungen, bei denen aus Springbrunnen mit farbigem Wasser ein überdimensional grosser, Grimassen schneidender Kopf erscheint, lediglich zwei Varianten sogenannter Féerien. Dieses Genre weist vor allem in Frankreich eine lange Bühnentradition auf, sei es als Ballett, Oper oder Schauspiel.[190] Allerdings entzieht sich die Definition der Féerie einheitlich kategorisierenden Merkmalen.[191] Weniger thematisch als geografisch und zeitlich situiert sich dieses literarische und szenische Genre in Frankreich, wo es im 18. und 19. Jahrhundert vielbeachtet war. Inhaltlich erzählen Féerien Geschichten und / oder Märchen, die auf übernatürliche, absurde und zauberhafte Situationen aufbauen und diese in spektakulären Inszenierungen präsentieren.[192] Die französische Literaturwissenschaftlerin Hélène Laplace-Claverie definiert Féerien sehr breit: «[Sa] matière première n'est pas le réel mais l'univers des contes et légendes, la féerie cultive en outre l'art du décalage, le socond degré et la citation ironique.»[193] Der weite zeitliche Rahmen, in denen Féerien zur Aufführung gelangen, erschwert zusätzlich eine klare Definition. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben Féerien noch eine letzte populäre Phase, bevor sie um die Jahrhundertwende von den Bühnen verschwinden. Laplace-Claverie beschreibt diese Periode folgendermassen:

> Jusque-là considérée comme un divertissement populaire sans valeur artistique, la féerie devient pour certaines élites le symbole d'un possible renouveau dramaturgique, au moment même où elle connaît une faveur croissante auprès de publics toujours plus diversifiés.[194]

Für die Beliebtheit der Bühnen-Féerien in den 1870er-Jahren und ihr anschliessender Niedergang macht die Autorin unter anderem das Aufkommen des Films verantwortlich. Denn bereits 1896, in dem Jahr, in welchem die erste öffentliche Filmvorführung in Paris stattfand, wurde ein kurzer Film der Filmpionierin Alice Guy in die Bühnen-Féerie *La biche au bois* integriert.[195] In den folgenden Jahren nimmt die Produktion von filmischen Féerien rasant zu. Filmtricks wie das Erscheinen oder Verschwinden von Akteur*innen, die unproportionale Vergrösserung oder Verkleinerung von Köpern und / oder seinen Teilen, oder die Verwandlung von Objekte in Menschen, können durch eine inhaltliche Rahmenhandlung als Attraktionen präsentiert werden. [196] Allerdings entzieht sich auch dieses Filmgenre einer klaren Definition. Frank Kessler weist darauf hin, dass nicht alle filmischen Féerien auf einer Bühnen-Féerie oder einem traditionellen Märchen basieren.[197] Ausserdem verweist er auf ihren spektakulären

---

[190] Vgl. Laplace-Claverie, Hélène: Modernes Féeries. Le théâtre français du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement. Paris 2007, S. 17–20. Im deutschsprachigen Raum waren vergleichbare Bühnengenres wie Zauberstücke und / oder Märchenstücke im 18. und vor allem 19. Jahrhundert beliebt. Vgl. Kessler 2005, S. 231.

[191] Vgl. Laplace-Claverie 2007, S. 10f.

[192] Vgl. S. 38.

[193] Ebd., S. 38f.

[194] Ebd., S. 10f. Die Autorin schreibt an gleicher Stelle weiter: «Menacé par la concurrence du cinématographe, victime d'un discrédit persistant, le théâtre féerique semble, il est vrai, condamné à plus ou moins longue échéance.»

[195] Vgl. Kessler 2005, S. 231.

[196] Frank Kessler weist auf die Popularität von filmischen Féerien bis 1909 hin. Von diesem Zeitpunkt an nimmt die Auflistung von Féerien in den Verkaufskatalogen der Firma Pathé-Frères ab. 1912 / 1913 finden sich lediglich vier Féerien auf dieser Liste. Vgl. ebd., S. 233f.

[197] Vgl. ebd., S. 231.

Charakter, der den dramatischen Konflikt oder die narrative Logik in den Hintergrund stellt.[198] Besonders deutlich kann dies bei Filmen aufgezeigt werden, in denen ein szenischer Vorgang abgefilmt wird, um auf die Leinwand übertragen zu werden. Diese Filme zeichnen sich durch das direkte Spiel der Agierenden zur Kamera, also zum*r Betrachter*in aus, wobei meist auch der Blick direkt in die Kamera fällt. Gleichzeitig präsentieren sie Motive und Erzählungen, die äusserst prominent auf den Bühnen und im künstlerischen Tanz dieser Zeit vorhanden sind.[199] Durch diese Merkmale wird eine theaterähnliche Situation hergestellt, wobei die Kopräsenz von Zuschauenden und Agierenden lediglich simuliert wird. Solchen Filmen unterliegt die Reflexion des eigenen Mediums dem intermedialen Parameter Zeit. Wegen technischer Unmöglichkeiten, wie eine lange Aufzeichnungsdauer oder die Aufnahme von Ton wird die narrative Strukturierung der Filme auf die Abfolge der Szenen und Bilder verlagert. Dies verursacht wiederum narrative Strukturierungsweisen, wie das Einblenden von Zwischentiteln oder die spezifische Komposition und Rhythmisierung der einzelnen Einstellungen.
Dieses Kapitel widmet sich entsprechend den zeitlichen Strukturen, die anhand der Beispiele *Le Pied du Mouton*[200] und *La grenouille*[201] verhandelt werden. Gefragt wird dabei nach der fiktionalen Narration, die in diesen Filmen jeweils unterschiedliche Rollen einnimmt, was hier durch die zeitliche Strukturierung der Filmschnitte und der in den Filmen vorhandenen Choreografien betrachtet wird.[202] Der Film *Le pied du Mouton* wird vor allem auf seine narrativen Strukturen hin analysiert, da hier beispielhaft auf das Bühnengenre der Féerien zurückgegriffen wird. Beim weitaus kürzeren Film *La grenouille* wird der Fokus auf die Montage und die Schnitttechnik gelegt und somit auf den Rhythmus der Bildkomposition. Der intermediale Parameter Zeit wird hier bewusst in eine narrative und eine rhythmisch-kompositorische Einheit unterteilt. Postuliert wird die These, dass sich der frühe Film durch den Umgang mit Schnitt bzw. Montage und Narration als eigenständiges Medium gegenüber dem damals zeitgenössischen Tanz positioniert. Diese zwei Möglichkeiten des Umgangs mit zeitlichen Strukturen kulminieren in späteren filmischen Entwicklungen. Dabei wird beim Spielfilm die Narration in den Vordergrund gestellt und beim Experimentalfilm die Komposition der Bilder.

3.2.1. Narrative Strukturen in *Le pied de mouton*

Die Narration in *Le pied de mouton*, einer filmischen Féerie, folgt meist dem logischen Aufbau einer teilweise fantastischen Handlung. Eine Liebesgeschichte entwickelt sich im Verlauf von neun Szenen folgendermassen: Nachdem ein junger Mann vergeblich versucht, sich im Wald das Leben zu nehmen, erscheint eine Fee, die ihm das Bein eines Lamms überreicht. Dieses soll dem Protagonisten Glück bringen. In der zweiten Szene bzw. Einstellung trifft er zuerst

---

[198] Kessler schreibt hier: «Most of their distincive features are clearly linked to the fact that féeries relied chiefly on spectacular display, and less on dramatic conflict or narrative logic.» Vgl. ebd., S. 232.
[199] Vgl. u. a. Gaudreault 2011, S.64f.
[200] Le pied de mouton. Regie: Albert Capellani, FR 1907, 12:44 Min.
[201] La grenouille. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908, 03:06 Min.
[202] Hier abermals in Anlehnung an die von Claudia Rosiny erarbeiteten Fragestellungen zum intermedialen Parameter Zeit. Vgl. Rosiny 2013, S. 37f. Nicole Mahne erläutert zu ‹Narration›: «Das *Erzählerische* oder *Narrative* beschreibt eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. Das menschliche Wahrnehmungsvermögen, zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur zu überführen, bildet das Fundament für die Gestaltung von Erzählwerken.» Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen 2007, S. 9. Hervorhebung i. Orig.

seine Geliebte und gleich darauf einen zweiten Anwärter der jungen Frau. Es folgen fünf unterschiedliche und komische Szenen, in denen sich die beiden Rivalen gegenseitig verfolgen und verdrängen und dabei auf fantastische Wesen und Situationen treffen. Schliesslich, mit Hilfe der anfangs aufgetretenen Fee, akzeptiert der Vater der jungen Frau ihren Geliebten und weist die andere Person fort. Der Film endet mit einer Apotheose, in der Schäfer*innen, Feen und das Liebespaar tanzend auftreten.[203] Dieser Film ist nachkoloriert und weist je nach Einstellung oder Szene unterschiedliche Qualitäten der Kolorierung auf. Im Vergleich zu anderen Filmen der gleichen Zeit ist er mit seiner zwölfminütigen Dauer sehr lang. Gemacht wurde er von Albert Capellani und Segundo de Chomón im Jahr 1907. Joan M. Minguet Batllori hält fest, dass die Aufgabenteilung bei solchen kollaborativen Arbeiten nicht genau rekonstruierbar ist.[204] Allerdings werden im Vorspann einer spanischen Kopie Segundo de Chomón für die Fotografie und Tricktechnik und Albert Capellani für die Regie genannt.[205]
Ein Unterschied zwischen medialen und szenischen Vorgängen ist die Beziehung zwischen Schauenden und Agierenden im Moment der Aufführung. Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte argumentiert diesbezüglich, dass die Kopräsenz beider Parteien bei einem sich ereignenden szenischen Vorgang konstitutiv ist, während mediale Vorgänge von einer vermittelnden Instanz getragen werden.[206] Die Kopräsenz von Agierenden und Publikum ist allerdings nicht nur auf die Gleichzeitigkeit in Raum und Zeit zu reduzieren.[207] Im frühen Film wird diese Kopräsenz oft simuliert, besonders in solchen Filmen, die szenische Vorgänge auf einer Bühne zu ihrem Inhalt machen, so zum Beispiel auch in *Le pied de mouton*.
Dieser Film basiert auf einer Bühnen-Féerie, die rund hundert Jahre vor dem Film uraufgeführt wurde, und weist zudem filmtypische Merkmale auf.[208] Äusserst deutlich wird in der Apotheose von *Le pied de mouton* aufgezeigt, dass sich das Spiel für die unbeweglich eingerichtete Kamera ereignet. Dabei eröffnet die Fee die Szene. Mit einer Armbewegung verändert sie den Raum, indem sie die seitlichen Kulissen verschwinden lässt. Die Fee steht in der Mitte des Bildes und richtet ihren Blick direkt in die Kamera. Sie senkt diesen auch nicht beim Rückwärtslaufen, während zeitgleich acht tanzende Paare auftreten. Der Ballettkonvention entsprechend tragen die Frauen Spitzenschuhe und kurze Röcke, die ihnen die erforderte Beinfreiheit für Arabesken und Pirouetten geben. Die männlichen Partner fungieren in dieser Abschlusschoreografie eher als Porteure, die den Tänzerinnen Halt geben. In der knienden

---

[203] Vgl. Le pied de mouton 1907.
[204] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 15f. *Le pied de mouton* ist nicht der einzige Film, der in Zusammenarbeit dieser beiden Filmpioniere entstanden ist. Zu nennen ist zum Beispiel *Aladin ou la lampe merveilleuse*, 1906. oder *La belle au bois dormant*, 1908. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 157, 161. Auffällig ist, dass alle genannten Titel sich offensichtlich an bekannte Märchen oder andere narrative Vorlagen anlehnen.
[205] Vgl. Le pied de mouton 1907, Min. 00:05–00:10. Minguet Batllori übernimmt diese Auflistung in seiner vorgeschlagenen Filmografie von Segundo de Chomón. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 161.
[206] Vgl. Kotte 2005, S. 269.
[207] Sarah Bay-Cheng zum Beispiel weist auf Cyberspace-Performances hin, für die nicht nur die Trennung der Rollen von Agierenden und Zuschauenden obsolet erscheint, sondern auch die Räumlichkeit nicht auf den physischen Raum reduziert werden kann. Die Kopräsenz definiert sich in diesem Fall vor allem über die zeitliche Struktur, die von allen Beteiligten geteilt wird. Dennoch ist diese Art Performance medial definiert, da sich die Gleichzeitigkeit nur über Vermittlungsinstanzen – in diesem Fall über den Zugang zu Internet – etablieren kann. Vgl. Bay-Cheng, Sarah: Temporality. In: dies. u. a. (Hg.): Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam 2010, S. 85–90, hier S. 86.
[208] Auf dem Libretto ist das Datum der Uraufführung vermerkt, gedruckt wurde dieses Libretto erst vier Jahre nach der Uraufführung. Vgl. Ribié, César. u. Martainville, Alphonse: Le Pied de Mouton. Mélodrame. Féerie-Comique, en trois Actes, a grand spectacle. Paris 1810, S. 1.

Abschlusspose blicken dann auch die Tanzenden die Betrachter*innen direkt an.[209] Dieses direkte Spiel auf einer medial hergestellten Bühne erfordert bei den Zuschauenden ein Bewusstsein für zweierlei Zeitstrukturen in diesem Film. Die Germanistin Nicole Mahne schreibt bezüglich des direkten Blicks einer Figur in die Kamera: «Der Zuschauer fühlt sich in seiner Rolle als passiver Beobachter ertappt, die ontologische Schwelle zwischen der erzählten und der werkexternen Welt scheint überschritten.»[210] Während sich die narrative Zeitstruktur in der Handlung der Féerie selbst wiederfindet, wird hier auch die Zeitstruktur der Aufführung simuliert. Jene Jetzt-Zeit, durch die Kopräsenz von Publikum und Agierenden simuliert wird, erweitert auf komplexe Weise die zeitliche Struktur von *Le pied de mouton* um die Aufführungsgeschichte dieser Féerie.

Uraufgeführt wurde diese Féerie – wie bereits erwähnt – 1806 im Théâtre de la Gaîté in Paris. Das dialogisch aufgebaute Libretto mit Hinweisen zu Ballett-Divertissements weist auf eine typische Aufführungsform des 18. und 19. Jahrhunderts hin, in der Darstellungsformen wie Oper, Ballett oder Pantomime gemischt werden.[211] Laplace-Claverie schreibt über *Le pied de mouton*, dass es die erfolgreichste Féerie des 19. Jahrhunderts war, weshalb das Stück bis in die 1880er-Jahre oft wiederaufgenommen, adaptiert, neuinterpretiert und parodiert wurde.[212] Als Ballett-Adaptation kam diese Féerie mindestens zwei Mal zur Aufführung. Zum Beispiel 1830 im Théâtre Royal de Bruxelles oder 1860 im Varietétheater Théâtre de la Porte de Saint Martin in Paris.[213] Allen drei der hier genannten Versionen von *Le pied de mouton* liegt die eingangs beschriebene Liebesgeschichte zugrunde. Allerdings variieren – abgesehen von den drei Hauptfiguren – die handlungsmitgestaltenden Nebenrollen.

Im Film und in der französischen Ballettversion ist eine Fee diejenige, die das glücksbringende Lamm-Bein überreicht, hingegen übernimmt diese Rolle in den älteren Versionen ein ‹Génie›.[214] Durch das veränderte Personenregister variiert freilich auch die Handlung, dabei lässt sich aufzeigen, wie diese für die verschiedenen Versionen adaptiert werden, um den jeweiligen Darstellungskonventionen zu entsprechen. Obwohl kein Libretto zum Film *Le pied de mouton* vorliegt, dient die Liebesgeschichte vor allem als Rahmenhandlung, die mit vielen filmspezifischen Tricks erzählt wird. Die Szenen bauen aufeinander auf, wenn auch nicht immer der Handlung schlüssig folgend. Zum Beispiel wenn der Protagonist seinen Rivalen erst in einen Wachturm einsperrt, worauf dieser dann in der nächsten Szene in einem Wald auftaucht, wo er sich gegen ihn angreifende übergrosse Füsse und Hände wehren muss.[215]

Wie von Kessler hervorgehoben, wird hier deutlich, dass die Handlung vornehmlich der Attraktion in den Filmen dient.[216] Die zeitliche Struktur der Narration im Film hält sich generell an die Chronologie ihres Inhalts, wobei vor jeder Szene ein Zwischentitel eingeblendet ist, der einerseits die Situation der angekündigten Szene vorwegnimmt und andererseits einen Zusammenhang zwischen den Szenen herstellt.[217] Durch den klaren Unterbruch in der Abfolge

---

[209] Vgl. Le pied de mouton 1907, Min. 10:55–11:30.
[210] Mahne 2007, S. 102.
[211] Vgl. Laplace-Claverie 2007, S. 40.
[212] Vgl. ebd.
[213] Vgl. Bartholomin, M.: Le Pied de Mouton, ou les aventures surprenantes de Domniaiso-Sottinez-Jobardi-Godichas de Nigaudinos. Brüssel 1830. In: https://archive.org/stream/lepieddemoutonou00hans#page/n5/mode/2up, 04.12.2022.
[214] Vgl. Le pied de mouton 1907; vgl. Ribié u. Martainville 1810; vgl. Bartholomin 1830.
[215] Vgl. Le pied de mouton 1907, Min. 04:09–05:26.
[216] Vgl. Kessler 2005, S. 232.
[217] Der Film *Le pied de mouton* besteht aus insgesamt neun Szenen. Jede wird eingangs mit einem Zwischentitel eingeleitet. Diese Lauten: «Suicidio imposible», «Serenata improvisada», «Cofre Encantado», «El sendero de los bofetones», «Las columnas giratorias», «La gruta del sueño», «La venganza del rival», «El suplico del Tántalo» und «Apoteosis. El reino de los pastores». Vgl. Le

der Szenen haben die Zwischentitel einen rhythmisierenden Einfluss auf die Narration der Handlung. Inhaltlich hingegen verbinden sie die einzelnen Szenen miteinander. Als filmeigenes Mittel garantieren sie die zusammenhängende Narration, als Unterbrechung im Bildfluss weisen sie auf die Medialität des Films hin. In dieser doppelten Funktion reflektieren sie als zeitliche Struktur das eigene Medium, indem sie den szenischen zu einem medialen Vorgang deklarieren. Während der Inhalt der Erzählung eine in sich geschlossene narrative Struktur bietet, gibt die simulierte Theatersituation eine weitere Zeitstruktur vor. Durch den spezifischen Umgang mit diesen zeitlichen Strukturen greifen diese Filme auf eigenständige Formen des Erzählens zurück.

3.2.2. Rhythmus und Montage in *La grenouille*

Segundo de Chomóns 1908 entstandener Film *La grenouille* ist auch eine Féerie. Allerdings eine, in der die Narration nur als Rahmenhandlung dient, um so die visuellen Attraktionen in den Mittelpunkt zu stellen. Ein grosser, flacher Springbrunnen ist mittig im Bild platziert. Eine Fee oder Zauberin tritt am Anfang des Filmes ins Bild und küsst einen Frosch, der aus dem Brunnen springt. Wider Erwarten verwandelt sich der Frosch nicht in einen Prinzen, sondern fängt an, konstant um den Brunnen herum zu hüpfen. Die Fee hingegen stellt sich auf die Steine im Springbrunnen, gibt ein Zeichen und verschwindet samt den Steinen im sich plötzlich verbreitenden farbigen Rauch.[218] Von da an reiht sich eine visuelle Überraschung an die andere. So belanglos die erste Szene erscheinen mag, so wichtig ist sie für die Etablierung eines filmeigenen Rhythmus. Sie kann gewissermassen als Auftakt gewertet werden, in dem alle konstanten Bildelemente eingeleitet werden. Anders als in vielen anderen Filmen Chomóns wird hier räumlich keine Bühne simuliert. Lediglich der Brunnen steht in einem ansonsten schwarzen Raum und wird vom Frosch (einem Akteur in grünem Froschkostüm) umrundet. Wiederum verschieden zu anderen Filmen von Chomón ist das Verschwinden der Fee. Es ist nicht ihre Rolle, die visuellen Überraschungen zu generieren und zu präsentieren, vielmehr überlässt sie dies allein dem Bild. Die acht folgenden Einstellungen sind darum besonders überraschend, weil die Bilder fast übergangs- und zusammenhangslos aneinandergereiht werden. Die Attraktionen werden ausnahmslos innerhalb des Brunnens dargestellt. Hauptmerkmal dieses Films ist dementsprechend die Komposition der Bilder, die sowohl in der Aneinanderreihung der Einstellungen wie auch durch die Anordnung der Bildinhalte und der dort stattfindenden Bewegung besteht. «[Des Films, J. H.] illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts»[219], schreibt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*[220]. Der Schnitt, so erläutert Benjamin weiter, sei in die Wirklichkeit eingedrungen, da die Filmprojektion das Ergebnis «der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist»[221]. Dieses von Benjamin als Illusionierung beschriebene Phänomen wird vom sowjetischen Filmregisseur und -theoretiker Sergej Eisenstein als einzigartige filmeigene Qualität wahrgenommen. Er postuliert: «Werden

---

pied de mouton 1907. Die Zwischentitel lauten frei übersetzt: «Unmöglicher Selbstmord», «Improvisierte Serenade», «Die verzauberte Truhe», «Der Ohrfeigen-Pfad», «Die drehenden Säulen», «Die Taumhöhle / Die Schlafhöhle», «Die Rache des Rivalen», «Das Flehen des Tantalos» und «Apotheose. Das Königreich der Schäfer».

[218] Vgl. La grenouille 1908, Min. 00:14–00:43.

[219] Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fassung von 1939. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M. 2012, S. 35.

[220] Ebd.

[221] Ebd.

zwei beliebige Stücke aneinandergefügt, so vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung, die aus dieser Gegenüberstellung als neue Qualität hervorgeht.»[222] Eisenstein, dessen Aufsatz 30 Jahre nach der Entstehung von *La grenouille* publiziert wurde, hebt als Besonderheit des Films das Prozesshafte hervor, und bezieht sich dabei eben auf die Montage sowohl der Einstellungen wie auch der Bildinhalte selbst. Dabei hebt er hervor, dass das Prozesshafte auch immer die Zuschauenden und ihre subjektive Betrachtungsweise miteinbezieht.[223] Lisa Gotto fasst treffend zusammen, dass es Eisenstein «nicht darauf [ankam], eine Bewegung im Film darzustellen, sondern Film in Bewegung zu bringen und damit zur Bewegung zu machen»[224]. Um die prozesshafte Qualität des Films durch Bewegung zu erreichen, geht Eisenstein in seinem Prinzip der Montage von einem Konflikt von Bewegung und Gegenbewegung aus.[225] Er stellt dabei die metrische sowie die rhythmischen Montage ins Zentrum. Die metrische Montage, ähnlich wie die Musik, orientiert sich am Takt als zeitliches Mass, der den Film in seiner ganzen Länge strukturiert.[226] Die rhythmische Montage hingegen «organisiert die Bewegung innerhalb einer Montageeinheit und im Verlaufskontext der Montage»[227]. Neben narrativen und kontextuellen Zeitstrukturen – wie anhand der filmischen Féerie *Le pied de mouton* vorhergehend aufgezeigt – ist die rhythmische Zeitstruktur also ebenso zu beachten. Zwar tritt dabei der Bezug zum Tanz als ästhetische Bühnenform in den Hintergrund, dafür gilt es hier die Bewegung innerhalb einer Einstellung und im Verlauf dieser zu betrachten. Im Diskurs über Montage bzw. Filmschnitt, welcher vor allem mit und durch Eisenstein entstand, wird Vokabular verwendet, das auch in der Erarbeitung von Tanzstücken eine grosse Rolle spielt: Rhythmus und die räumliche Organisation von Bewegung. Rhythmus wird vom Theaterwissenschaftler Clemens Risi allgemein als «Organisation der Zeit – als Ordnung von Elementen wie Bewegungen, […] Bildern etc. im zeitlichen Ablauf»[228] beschrieben.

Der mittlere Teil von *La grenouille* eignet sich für eine genaue Betrachtung dieser Elemente, denn dadurch, dass die Narration hier in den Hintergrund gestellt wird, heben sich die überraschenden Bildkompositionen hervor. Dieser mittlere Teil dauert zwei Minuten (insgesamt dauert der Film drei Minuten). Mit Eisensteins Analysekategorien ausgedrückt, ist die metrische Montage in diesem Film äusserst regelmässig. Dies drückt sich nicht nur in der mehr oder weniger gleichmässigen Dauer der jeweiligen Einstellungen aus, sondern insbesondere auch durch die äusserst klare dramaturgische Dreiteilung in Anfang, Mitte und Ende. Der mittlere Teil ist wiederum zweigeteilt, was sich durch die Ästhetik der Bilder etabliert und wobei jeweils vier Einstellungen präsentiert werden. Ein konstantes, Zusammenhang kreierendes Element, ist der stets um den Brunnen hüpfende Frosch. Nur manchmal bleibt er stehen, um entweder in die Kamera oder auf das Bild im Brunnen zu gucken.[229] Die Abfolge der Einstellungen ist trotz aller Überraschung einer bestimmten Logik folgend aufgebaut, da meist auf bereits etablierte Elemente im Bild zurückgegriffen wird. So ist die erste Überraschung ein äusserst grosser Frosch, der sich kaum einmal um sich selbst dreht, bis er

---

[222] Eisenstein, Sergej M.: Montage (1938). In: Gotto, Lisa (Hg.): Eisenstein Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film. Leipzig 2011, S. 38–83, hier S. 39.
[223] Vgl. ebd., S. 47, 58.
[224] Gotto 2011, S. 10.
[225] Vgl. Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000, S. 360.
[226] Vgl. ebd., S. 382.
[227] Ebd.
[228] Risi, Clemens: Rhythmus. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2014, S. 294–297, hier S. 294.
[229] Vgl. u. a. La grenouille 1908, Min. 00:51–00:57.

in roten Flammen aufgeht und ein grosser Kopf erscheint. Ihn kennzeichnen ein spitzer Schnurrbart, stets zwinkernde Augen und ein dünner Wasserstrahl, der auf einen umgedrehten Teller-Hut tropft. Nachdem der Kopf verschwindet, spritzen plötzlich einzelne farbenfrohe Wasserstrahlen aus dem Boden, um dann (wenn der Frosch abermals hinter dem Brunnen fast verschwindet) einen anderen grossen Kopf im Brunnen erscheinen zu lassen. Auch diesem läuft Wasser über die kahle Stirn und den langen Bart herab. Schliesslich verschwindet der Kopf in blau-rosa Rauch, der alsdann von Feuer überdeckt wird.[230] Die Organisation dieser vier Einstellungen zeigt deutlich auf, wie mit subtilen Konstanten bzw. Brüchen, der Rhythmus der Einstellungen als auch der Anordnung der Einstellungen gestaltet wird. Aus immer wiederkehrenden Elementen wie Wasser, Köpfe, Frösche oder Rauch werden in diesem Teil von *La grenouille* dennoch überraschende Einstellungen kreiert. Dies wird vornehmlich durch die Unmittelbarkeit der Bildwechsel erreicht, sowie durch die Unvorhersehbarkeit der Bildinhalte. So ist zum Beispiel der Wechsel von einem grossen Kopf zu farbigen Strahlen aus einem Springbrunnen eigentlich völlig arbiträr, verbunden werden beide Einstellungen dennoch durch das Wasser, welches einmal tropft und im nächsten Bild 'rauf gespritzt wird. Benjamins Beobachtungen stimmen im Allgemeinen mit dieser Sequenz überein, wenn er über das taktil ablenkende Element des Films schreibt, dass die «Wechsel der Schauplätze und Einstellungen […] stoßweise auf den Beschauer eindringen»[231]. Auch in der folgenden Filmsequenz bauen die vier Einstellungen auf Konstanten und Brüchen auf. In den letzten Bildern wird das Bild durch die Präsenz mehrerer Agierender gestaltet, die sich zu verschiedenen Karussell-Tableaus anordnen. Nach diesem Prinzip wird nicht nur die Drehrichtung gewechselt, sondern auch die Tableaus, zum Beispiel die Positionierung der Agierenden erst auf Muscheln und dann auf Pferden.[232] Benjamin schreibt:

> Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt [der modernen Grossstadt, J. H.] mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum unter der Zeitlupe die Bewegung.[233]

In diesem Zitat aus seinem Text von 1939 wird deutlich, dass sich die Schnitt- und Aufnahmetechnik in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts erst am Anfang ihrer Entwicklung befand. Dennoch werden auch schon in Filmen dieser Zeit abenteuerliche Reisen unternommen, die mit ihrem illusionistischen Charakter den Alltag der modernen Grossstadt sprengen. Wie Benjamin bemerkt, spielt dabei die zeitliche Struktur der Filme eine tragende Rolle. Dabei erfindet das neue Medium durch Schnitttechniken einen eigenen Umgang mit Zeit, wie in *La grenouille*. Anderseits greift es unweigerlich auf bestehende Ästhetiken zurück, besonders bei narrativen Inhalten ist die Anlehnung an die damalige Ballettästhetik gross. Durch den Umgang mit diesen beinhalten solche Filme nicht nur eine narrative, sondern auch eine kontextuelle Zeitlichkeit, wie in *Le pied de mouton*, in dem einerseits eine Liebesgeschichte und andererseits die Geschichte dieser damals bekannten Féerie erzählt bzw. reflektiert werden.

---

[230] Vgl. ebd., Min. 00:44–01:16.
[231] Benjamin 2012, S. 43.
[232] Vgl. La grenouille 1908, Min. 01:17–02:39.
[233] Benjamin 2012, S. 40.

3.3. Körper

Der Umbruch vom 19. ins 20. Jahrhundert ist von einem vielschichtigen kulturellen und wirtschaftlichen Wandel gekennzeichnet.[234] Dieser Wandel artikuliert sich unter anderem durch die Etablierung von neuen technischen Erfindungen und die damit einhergehende Veränderung von manuellen zu seriellen und industriellen Arbeitsprozessen. Im Zusammenhang mit diesen Paradigmen der Moderne steht nicht nur die Veränderung des Raumverständnisses (wie im Kapitel 3.1. beschrieben), sondern auch die des Körpers. «Die neuen, dynamisch schwungvollen, rauschhaft und raumexpansiv sich bewegenden Körper repräsentieren eindrucksvoll die Geschwindigkeits- und Fortschrittsutopie der Moderne»[235], schreibt Sabine Huschka in der Einleitung ihrer Monografie *Moderner Tanz*[236]. Paradoxerweise bejahen Tanzpionier*innen des New Dance moderne Utopien und nehmen mit ihrem Tanz gleichzeitig eine Gegenposition zur industriellen und urbanen Lebensform ein.[237] Mit individuellen Bewegungsweisen und Tanzstilen wendeten sich Tanzpionier*innen wie Loïe Fuller oder Isadora Duncan gegen die vorherrschende formalästhetische Ballettästhetik.[238] Auf ihre eigenen Weisen befragen, inszenieren und bewegen sie ihre Körper. Huschka erläutert, dass sich das Interesse des modernen Tanzes direkt auf «den Körper als bewegungserzeugendes und –darstellendes, Raum und Zeit strukturierendes»[239] Element richtet. Auch der frühe Film richtet sein Interesse auf die Bewegung von Körpern in Zeit(en) und Räum(en). Das Medium effektuiert allerdings, dass bei «der Aufnahme, der Mediatisierung, Menschen ihren Körper an das Bild [verlieren] dessen Bearbeitung sie nicht mehr kontrollieren können»[240]. Wie von Andreas Kotte hervorgehoben, werden zwar der Körper und die Bewegung der Akteur*innen im Film aufgezeichnet, ihre unmittelbare Präsenz jedoch nicht. Der Kunsthistoriker Stephen Barber beschreibt dieses Phänomen folgendermassen: «Every manifestation of filmed performance is one which the human body's presence is materialized, but simultaneously transformed. Film uniquely impacts upon performance to reassemble corporeality.»[241] Die von Barber beschriebene zusammengesetzte Körperlichkeit wird vom Film projiziert und dadurch gleichzeitig zur Projektionsfläche verschiedener Körper.

Der frühe Film erschliesst die Körperprojektionen und -konstruktionen seiner Zeit. Dieser These soll in diesem Kapitel zum intermedialen Parameter Körper Rechnung getragen werden. In Segundo de Chomóns filmischen Arbeiten ist keiner der unterschiedlichen Stile des New Dance vorhanden, ausser des Serpentinentanzes von Loïe Fuller. Die in den Filmen von Chomón vorkommenden Körper lehnen sich einerseits an Ballettkonventionen und andererseits an Zirkus- und Varietéästhetiken an. Anhand der Filme *Les œufs de Pâques*[242], *Kiriki, acrobates japonais*[243] und *Le théâtre électrique de Bob*[244] sollen die unterschiedlichen Körperrepräsentationen und -projektionen näher betrachtet werden. Jeweils ein Fokus wird

---

[234] Vgl. Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien. Reinbek bei Hamburg [2]2012, S. 29f.
[235] Ebd., S. 87.
[236] Ebd.
[237] Vgl. ebd., S 88.
[238] Vgl. ebd., S. 34.
[239] Ebd., S. 36.
[240] Kotte 2005, S. 260.
[241] Barber, Stephen: Performance Projections. Film and the Body in Action. London 2014, S. 9.
[242] Les œufs de Pâques. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.
[243] Kiriki, acrobates japonais. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.
[244] Le théâtre électrique de Bob. Regie: Segundo de Chomón, FR 1909.

dabei auf die Natürlichkeit-Künstlichkeit-Bias, auf Körperbilder sowie auf der Mechanisierung von Körpern gelegt. In diesem Kapitel soll dementsprechend nach den Darstellungen der Körper und deren ästhetischen oder kulturellen Kontexte gefragt werden. Es soll aber auch nach den Vorstellungen von Körpern gefragt werden und danach, wie diese durch das Medium Film artikuliert werden.

3.3.1. Natürliche und künstliche Körper *Les œufs de Pâques*

Der Film *Les œufs de Pâques* endet mit einem Bruch in der filmeigenen Bildästhetik. Am Anfang werden während insgesamt dreieinhalb Minuten Ballettvariationen und Nationaltänze gezeigt. Eine Zauberin erscheint in der Mitte des Bildes.[245] Der schwarze Raum wird von einem bühnenportalähnlichen Gebilde gerahmt. Dank seiner sichtdurchlässigen Konstruktion wird der Raum nicht zweigeteilt, vielmehr ähnelt das aus Blumenmotiven und Ornamenten gestaltete Portal einer bunten Zeichnung im Raum.[246] Die Zauberin, welche in leichte, wallende Stoffe gekleidet ist, tritt auf die Kamera zu. Nach einer kurzen Verbeugung greift sie in die Luft, wobei in ihren Händen ein grosses Ei erscheint. Sie legt dies vor ihre Füsse und wiederholt diesen Vorgang acht Mal. Anschliessend zaubert sie einen Tisch in den Raum, auf den sie eines der Eier stellt und es wie ein Buch aufklappt. Im Inneren befindet sich eine kniende Miniaturtänzerin. Sie läuft auf den Tisch – auf ihre Bühne. Nachdem sie eine kurze Ballettvariation tanzt, geht sie in das Ei zurück, welches die Zauberin vom Tisch nimmt und sogleich das nächste Ei aussucht. Auf diese Weise werden sechs Tanzvariationen und zwei kunstvolle pyramidenartige Konstruktionen auf Drehscheiben präsentiert. Nachdem die letzte dieser drehenden Konstruktionen, welche alle vorher aufgetretenen Tänzerinnen nochmals versammelt, das Ende ankündigt, zaubert die Protagonistin sechs weitere intakte Eier hervor und ordnet sie in der Luft an. Langsam erscheinen an deren Stelle Kleinkinder. Kurz werden die schreienden, lachenden, verspielten, abgelenkten und nackten Kinder präsentiert. Der Film endet, indem die Zauberin die Kinder verschwinden lässt.[247] *Les œufs de Pâques* wird von keinerlei Narration gerahmt, vielmehr geht es in diesem Film allein um die Präsentation der Tänze, die von der Zauberin jeweils ermöglicht werden. Aus diesem Grund ordnet sich *Les œufs de Pâques* dem Filmgenre der Zauberkunst zu. Hier geht es, dem Namen entsprechend, primär um die nummernhafte Präsentation von Zauberkunststücken.[248]
Wie eingangs erwähnt, bricht dieser letzte Teil mit der vorher etablierten Ästhetik. Nicht nur dadurch, dass die drehende Pyramidenkonstruktion das Ende erwarten lässt, sondern vor allem durch die auf den ersten Blick wahllos erscheinende Kombination zweier unterschiedlicher Körperbilder. Der Körper mit seinen sozialen und kulturellen Dimensionen ist seit den 1980er-Jahren vermehrt in das Interessenfeld der Geistes- und

---

[245] Die Zauberin wird von Julienne Mathieu interpretiert, die Segundo de Chomóns Partnerin ist. Vgl. Minguet Batllori 2010b. Julienne Mathieu wird im Vorspann des Filmes als einzige der auftretenden Akteurinnen erwähnt. Vgl. Les œufs de Pâques 1907, Min. 0:00-0:05.
[246] Vgl. ebd., Min. 0:06-0:09.
[247] Vgl. ebd.
[248] Einige dieser Filme werden in den Katalogen der Firma Pathé-Frères unter *Féerie* und / oder *Trickfilme* kategorisiert. Vgl. Kessler, Frank: Féeries or fairy plays. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 231–234. Die Kategorisierung in Zauberkunst spielt in Bezug auf den Tanz eine differenzierende Rolle, da sich die Handlungen der meisten filmischen Féerien auch in Tanzstücken dieser Zeit wiederfinde. Vgl. Kapitel 3.2. dieser Studie. Die Grenze zwischen der ‹reinen› Präsentation von Zauberkunststücken und handlungsbasierten Trickfilmen ist jedoch fliessend. *Le roi des dollars* ist Segundo de Chomóns erster Film, den er selbst produziert und nachbearbeitet hat. In diesem Film zeigt ein Zauberer ein Kunststück nach dem anderen. Vgl. Le roi des dollars. Regie: Segundo de Chomón, FR 1905.

Sozialwissenschaften gerückt.[249] In der Tanzwissenschaft entstanden auch in den letzten Jahren noch Arbeiten, die sich mit diesem Thema befassen.[250] In der deutschsprachigen Forschung wird dabei auf die sprachliche Differenzierung der beiden Begriffe *Körper* und *Leib* zurückgegriffen. Gemeinhin wird der Körper aus konstruktivistischer und diskursanalytischer Perspektive als «Manifestation gesellschaftlicher Ordnung»[251] begriffen. Hingegen wird der Leib aus essentialistischer und naturalistischer Sicht als «belebter Körper, der von innen heraus, als je eigener Körper, wahrgenommen wird»[252] verstanden. Besonders in der Tanzwissenschaft wird diese auch disziplinäre Differenzierung problematisiert bzw. kombiniert und reflektiert.[253] In diesem Zusammenhang ist der Film *Les œufs de Pâques* beispielhaft für eine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlich manifestierten und der ‹natürlichen› Körperlichkeit – dies besonders durch seinen ästhetischen Bruch am Ende.

Der Film *Les œufs de Pâques* wurde im Jahr 1907 realisiert, er bettet sich zeitlich inmitten einer Umbruchsphase, in welcher der Diskurs über den Körper neu geführt wurde. Huschka schreibt, dass sich innerhalb der industriellen und urbanen Lebenswelt «‹natürliche›, die Kinästhetik und das Gespür fördernde Formen der Körper- und Bewegungserfahrung»[254] von der damaligen Lebensreform- und Körperkulturbewegung etablierten. Einige der Repräsentant*innen dieser Bewegung stellten subjektive und individuelle Formen körperlicher Bewegung in den Mittelpunkt. Diese Auseinandersetzung brachte verschiedenste Herangehensweisen hervor. Durch den Umgang mit Körpermasse und Bewegungsdynamiken positionieren sie sich allgemein als Kontrast zur traditionellen Ballettästhetik, die in *Les œufs de Pâques* am Anfang reproduziert wird.[255] Das Hervorzaubern der Kinderkörper am Ende des Films hat mit der damaligen Körperkultur- und Lebensreformbewegung freilich keine direkte Verbindung. Jedoch wird in diesen letzten 20 Filmsekunden mit den Kinderkörpern eine Art ‹unkontrollierte Natürlichkeit› gezeigt, welche die Ballettvariationen am Anfang des Filmes stark kontrastiert. Denn obwohl die Zauberin die Kinder symmetrisch zueinander und zum Raum anordnet, halten sich diese mit ihren wahllos erscheinenden Bewegungen an kein Ordnungssystem. Allein die Blickrichtung der sechs jungen Akteur*innen ist kaum klar zu definieren. Während ein Kind den Kopf nach links dreht und die anderen nicht beachtet, fasst und streicht sich ein anderes mit der linken Hand über den Bauch, ein Drittes versucht sich hinzuknien. Zwei weitere Kinder würden ihrem Bewegungsdrang nachgehen, wenn die Zauberin sie nicht immer liebevoll, aber in die Kamera blickend, ermahnen würde.[256] Diese sechs nackten Kleinkinder bilden zudem durch ihre Erscheinung und ihre Bewegungen einen Gegensatz zur reglementierten und formalistischen Ballettästhetik. Auf diese Weise stellen die Kleinkinder ‹Natürlichkeit› dar, die sich zwar nicht direkt an die Natürlichkeitsdiskurse der Körperkulturbewegung anlehnt, jedoch, besonders durch die Gegenüberstellung der Ballettästhetik, auch nicht losgelöst von ihr betrachtet werden kann. Die damalige Ballettästhetik wird auf sehr konzentrierte und dennoch umfassende Weise dargestellt. Denn anhand der auf dem Tisch vorgeführten Tanzvariationen der Miniaturtänzerinnen lassen sich

---

[249] Vgl. Jäger, Ulle: Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein/Taunus 2004, S. 11f.

[250] Vgl. u. a. Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld 2009; vgl. Apostolou-Hölscher, Stefan: Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik. Bielefeld 2015.

[251] Jäger 2004, S. 14.

[252] Ebd., S. 49.

[253] Vgl. Foellmer 2009, S. 40–61.

[254] Huschka 2012, S. 29.

[255] Ebd., S. 31.

[256] Vgl. Les œufs de Pâques 1907, Min. 02:55–03:19.

keine spezifischen Choreografien aus bestimmen Stücken ablesen, allerdings Ästhetiken, die das damalige Ballett prägten und typisierten.
Es tritt nicht nur eine Balletttänzerin in weissem Tutu und Spitzenschuhen auf, deren Schrittabfolge durch Arabesques und Pirouettes en Attitude gekennzeichnet ist, sondern auch eine Tänzerin, die in einem knappen Hasenkostüm Spagat-ähnliche Sprünge ausführt.[257] Zwei der Duos sind ballettkodierte Nationaltänze. Dabei treten zwei Tänzer*innenpaare in typisierenden und exotisierenden Kostümen auf; das eine in ‹japanischen› Kostümen auf und das andere in langen ‹spanischen› Röcken.[258] Ohne dass in *Les œufs de Pâques* eine Geschichte erzählt wird, lehnen sich die Choreografien an Strukturen des klassischen Balletts an. So lässt sich das Solo der Tänzerin im weissen Tutu und mit Spitzenschuhen auf die im klassischen Ballett beliebten Grand Pas zurückführen. Diese werden meist von einem Pas de deux eröffnet und um beliebig viele solistische Darbietungen erweitert. Die Solos dienen meist dazu, besonders virtuose Fertigkeiten der Tanzenden auszustellen.[259] Zwar ist das im Film vorkommende Solo lediglich die letzte Nummer aller präsentierten Tänze, dennoch deutet das Kostüm und die virtuose Choreografie auf eine Solovariation hin, die auch in einem Grand Pas vorkommen könnte. Ähnlich wie mit diesem Solo verhält es sich mit dem Auftritt der Tänzerin im Hasenkostüm. Besonders durch das Zeitballett *Die Puppenfee* des österreichischen Choreografen und Ballettmeisters Josef Haßreiter ist der Tanz einer Hasenpuppe bekannt geworden. In diesem Ballett wurden in revueartiger Form einzelne Solos unterschiedlicher Puppenfiguren in die Handlung eingebettet. Diese Nummern charakterisieren «nicht zuletzt die für unsere heutigen Begriffe befremdliche Erotik»[260]. Auch dies lässt sich an der kurzen Nummer im Film *Les œufs de Pâques* ablesen. So deuten nicht nur das knappe Korsett als Kostüm darauf hin, sondern auch die Choreografie, die vor allem Sprünge ausstellt, bei denen die Beine in der Luft gespreizt werden. Schliesslich charakterisiert sich die klassische Ballettkonvention auch über Nationaltänze, die seit dem 18. Jahrhundert nicht nur auf den Bühnen repräsentiert, sondern in unterschiedlichen Traktaten auch diskursiviert wurden. Nationaltänze brechen mit dem formalen Ballettvokabular, allerdings nur bedingt, da das jeweilige Tanzvokabular an das Ballettvokabular angepasst wird.[261]
Die in diesem ersten Teil von *Les œufs de Pâques* gezeigten Körper sind solche, die sich an der traditionellen Ballettkonvention des 19. Jahrhunderts orientieren. Die weiblich gelesenen Körper, welche zwar virtuos, aber auch erotisiert und / oder exotisiert auf der Tisch-Bühne tanzen, ordnen sich der Ballettstruktur unter und formen diese gleichzeitig. Dabei entsprechen nicht nur die Körper der Tänzerinnen den Ballettkonventionen, vielmehr betten sich auch die dargestellten Körper in diese ein. Sabine Huschka fasst passend zusammen: Die tanzenden «Körper zeigen indessen immer auch zweierlei, den physisch-individuellen sowie gesellschaftlich codierten Körper des Tänzers und den Körper ihrer Bewegungschoreografie»[262]. Abschliessend lässt sich festhalten, dass die Ballettkodierten Körper im ersten Teil von *Les œufs de Pâques* mit den am Ende gezeigten ‹natürlichen› Körpern der Kleinkinder so kontrastiert werden, dass sie auf eine Körper-Leib differenzierende Lesart hindeuten.

---

[257] Vgl. Les œufs de Pâques 1907, Min. 02:02–02:22, 01:08–01:22.
[258] Vgl. ebd., Min. 01:26–01:59.
[259] Vgl. Oberzaucher-Schüller 2001, S. 133.
[260] Wolf Perez, Edith M.: Choreographie im Zeitgeist. In: Tanz Affiche, Jg. 8, Nr. 60, 1995, S. 18.
[261] Vgl. Jeschke, Claudia: Repertoire fremder Tänze. In: dies.; Vettermann, Gabi u. Haitzinger, Nicole (Hg.): Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts. München 2010a, S. 81–120.
[262] Huschka 2012, S. 24.

3.3.2. Körperbilder in *Kiriki, acrobates japonais*

Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte schreibt bezüglich der Mediatisierung von szenischen Vorgängen, dass die Zuschauer*innen «in den Bildern die Aufhebung der einschränkenden Körperlichkeit geniessen»[263]. Exemplarisch kann dies im Film *Kiriki, acrobates japonais* aufgezeigt werden. Hier findet die Inszenierung vor und für die Kamera statt. Abermals umrandet ein Bühnenportal das projizierte Bild. Von rechts treten elf Akrobat*innen auf die Bühne bzw. in das Bild. Der frontale Blick der Darstellenden in die Kamera suggeriert den Blick ins Publikum und somit die Kopräsenz von Agierenden und Zuschauenden. «The question of corporeal presence plays a substantial role in both the theater-film and dance-film discussions»[264], schreibt die Tanzwissenschaftlerin Erin Brannigan. Sie verhält sich kritisch gegenüber dem Präsenzbegriff im Tanz als körperlicher und unmittelbarer Ausdruck.[265] Vielmehr stellt sie ein «cine-choreographic model of the dancing body liberated from the theatrical concepts of liveness»[266] vor. In Anlehnung an dieses lässt sich hervorheben, dass in *Kiriki, acrobates japonais* die Kopräsenz der Agierenden und Zuschauenden suggeriert wird, damit ein filmeigenes Körperbild effektvoll inszeniert werden kann. Dies geschieht in diesem Film auf zwei Weisen, die im Folgenden erläutert werden sollen.

Die Inszenierung einer in exotisierender Form dargestellten, vermeintlich japanischen Akrobat*innentruppe ist in diesem Film grundlegend für das Spiel mit der ‹realistischen Illusion›, in der buchstäblich Körperbilder erzeugt werden. Dies ist kein Zufall, da sich Aneignungen und Nachahmungen von japanischem Kulturgut seit dem Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder in Tanz- und Theaterinszenierungen finden.[267] Aber auch Ausstellungen japanischer Kunst und Tourneen japanischer Theater- bzw. Akrobat*innentruppen wirkten sich auf das westliche Japanbild aus.[268] Diese unterschiedlichen Einflüsse wurden wiederum von der westlichen Theater- und Tanzpraxis übernommen. Daniela Franke schreibt bezüglich des europäischen Theaters am Ende des 19. Jahrhunderts, dass sich «Hinwendung zum Japanischen zunächst auf das exotische Äußere konzentriert. Die aufgegriffenen, optisch reizvollen Elemente führten anfangs noch nicht zu einer Erneuerung der Bühnenästhetik»[269]. Japanische Akrobat*innentruppen traten allerdings nicht nur auf Bühnen auf, auch Filmemacher interessierten sich für sie. Darunter Thomas Edison, der 1904 einen zweiminütigen Film produzierte, in dem zwei japanische Akrobaten Kunststücke zeigen.[270] In diesem Sinne operiert der Film *Kiriki, acrobates japonais* sowohl mit formalen wie auch ästhetischen Theatermitteln, die dem damaligen Publikum durchaus bekannt waren. Frauen werden in diesem Film mit einem Kimono-ähnlichen Kostüm dargestellt, während männliche Darstellung der Akrobaten einen durch einen teilweise

---

[263] Kotte 2005, S. 270.
[264] Brannigan 2011, S. 9.
[265] Vgl. ebd., S. 8.
[266] Ebd., S. 9.
[267] Vgl. Klankert, Tanja: «Frühlingsblümchen» und «Schwertertanz». Japonismus im europäischen Bühnentanz um 1900. In: Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 75–84, S. 75.
[268] Vgl. Pantzer, Peter: «Original-Japaner» auf Europas Bühnen. In: Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 51–60, S. 54f.
[269] Franke, Daniela: Einleitung. In: dies. u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 13–18, S. 17.
[270] Vgl. Japanese Acrobats. Regie: Thomas Edison, USA 1904.

rasierten Oberkopf und zusammengebundene Haare typisiert ist.[271] Die Inszenierung einer scheinbar japanischen Akrobat*innentruppe ist für das hier repräsentierte Körperbild grundlegend. Die Vorliebe des westlichen Publikums für japanische Artist*innen ging im späten 19. Jahrhundert mit der Stilisierung eines Körperbilds einher, das von äusserster Disziplin, Geschmeidigkeit, Flexibilität und Leichtigkeit geprägt war.[272] Die fremde Kultur wurde auf diese Weise exotisiert. In Segundo de Chomóns Film wird besonders die Darstellung der leichten, fast schwerelosen Akrobat*innen auf die Spitze getrieben.
Insgesamt elf akrobatische Kunststücke werden hintereinander gezeigt, wobei sich eine leichte Steigerung im Schwierigkeitsgrad und somit auch im Überraschungseffekt auf die Zuschauer*innen zeigt. Trägt in der ersten Nummer noch der grösste Akrobat einige der anderen Akrobaten, die sich in der Luft zu einem Kreis formen, steht später ein Akrobat Kopf und balanciert geschickt drei weitere auf seinen Füssen.[273] In einer späteren Nummer stellen sich vier grosse Akrobaten auf eine Stange, die nur an einem Ende vom Kleinsten getragen wird.[274] Am Ende verbeugen sich alle Akrobat*innen und gehen aus dem Bild bzw. von der Bühne ab. Die in diesem Film gezeigten, eigentlich unmöglichen Balancenummern zeugen von einer Auseinandersetzung mit Bewegung und Körperlichkeit. Nur auf der Leinwand, dank bildtechnischer oder -alterierender Darstellungsmöglichkeiten, trotzen die Agierenden der Schwerkraft. Dieser Effekt wird nicht primär durch die Schnitttechnik, als vielmehr durch die Positionierung der Kamera und der Agierenden hergestellt.[275] Abgefilmt werden die Kunststücke, indem die Akteur*innen die meisten Positionen im Liegen auf dem Boden nachstellen und lediglich simulieren, zu stehen. Die Kamera wird dabei kopfüber positioniert, um die räumliche Relation durch die Projektion auf der Leinwand wiederherzustellen.[276] Die Projektion des Bildes erfolgte höchstwahrscheinlich auf eine vertikal positionierte Leinwand. Mit diesen Balancenummern werden visuell ansprechende Formen in den Raum gezeichnet – Bilder, die aus schwerelosen Körpern bestehen. Dabei wird die Körperlichkeit massgeblich vorbestimmt und / oder beeinträchtigt. In *Kiriki, acrobates japonais* wird die Bewegung des menschlichen Körpers auf eine subtile Art in den Mittelpunkt gestellt. Es werden Balancenummern inszeniert, für die sich die Darstellenden mit besonderer Vorsicht positionieren. Ziel ist es schliesslich, diese unmöglichen Positionen möglichst lange zu halten. Die Bewegungen sollen den Eindruck erwecken, dass die Agierenden unter höchster Anstrengung und präziser Kontrolle den Balanceakt halten können. Ausserdem können Bewegungen, die eine Raumtiefe voraussetzen, gar nicht ausgeführt werden. Folglich werden die dargestellten Formen in die Höhe konstruiert. Die Akrobat*innen ‹klettern› und ‹stellen› sich dafür auf die Schultern oder Köpfe anderer Akrobat*innen, sie ‹hängen› sich an die ausgestreckten Arme ihrer Mitspieler*innen und ‹pendeln in der Luft›, oder sie ‹stehen Kopf› auf einer Stange, die von nur einer Person ‹gehalten› wird. Alle kleinen Bewegungen, wie die Simulation des Balancierens und des Gleichgewichtsverlusts oder die Vorsicht während der Positionierung, dienen dazu, die dargestellten Formen nicht zu Bildern erstarren zu lassen. Dennoch geht es vor allem darum, die komplexen Formen möglichst genau und mit den Körpern der Agierenden darzustellen. Auch in den Positionen sind typisierte japanische Motive

[271] Vgl. Kiriki, acrobates japonais 1907, Min. 00:16.
[272] Vgl. Pantzer 2013, S. 51f.
[273] Vgl. Kiriki, acrobates japonais 1907, Min. 00:24–00:28, 00:36–00:47.
[274] Vgl. ebd., Min. 02:06–02:24.
[275] Die Position der Kamera ist ein spezifisches Merkmal der Attraktion in diesem Film, diese Technik wird selten auch in anderen seiner Filme angewendet. Vgl. z. B. Kapitel 3.1.1. und 3.2.2. dieser Untersuchung.
[276] Vgl. Minguet Batllori, Joan M.: Segundo de Chomón and the fascination for colour. In: Film History. An International Journal, 1/2009, S. 94–103, hier S. 98.

zu erkennen. Eines wird besonders in der letzten Form ersichtlich, in der zehn Akrobat*innen mit ihren Körpern einen raumausfüllenden Fächer entfalten.[277] In Bezug auf *Kiriki, acrobates japonais* ist das Wort Körperbilder auf zwei Weisen zu verstehen. Erstens wird in diesem Film die exotische Darstellung von schwerelosen japanischen Akrobat*innen festgeschrieben, und zweitens stellen diese Formen und Bilder im Raum dar.
Auch diesem Film liegt keine Rahmenhandlung zugrunde, wodurch die Präsentation der Balancenummern bzw. Raumformen in den Mittelpunkt gestellt wird. Im Werk von Segundo de Chomón ist dieser Film insofern einzigartig, als dass Akrobat*innen kein prominentes Motiv seiner Filme bilden. Die akrobatischen Kunststücke sind in diesem Film so inszeniert, dass sie die Illusion erzeugen, der Schwerkraft zu widersprechen. Obwohl im engeren Sinne keine ‹realen› Akrobat*innenkunststücke gezeigt werden, kann dieser *Kiriki, acrobates japonais* unter dem Genre der Akrobat*innen-Filme subsumiert werden. Durch die Positionierung der Kamera und die gelungene Inszenierung der Schwerelosigkeit schöpft der Film die eigenen medialen Mittel aus und erreicht schliesslich die «Aufhebung der einschränkenden Körperlichkeit»[278].

3.3.3. Mechanische Körper in *Le théâtre électrique de Bob*

Das Motiv von Puppen, die sich von allein bewegen oder zum Leben erwachen, kommt in verschiedenen Bereichen der westlichen Kulturgeschichte immer wieder vor. Mitte des 16. Jahrhunderts wurde eine Laute spielende Automate geschaffen, die sich nicht nur fortbewegen, sondern auch einen ihrer Arme und den Kopf bewegen konnte.[279] Literarische Auseinandersetzungen, in denen junge Männer sich in menschgeglaubte Puppen verlieben, sind im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verbreitet. Das wohl bekannteste Beispiel ist E. T. A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*[280]. Auch in Balletten des 19. Jahrhunderts sind zum Leben erwachende Puppen als Motiv verbreitet.[281] Mit dem Aufkommen der Industrialisierung, der Implementierung von tayloristischen Arbeitsprozessen und dem futuristischen Fortschrittsglauben verändert sich auch der Diskurs zu den lebendigen Puppen.[282] Zahlreiche weibliche Maschinenwesen, die durch ihre maschinelle Schöpfung Perfektion ausstrahlen, bevölkern die Literatur, den Tanz und den Film der Umbruchszeit vom 19. ins 20. Jahrhundert. Zu nennen sind Figuren, deren bedeutungsvolle Namen ihre (technologische) Perfektion unterstreichen: Maria (der Maschinenmensch) in Fritz Langs Film

---

[277] Vgl. Kiriki, acrobates japonais 1907, Min. 02:10–02:29.
[278] Kotte 2005, S. 270.
[279] Vgl. Bredekamp, Horst: Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten. In: Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 94–105, hier S. 97.
[280] Vgl. Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. (1816/1817) Hg. von Rudolf Drux. Stuttgart 2003. In dieser Erzählung verliebt sich der Student Nathanael in die Automaten-Holzpuppe Olimpia, die er für lebendig hält. In den Wahnsinn getrieben, stürzt sich Nathanael schliesslich von einem Turm in den Tod.
[281] Bekannte Ballette sind zum Beispiel: *Coppélia*, Choreografie Arthur Saint-Léon, UA 1870, vgl. Kieser u. Schneider 2006, S. 117–123; *Der Nussknacker,* Choreografie Lev Ivanov, UA 1892, vgl. Martin Wright in: Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary of Ballet. Detroit, London u. Washington DC 1993, S. 1037–1039; *Petrushka*, Choreografie Michail Fokine, UA 1911, vgl. Lille Horwitz in: Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary of Ballet. Detroit, London u. Washington DC 1993, S. 1119–1121.
[282] Vgl. Dotzler, Bernhard J.: Die Wiederkehr der Puppe. Szenenwechsel im Fin de Siècle. In: Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 234–247.

Metropolis[283], Ève Future aus Auguste de Villiers gleichnamiger Erzählung[284] und Columbia, die Namensgeberin eines Balletts von Josef Haßreiter[285].
Segundo de Chomóns Film *Le théâtre électrique de Bob* operiert allerdings nicht mit genau diesem Motiv.[286] Dennoch kommen in diesem Film Automaten vor und aus der dürftigen Rahmenhandlung lassen sich Rückschlüsse auf den historischen Kontext machen, die das Bürgertum dieser Zeit reflektieren. In *Le théâtre électrique de Bob* wird mittels animierter Figuren auf einen der Diskurse über die Beziehung von Mensch und Maschine im frühen 20. Jahrhundert referiert.
Drei Kinder befinden sich in einem prächtigen Salon. Am Tisch, der in der Mitte platziert ist, sitzt ein Junge und schreibt. Auf der rechten Seite sitzt ein Mädchen, das pausenlos eine Puppe mit grossem gelbem Hut in den Armen hält und wiegt. Ein zweiter Junge läuft gelangweilt im Raum herum. Er gähnt, legt seine Füsse auf den Tisch, kratzt sich am Kopf und zuckt mit den Schultern. Das Mädchen lässt sich von diesem regelbrechenden Jungen nicht von ihrer Puppe ablenken. Der fleissige Junge lacht ihn einmal aus, bevor er sich von einer Idee des gelangweilten Jungen begeistern lässt. Zusammen holen sie die Bühne eines Puppentheaters und platzieren diese auf dem Tisch. Schliesslich steht auch das Mädchen auf und klatscht voller Erwartung in die Hände.[287] Nun wird der Bildausschnitt auf das Bühnenportal der Puppentheaterbühne fokussiert. Dann werden drei Nummern gezeigt, die jeweils mit einem Zwischenvorhang als solche angekündigt werden. Nachdem sich ein Teppich von selbst ausrollt, treten in den ersten beiden Nummern zwei Puppen auf, die sich entweder mit Degen oder mit blossen Fäusten bekämpfen.[288] In der dritten Nummer tritt eine Holzpuppe auf, die an einem Reck turnt, Überschläge machen kann und kopfsteht. Plötzlich kann diese Figur auch ohne jegliche physische Bewegung fliegen. Mit ihrem Abgang endet der Film, nachdem auf der Rückwand noch ein Hahn als Logo der Firma Pathé-Frères eingeblendet wird.[289]
Die in *Le théâtre électrique de Bob* präsentierten Puppenfiguren sind weder weibliche Maschinenwesen noch begehrenswerten Menschpuppen, sondern viel mehr selbstbewegte Kinderpuppen. In diesem Sinne ähneln diese Figuren den ersten Automaten mit Uhrwerken, die sich zwar bewegen konnten, aber nicht zu lebendigen Puppen stilisiert wurden.[290] Zwar können sie alle Glieder bewegen, die Bewegungen sind allerdings fragmentiert, da sie meist nur ein Gelenk artikulieren können. Teilweise entsprechen die Bewegungen zudem keinen realen physischen Konditionen.[291] Zum Beispiel dann, wenn eine der beiden Puppen ihren Kopf komplett um die eigene Achse herumdrehen kann. Was die Figuren in diesem Puppentheater charakterisiert, ist die selbstständige und teilweise ‹unnatürliche› Bewegung.[292]
Die Kontrastierung von Mensch und Puppe findet in diesem Film in der ersten Szene statt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert verschwand das generelle öffentliche Interesse für diese Art

---

[283] Vgl. Metropolis. Regie: Fritz Lang, DE 1927.
[284] Vgl. Villiers, Auguste de: L'Ève Future. Paris 1886. In: http://www.gutenberg.org/files/26681/26681-h/26681-h.htm, 23.12.2015.
[285] Vgl. Haßreiter 1893.
[286] Dennoch kann dieser Film als Puppen- und Marionettenfilm kategorisiert werden. Segundo de Chomón hat ein paar andere Filme dieses Genres produziert. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 80.
[287] Vgl. Le théâtre électrique de Bob 1909, Min. 00:02–00:46.
[288] Vgl. ebd., Min. 00:47–03:01.
[289] Vgl. ebd., Min. 03:02–04:16.
[290] Vgl. Bredekamp 1999, S. 94–96.
[291] Vgl. z. B. Le théâtre électrique de Bob 1909, Min. 01:23–01:25, 01:14-01:16.
[292] Hier ist anzufügen, dass im Film keine Automaten abgefilmt wurden. Vielmehr werden die Puppen über die arbeitsaufwändige, aber effektvolle Stop-Motion-Methode bewegt. Hierbei wird der Bewegungsfluss durch die Aneinanderreihung von einzelnen Bildern erzeugt.

von Automaten. Sie fanden sich dann vor allem in Panoptiken und auf Jahrmärkten wieder und wurden so zu Objekten des Luxus und Spiels bestimmt.[293] Für die historischen Avantgarden stehen sie als «für die Natur aus zweiter Hand, für das Konstruierte und Kontrollierte, für das mechanisch Funktionierende [und] das Instrumentelle»[294] All diese Attribute können in der ersten Szene von *Le théâtre électrique de Bob* auch zweien der Kinder zugeschrieben werden. Das Mädchen wirkt mechanisch, wenn sie im stetig gleichen Rhythmus ihre quasi instrumentelle Puppe wiegt. Der fleissig schreibende Junge hingegen, wirkt (zumindest am Anfang) besonders kontrolliert. Diese beiden halten sich in ihrem Tun an auferlegte Ordnungen und wirken beinahe wie Erwachsene, auch als die Puppentheaterbühne geholt wird, auf die das Spiel dann buchstäblich projiziert wird.
Aus dieser Perspektive heraus wird in *Le théâtre électrique de Bob* auf ein Gesellschaftsbild referenziert, welches im Zeitalter der Industrialisierung von Gruppierungen wie den Futuristen bejaht und von anderen, wie der Körperkultur angefochten wurde. Der aufkommende Taylorismus und die Verbindung von Mensch und Maschine spielt freilich auch in späteren Filmen eine grosse Rolle. Als Beispiel kann hier abermals Fritz Langs Film *Metropolis* genannt werden, in der eine weibliche Maschinenfrau erschaffen wird.[295] Der Medienwissenschaftler Bernhard J. Dotzler schreibt zum Verhältnis von Mensch und Maschine im beginnenden 20. Jahrhundert, dass «der Mensch als arbeitstechnisch normierte Maschine vorgeführt wird, während sie die Roboter der umgekehrten Idee der Anfertigung einer Arbeitsmaschine nach dem Bild des Menschen verdanken»[296]. In diesem Beispiel lässt sich der intermediale Bezug zum Tanz nicht über die direkte Anlehnung an damalige Tanzpraktiken oder -ästhetiken erläutern. Der intermediale Bezug kann dennoch hergestellt werden. Einerseits über den allgemein verhandelten Diskurs über menschliche Maschinen in der Tanz- und Filmkunst. Andererseits über weiterführende (und hier aus Platzgründen nicht behandelte) Überlegungen zu Tanz-Technik.

Gefragt wurde in diesem Kapitel primär nach Körperdarstellungen in Filmen von Segundo de Chomón. Während das erste Beispiel noch den direkten Bezug zur damals zeitgenössischen Ballettästhetik aufweist, spielen in den beiden Letzteren eher Körperdarstellungen und Körperverständnisse, die im kulturellen Kontext der Umbruchzeit vom 19. ins 20. Jahrhundert anzusiedeln sind, eine Rolle. In Bezug auf die Tanzkunst dieser Zeit ist insbesondere der Körper von Interesse, da er – wie Sabine Huschka treffend formuliert – in «seinem kulturellen Selbstverständnis, ökonomischen Stellenwert und seinen künstlerischen Präsentations- und Darstellungsmodi befragt und neu bestimmt wird»[297]. Die hier behandelten Filme beziehen sich auf den Tanz, weil sie Körper aus der traditionellen Ballettästhetik darstellen, die von den Tanzpionierinnen des New Dance auf individuelle Weise kritisch hinterfragt wurden. Statt einer befragenden Position, nehmen die drei Filme allerdings eher eine affirmierende Position gegenüber der damaligen Ballettästhetik ein.

---

[293] Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina: Einleitung. In: dies. (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 65–96, hier S. 68, 70.
[294] Ebd., S. 67.
[295] Vgl. Metropolis 1927.
[296] Dotzler 1999, S. 240.
[297] Huschka 2012, S. 29.

3.4. Choreografische Verfahren

«Die Frage nach dem, was Choreografie ist, wird in der jüngsten Zeit wieder kontrovers diskutiert.»[298] Mit diesem Satz fängt der Theater- und Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund seinen 2010 erschienenen Artikel *Choreografie und Gesetz*[299] an. Diese Publikation ist nun bereits zwölf Jahre alt, dennoch ist dieser Satz immer noch oder wieder aktuell. Jüngst ist beispielsweise der Sammelband *Choreografie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*[300] erschienen, der aus unterschiedlichen Blickwinkeln (erweiterte) Verständnisse von Choreografie beleuchtet. Eine etwas ältere umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema ist die Dissertation *Vermögende Körper*[301] von Stefan Apostolou-Hölscher. Der Begriff *Choreografie* wandelt sich seit dem 16. Jahrhundert und geht dabei mit der Veränderung historischer Kunst-Tanzverständnisse einher. Meinte dieser Begriff bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Aufschreibung und Notation von Tanzschritten, wandelte er sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts hin zur Festlegung und Kreation von tänzerischen und körperlichen Bewegungen in Raum und Zeit.[302] Jedoch wurde auch diese Definitionsweise seit den 1960er-Jahren im Postmodernen Tanz durch die Inkorporierung von Alltagsbewegungen und Improvisationsverfahren erweitert. Seither wird der Begriff allgemeiner als ein ordnendes, strukturierendes und / oder formendes Verfahren angesehen, in dem Bewegung in Relation zu Raum und Zeit ausgehandelt wird.[303] Was genau Choreografie ist und welche Praktiken ihr zugeordnet werden können, wird allerdings weder von Tanzpraktiker*innen noch von Tanztheoretiker*innen einheitlich beantwortet.[304] Dieser Dissens wurde in den 1990er- und 2000er-Jahren besonders in Europa diskursiv und performativ verstärkt auf Bühnen verhandelt. Repräsentant*innen des sogenannten Konzepttanzes entwarfen Stücke, in denen Diskurse über Tanz performativ erfahrbar gemacht wurden. Der tanzende Körper stand dabei nicht zwingend im Vordergrund.[305] Die österreichischen Internetseite corpusweb.net zeigt in einer Sammlung von Choreografie-Definitionen eine grosse Bandbreite zutreffender Varianten, die diesen Begriff näher bestimmen.[306] Vor diesem Hintergrund sind in der Tanzwissenschaft vermehrt offene Definitionsvarianten für den Begriff *Choreografie* eingeführt worden. Sie erlauben es, insbesondere zeitgenössische Tanzstücke spezifisch und individuell zu behandeln.[307] Choreografische Verfahren, so erläutert Siegmund, «werden dann thematisch und treten in

---

[298] Siegmund, Gerald: Choreografie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole u. Fenböck; Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München 2010, S. 118–129, S. 119.

[299] Ebd.

[300] Vgl. Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald: Choreografie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven. Berlin 2022.

[301] Apostolou-Hölscher 2015.

[302] Vgl. Jeschke, Claudia: Tanz-Notate: Bilder. Texte. Wissen. In: Brandstetter, Gabriele; Hofman, Franck u. Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und Choreografisches Denken. Freiburg 2010b, S. 47–65, hier S. 48f.; vgl. Klein, Gabriele: Zeitgenössische Choreografie. In: dies.: Choreografischer Baukasten. Das Buch. Bielefeld 2015, S. 17–49.

[303] Vgl. Siegmund 2010, S. 124.

[304] Vgl. Apostolou-Hölscher 2015, S. 29.

[305] Vgl. u. a. Siegmund 2010, S. 119.

[306] Vgl. Corpus, http://www.corpusweb.net/antworten-1521.html, 02.12.2022. Auf diese Definitionen-Sammlung wurde am Anfang dieser Arbeit bereits hingewiesen.

[307] So wie sich der Begriff Choreografie nicht eingrenzen lässt, ist es auch schwierig, vereinheitlichende Merkmale für ‹den› zeitgenössischen Tanz festzulegen. In diesem Satz beziehe ich mich auf zeitgenössischen Tanz als Tanzproduktionen, die in letzter Zeit entstanden sind. Vgl. auch Apostolou-Hölscher 2015, S. 39.

den Vordergrund, wenn die tänzerische Bewegung zurücktritt»[308]. Mittels choreografischer Verfahren soll vor allem die Funktion von Choreografie geschärft werden, wobei Möglichkeiten jeweils an Beispielen aufgezeigt werden können.[309] Auch Apostolou-Hölscher plädiert für ein offenes und dennoch spezifisch hervorbringendes Verständnis von Choreografie. Er schreibt: «Choreografie umfasst genauso die Entgrenzung ihrer Materialien wie die Konfrontation und Vermischung der tänzerischen Tätigkeit ihrer Körper mit anderen Tätigkeiten und Körpern.»[310] Choreografie sei die ständige Infragestellung, Überschreitung und Konfrontation mit einem Aussen oder Rahmungen von diesem.[311] Dieses Verständnis von Choreografie verunmöglicht eine bestimmte und rein formale Festlegung.[312]
In Anlehnung an Siegmunds Verständnis von choreografischen Verfahren sollen zwei Filme von Segundo de Chomón analysiert werden. Beide Filme sind Animationsfilme, wobei Objekte und Schattenzeichnungen durch Stop-Motion-Technik in Bewegung gebracht werden. Die Ausführungen zu *Les ombres chinoises*[313] und *Les cocottes en papier*[314] sind die letzten Filmanalysen dieser Studie. Durch die Fokussierung auf den intermedialen Parameter choreografische Verfahren soll einerseits auf die Befragung und Hervorbringung tanzender Körper eingegangen werden, und andererseits auf die Relation von Bewegung und Stillstand. Dieser vierte Parameter zeichnet sich durch seine offene Definition aus, die eine befragende Funktion gegenüber den Filmen einnimmt. In beiden Filmen werden keine ‹tanzenden Körper› gezeigt, dennoch verhalten sie sich zu Bewegung(en) bzw. zu Körper(n) und verweisen somit auf Tanz. Neben der befragenden Funktion ist für diesen Parameter ebenso die Sichtbarmachung von Abwesenden bzw. die Hervorbringung von Körpern und Strukturen von Bedeutung.[315] Konkret soll danach gefragt werden, wie die filmeigene Relation von fixiertem Bild und Bewegung auch als Choreografie verstanden werden kann. Denn im frühen Film wird das Paradox von Bewegung und Fixierung über choreografische Verfahren reflektiert, hervorgebracht und überwunden.

3.4.1. Hervorbringung von tanzenden Körpern in *Les ombres chinoises*

Les ombres chinoises ist ein Film, der 1908 entstanden ist. Auf den ersten Blick scheint er mit weitaus weniger erstaunlichen Bildern zu operieren als andere Filme von Segundo de Chomón. Im Zentrum des knapp dreiminütigen Schwarz-Weiss-Filmes steht ein Schattenspiel.[316] Um den Titel zu unterstreichen, treten in einer einleitenden Szene zwei Akteur*innen in ‹asiatischen Kostümen› auf. Sie drehen zwei Sonnenschirme, bevor sie durch den schmalen Eingang des Bühnenportals treten und sich mit ihren Fächern Luft ins Gesicht

[308] Siegmund 2010, S. 119.
[309] Vgl. ebd., S. 120.
[310] Apostolou-Hölscher 2015, S. 31.
[311] Vgl. ebd., S. 32.
[312] Vgl. ebd.
[313] Les ombres chinoises. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.
[314] Les cocottes en papier. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.
[315] Diese Formulierung ist in Anlehnung an Apostolou-Hölscher und Siegmund entstanden. Vgl. Apostolou-Hölscher 2015, S. 32f.; vgl. Siegmund 2010, S. 23f.
[316] Mir ist nicht bekannt, ob es Farbkopien von diesem Film gibt. Hypothetisch ist eine Nachkolorierung, besonders der rahmenden Szenen vorstellbar, um das Schattenspiel in der Mitte des Films besonders hervorzuheben. Minguet Batllori verweist auf einen zweiten Teil dieses Films, der allerdings noch nicht identifiziert und unter Umständen gar nicht mehr vorhanden ist. Diese Theorie würde allerdings die verhältnismässig lange Szene am Schluss des Films erklären, in der abermals eine Leinwand montiert, allerdings nicht bespielt wird. Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 111.

wedeln. Alsdann laufen zwei weitere Akteur*innen in den Raum und bringen eine Leinwand, die an den Rändern verziert ist. Die beiden Akteurinnen heben diese an. Noch bevor eine genaue Platzierung gefunden wurde, wechselt der Bildausschnitt und fokussiert ausschliesslich auf die Leinwand.[317] Aus einem schwarzen Klecks in der Mitte des weissen Bilds entsteht nun zuerst ein Pinsel. Dieser ‹fliegt› auf und ab, bevor die Pinselborsten sich verlängern und vermehren und ihn zu einem Puderpinsel werden lassen. Aus diesem ‹wächst› schliesslich eine kleine Zange, die wie eine Zuckerdosenzange aussieht. Diese zwei Objekte bewegen sich nun gemeinsam auf der Fläche. Bevor der Puderpinsel von der Zuckerstange überlagert wird. Aus beiden Objekten entsteht so ein menschlicher Körper.[318] Die Enden der Zange werden zu Beinen mit Füssen, die Pinselborsten zu einem Rock, im unregelmässigen Pinselgriff zeichnen sich Oberkörper und Kopf ab. Der Rest der Zange rahmt den Oberkörper, als ob diese Figur einen Bogen über sich halten würde.[319] Sogleich verändert sich dieser Körper, indem sich alle Teile etwas reduzieren. Die Beine werden dünner. Der aufgebauschte Rock verwandelt sich in ein Tutu. Der Oberkörper wird schmaler und auch der Bogen, den die umgewandelte Figur hält, wird zierlicher.[320] Wie diese 20 Sekunden, in denen sich Objekte zu Körper wandeln, mit choreografischen Verfahren in Verbindung gebracht werden, erfolgt auf dreierlei Weisen. Erstens werden die dargestellten Körper buchstäblich aufgezeichnet, und auch wenn die Ästhetik der Körperbewegungen vorgegeben wird, überschreiten zweitens die Bewegungen physische Möglichkeiten und Grenzen. Drittens deutet der Wandel dieser Körper auf einen vermögenden Körper hin, der zwar keine gesetzmässige, aber mögliche Körper hervorbringt.

Die Aufzeichnung erfolgt in *Les ombres chinoises* wiederum auf zwei Weisen. Einerseits werden die Objekte und Körper auf einer Leinwand hergestellt. Die Körper werden in diesem Film ganz bewusst auf einer zweidimensionalen Fläche dargestellt, als ob sie Zeichnungen wären. Dabei werden Silhouetten, also einzelne Schablonen animiert, indem sie für jedes Bild so platziert werden, dass sie sich durch die kontinuierliche Abfolge der Bilder bewegen oder verändern.[321] Die Abfolge der Bilder entsteht gewissermassen durch die Aufzeichnung der gelegten Schablonen. In diesem Sinne kann auf den älteren Gebrauch des Begriffs Choreografie zurückgegriffen werden. Dieser bezieht sich – wie eingangs bereits erwähnt – auf die grafische Darstellung von Bewegungen und Haltungen.[322] Gerald Siegmund beschreibt in diesem Zusammenhang Choreografie als «Gesetz des sich bewegenden, tanzenden Körpers»[323]. Er bezieht sich dabei auf Thoinot Arbeaus *Orchésographie*, ein dialogisch aufgebautes, 1589 erschienenes Buch, in dem ein Schüler die Tanzkunst vom geistigen Mathematiker und Tanzmeister Arbeau erlernen möchte. In diesem Dialog, erläutert Siegmund weiter, ist der körperliche und tänzerische Akt lediglich über die Tanzschrift und den Diskurs vorhanden.[324] Beides, sowohl die Tanzschrift wie auch der Diskurs, wird in Chomóns Film *Les ombres chinoises* aufgezeichnet und aufgezeigt. Der Diskurs ist freilich nur im übertragenen Sinne ablesbar. Jedoch sagt die Wahl der beiden Objekte, die sich schliesslich zu einem weiblich gelesenen Körper wandeln, über gesellschaftlich anerkannte (Körper-) Gesetze aus. Der Puderpinsel und die Zuckerzange sind, zumindest im Kontext des endenden 19.

[317] Vgl. Les ombres chinoises 1908, Min. 00:07–00:26.
[318] Vgl. ebd., Min. 00:26–00:38.
[319] Vgl. ebd., Min. 00:38–00:39.
[320] Vgl. ebd., Min. 00:39–00:42.
[321] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 111.
[322] Vgl. Siegmund 2010, S. 121.
[323] Ebd.
[324] Vgl. ebd.

Jahrhunderts, primär weibliche Attribute. Verstärkt wird dies rückblickend, wenn die zweite Szene auf der Leinwand beginnt. Hier wird aus einem Bierhumpen, vier Zigarren, einer Pfeife, zwei Zigaretten und einem Glas ein männlich gelesener Körper erstellt, der mit Hose und Hut in der Bildmitte steht und die Arme angewinkelt hält.[325] Der Choreografiebegriff im älteren Sinne setzt als gesetzgebende Instanz einen Körper voraus, der sich innerhalb oder ausserhalb dieses bewegt und dadurch gleichzeitig hervorbringt.[326] Auf die Tanzkunst bezogen bedeutet dies die reglementierte und kodifizierte Bewegungsweise eines oder vieler Körper. Bezogen auf eine Aufführung wirkt sich Choreografie aber auch als Gemeinschaft bildendes Phänomen aus, weil sich der Körper vor dem Publikum zeigt.[327] Dieses Aufzeigen wird in *Les ombres chinoises* deutlich gemacht, wenn in der ersten Szene die primär weiblich gelesenen Objekte einen Körper entstehen lassen, der sich wandelt. Die Transformation des weiblichen Körpers ist diesbezüglich interessant. Ähnelt der erste dargestellte Körper eher der exotisierenden Darstellung einer afrikanischen Frau, die mit einem kurzen Bastrock bekleidet ist, wandelt sich diese Darstellung zum übertrieben schmalen Körper einer Balletttänzerin. In diesem Film wird deutlich gemacht, dass und wie die Zuschauenden die einzelnen Körper identifizieren und ihnen eine gesellschaftliche Position zuschreiben. «Choreografie stellt einen gesellschaftlichen Körper her, weil sie die einzelnen Körper aufnimmt und in eine allgemeine Struktur einschriebt»[328], fasst Siegmund dieses Verfahren zusammen, welches auch in Bezug auf *Les ombres chinoises* gelesen werden kann.

Die dargestellten Körper werden in *Les ombres chinoises* vorerst nicht direkt bewegt. Das Bewegte auf der Leinwand ist in erster Linie der Wandel dieser Körper, der sich nicht plötzlich auswirkt, sondern nachvollziehbar gestaltet ist. Die Balletttänzerin bewegt allerdings auch ihren Körper. Sie hebt erst ihr rechtes Bein, dann das linke, so weit, bis die Beine über dem Boden einen überdehnten Spagat machen. Später bewegt sich das linke Bein erst auf die Seite, um dann nach hinten geführt zu werden, wie ein *ronde de jambe en l'air*. Bei einer weiteren Bewegung kreuzen sich die Beine der Balletttänzerin, bis sie einen physisch unmöglichen Spagat ausführen.[329] Was in diesen knapp zehn Sekunden vorgeführt wird, ist ein Aus- und Verhandeln des physischen Gesetzes, das in diesem Falle nur dem Medium Film gelingt. In dieser kurzen Sequenz fällt der dargestellte Körper aus der Choreografie heraus.[330] Dies passiert auch mit dem männlich gelesenen Körper, der in der zweiten Szene dargestellt ist. Dort wandelt sich der stehende Körper in Hose und Hut zu einem Clown, der mit grossen Schuhen und einem kleinen Hut weiterhin in der Mitte des Bildes platziert ist.[331] Seine Schuhe fangen an sich zu verselbstständigen und ‹verlassen› nicht nur seine Beine, sondern bewegen sich auch um den Clown-Körper herum. Nachdem sein Hut ‹sich dreht›, bewegt sich auch der Kopf eigenständig und vom restlichen Körper losgelöst.[332] In diesen beiden Szenen wird ein Paradox hergestellt, das schliesslich zu einer Distanz vom Körper zum Gesetz führt. Paradox ist dabei, dass sich die eigenständigen, aber physisch unmöglichen Bewegungen der Balletttänzerin und des Clowns trotzdem in eine gesetzmässige Bewegungsästhetik eingliedern. Denn das virtuose Anheben der Beine ist als Tanzschritt im Ballettvokabular verankert. Jedoch gelingt es hier durch filmische Mittel dieses Gesetz regelrecht zu

[325] Vgl. Les ombres chinoises 1908, Min. 00:57–01:11.
[326] Vgl. Siegmund 2010, S. 122.
[327] Vgl. ebd.
[328] Ebd., S. 123.
[329] Vgl. Les ombres chinoises 1908, Min. 00:47–00:56.
[330] Vgl. Siegmund 2010, S. 123.
[331] Vgl. Les ombres chinoises 1908, Min. 01:12–01:15.
[332] Vgl. ebd., Min. 01:15–01:27.

überschreiten. Indem sich die dargestellten Bewegungen an die Ballettästhetik halten, jedoch physisch unmöglich sind, distanzieren sich diese Körper vom Gesetz. Dies gilt auch in der Clown-Szene, wobei das Gesetz hier nicht von einem bestimmten Bewegungsvokabular vorgegeben wird, als vielmehr von einer komischen Bewegungsqualität. Dass sich Kopf und Füsse vom Körper loslösen ist tatsächlich komisch, aber auch unmöglich. Mit dieser Distanzierung wird in *Les ombres chinoises* deutlich gemacht, wie Choreografie «genau die Grenze zwischen Natur und Kultur […] markiert»[333].

Abschliessend soll hier noch auf Apostolou-Hölschers offenes Verständnis von Choreografie eingegangen werden. Über ältere Choreografieverständnisse schreibt er, dass «frühere Regelwerke […] an Bedeutung gegenüber dem unbestimmten Vermögenden Körper und unzähligen neuen Materialien»[334] verlieren. Das Vermögen der Körper versteht Apostolou-Hölscher als Potentialität, «als zunächst unbestimmtes Vermögen, Kräfte entfalten zu können und damit als Voraussetzung jeder Form von *Praxis*»[335]. Die Offenheit dieses Umgangs mit Choreografie bedingt nicht nur die Loslösung von Regelwerken, sondern auch eine «*prozesshafte Unbestimmtheit* der Körper»[336]. Dies wiederum deutet auf einen sich potenziell ständig wandelnden Körper hin. In *Les ombres chinoises* wird dies bereits in den ersten Szenen angedeutet. Jedoch – wie oben aufgezeigt – halten sich diese Körper immer an ein Gesetz, welches die Hervorbringung der Körperdarstellungen samt ihren Bewegungen voraussetzt. Dies wird in der letzten Szene des Films verdeutlicht: Aus einem schwarzen, nicht näher bestimmbaren Farbkleks kommen Körperteile und Kleidungsstücke, die eine als Frau gelesene Figur bilden. Diese trägt ein langes Kleid und einen Hut. Sie bewegt sich über die Leinwand und holt bei der rechten Bildseite einen zugedeckten Tisch und verschwindet dann links aus dem Bild. Aus dem bedeckten Tisch kommen wiederum verschieden geformte Objekte und platzieren sich so, dass sie einen Elefanten bilden, dessen objekthafte Zusammenstellung schliesslich durch eine eigene Schablone ersetzt wird. Ähnlich wie beim Clown bewegt sich zuerst der Kopf etwas hin und her, bevor er dann ganz losgelöst und eigenständig den Elefantenkörper umkreist.[337] In diesen zwanzig Sekunden wandelt sich ein Farbfleck zu einem Körper, der wiederum ein Objekt mitbringt, das in ein Tier umgewandelt wird. Wie sich der hier dargestellte menschliche Körper oder der Elefant bewegen kann, oder welche Funktionen die Objekte einnehmen, wird in dieser Szene gar nicht beantwortet. Da sie sich stets wandeln, mit ihren Bewegungen jedoch kein Gesetz bedienen, werden sie zu vermögenden Körpern. In diesem Sinne ist diese Szene befragend, die hier dargestellten Körper werden nicht primär hervorgebracht, sondern fragen danach, «was eine Choreographie zu sein vermag und was ein tanzender Körper kann»[338]. Denn bevor die Zuschauenden diese Körper innerhalb bestimmter Ideen festlegen, hat sich ihr Bild bereits verändert.[339]

3.4.2. Aufzeichnung von Bewegung in *Les cocottes en papier*

Der 1908 produzierte Film *Les cocottes en papier* erscheint wie eine akribische Studie der Stop-Motion-Technik. In diesem Schwarz-Weiss-Film werden drei Stufen erprobt, wie Objekte in Bewegung gebracht werden können. Als Sujet dienen gefaltete Papiervögel. Diese werden

[333] Siegmund 2010, S. 123.
[334] Apostolou-Hölscher 2015, S. 33.
[335] Vgl. ebd., S. 15. Hervorhebung i. Orig.
[336] Ebd., S. 26. Hervorhebung i. Orig.
[337] Vgl. Les ombres chinoises 1908, Min. 02:02–02:22.
[338] Apostolou-Hölscher 2015, S. 26.
[339] Vgl. ebd.

wiederum als Bild, als gefaltete Papierfigur und als dreidimensionale Kubusfigur aus Karton dargestellt. Allerdings stehen die Papiervögel nicht allein im Zentrum dieses Films, zu dem auch Nummern gehören, in denen Akteur*innen Tänze aufführen. Die Aufzeichnung von Bewegung vor der Kamera und die Projektion in Bewegung gebrachter Objekte, reflektieren in *Les cocottes en papier* das eigene Medium.

Eingeleitet werden die einzelnen Nummern von einer Akteurin in einem Kleid, die mit einer langen Peitsche jeweils den Anfang der nächsten Szene markiert. Begleitet wird sie von einem Clown, der ihr assistierend zur Seite steht. Er bringt einen Tisch in den Raum, in dem ausserdem ein Bühnenportal steht.[340] Dann übergibt er der Akteurin eine Schachtel und nimmt im Gegenzug die Peitsche aus dem Bild. Aus der Schachtel nimmt die Frau ein Blatt Papier hervor, das sich plötzlich zu einem gefalteten Papiervogel wandelt. Sie schliesst die Schachtel und positioniert sie auf dem Tisch um, öffnet sie wieder und redet ihr freundlich zu. Schliesslich steigt eine Miniaturfigur in Dompteusenkostüm aus der Schachtel, setzt sich auf deren Rand und platziert einen Papiervogel genau in die Mitte des Tischs. Dieser bleibt bewegungslos auf seinem Platz, obwohl die Miniaturfigur mit ihrer Peitsche wedelt.[341] Diese Szene wird dann gebrochen, wenn der Bildausschnitt auf einen schwarzen und flachen Hintergrund fokussiert, auf dem ein weisses Blatt Papier liegt.[342] Dort wird sichtbar wie das Papier selbstständig in Streifen Quadrate und Dreiecke geschnitten wird. Die Quadrate und Dreiecke werden dann zu einem zweidimensionalen Papiervogel ‹ausgelegt›.[343] Was in dieser Szene aufgezeigt wird, ist vorerst nur die Zusammenstellung des Sujets. Diese Zusammenstellung geschieht allerdings über die Bewegung des Blatts. Tom Gunning schreibt, Animation sei vor allem von Transformation gekennzeichnet. Er schreibt, dass diese durch «the production of motion through the instant, the methamorphosis of continuity from discontinuous frames»[344] entstehe. Gunning weist hier auf ein Merkmal von Animationsfilmen hin, mit dem insbesondere im frühen Film experimentiert wurde und das sich exemplarisch an *Les cocottes en papier* aufzeigen lässt.[345]

In der oben beschriebenen Szene wird folglich die bewegte Transformation ins Zentrum gestellt. Die einzelnen und unterschiedlichen Bildeinstellungen lassen erst in ihrer Zusammenführung und Projektion das Blatt Papier zur Bewegung kommen. Denn für jede Veränderung wird eine einzelne Aufnahme erstellt. Die bewegte Aneinanderreihung der Bilder lässt die Transformationen als Bewegungen sichtbar werden. Verstärkt wird dieser Vorgang dadurch, dass aus einem ‹neutralen› Blatt Papier ein Vogel geformt wird, der Bewegung erwarten lässt. Der von Gunning beschriebene Unterschied zwischen Animation durch in Bewegung gebrachte Bilder und Aufzeichnung von Bewegung wird in einer weiteren Szene noch deutlicher aufgezeigt. Beide Figuren stehen nun gleich gross im Raum und dirigieren mit ihren Peitschen eine Vielzahl Papiervögel zu zwei Linien. Die Papiervögel kreisen erst um die beiden Figuren, dann treffen sie sich alle spiralförmig in der Bildmitte, bevor sie zu sechs parallelen Reihen im Bildvordergrund geordnet werden. Diese Ordnung fällt schliesslich zusammen und aus sämtlichen fliegenden Papiervögeln entsteht dann ein grosser, der in der Mitte des Raumes steht.[346] Beide Arten aufgezeichneter Bewegung sind hier exemplarisch

---

[340] Das Bühnenportal sieht aus, wie das dasjenige vom Film *Kiriki, acrobates japonais*. Ob es sich tatsächlich um dieses handelt, müsste allerdings erst nachgewiesen werden.
[341] Vgl. Les cocottes en papier 1908, Min. 00:04–00:55.
[342] Vgl. ebd., Min. 01:02.
[343] Vgl. ebd., Min. 01:02–01:12.
[344] Gunning, Tom: Animating the Instant. The Secret Symmetry between Animation and Photography. In: Beckman, Karen (Hg.): Animating Film Theory. Durham u. London 2014, S. 37–67, S. 42.
[345] Vgl. ebd., S. 42f.
[346] Vgl. Les cocottes en papier 1908, Min. 02:23–02:56.

aufgezeigt. Zum einen stehen im räumlichen Bildhintergrund die Protagonistinnen, die besonders ihre Arme ständig bewegen, als ob sie die Flugrichtung der Papiervögel vorgeben würden. Diese bewegen sich im Bildvordergrund, wobei sie verschiedene Formen darstellen, die sie gewissermassen auf die Bildoberfläche zeichnen. In dieser Szene wird also eine zweifache Bewegungsaufzeichnung dargestellt. Einerseits sind die Bewegungen der Protagonistinnen auf dem Filmband aufgezeichnet, andererseits ergeben sämtliche Einzeleinstellungen die Bewegung der Papiervögel auf der Bildoberfläche.
Dementsprechend ist hier ebenfalls eine Choreografie wiederzuerkennen. Die fliegenden Papierfiguren sind in ihrer Fortbewegung organisiert, was in einer späteren Szene wiederholt wird. Allerdings werden in diesem Fall die Teigfiguren statt auf der vertikalen Bildoberfläche so bewegt, dass der Eindruck entsteht, sie würden auch die Raumtiefe bespielen.[347] Die Protagonistinnen ordnen und strukturieren die Fortbewegung der Tiere. Choreografie wird in diesem Sinne als regelhafte Ausführung von Bewegung verstanden.[348] Der Fokus liegt in diesem Film auf der Fortbewegung und nicht auf der Bewegung individueller Körper und / oder Körperteile. Schliesslich, in einer letzten Szene und ohne Begleitung der Protagonistinnen, entsteht ein dreidimensionaler Papiervogel. Auf dem Boden liegen verstreut Kuben und Dreiecke. Diese dreidimensionalen Formen ordnen sich zu einem ‹Papiervogel› an, der sich durch den Raum bewegt.[349] Mittels Bewegung und Stillstand wird in *Les cocottes en papier* ein Objekt regelrecht choreografiert. Dabei wandelt sich ein ‹neutrales› Blatt Papier zuerst in einen Papiervogel um. Ein Ensemble dieser beweget sich dann auf der Bildoberfläche in der Vertikalen, und im abgebildeten Bühnenraum auf der Horizontalen. Am Ende entsteht ein dreidimensionaler ‹Objekt-Papiervogel›, der sich ohne die Anleitung der Protagonistinnen durch den Raum bewegen kann.
«Animation […] does not exist simply in the appearance of motion; animation is in the transformation of stillness into motion»[350], schreibt Gunning. Der Autor macht auf zwei Möglichkeiten von Bewegungsaufzeichnungen aufmerksam. Mit beiden wird im frühen Film experimentiert. Bewegung findet im frühen Film einerseits vor der Kamera statt, und andererseits mittels animierter Bilder.[351] Bei beiden Verfahren wird Bewegung aufgezeichnet und fragmentiert. Sie wird durch einzelne Momentaufnahmen aufgezeichnet, während einzelne Bilder durch ein kontinuierliches Abspielen animiert werden. *Les cocottes en papier* folgt choreografischen Verfahren, weil der Film beide Möglichkeiten thematisiert und darstellt. In Bezug auf ältere Verständnisse von Choreografie zeichnet dieser die Organisation von Bewegung im Raum auf. Er fragt nach den Eigenschaften seines eigenen Mediums, indem er das Verhältnis von Stillstand und Bewegung thematisiert. Insofern unterliegt ihm ein choreografisches Verfahren, das befragt und Möglichkeiten aufzeigt.

[347] Vgl. ebd., Min. 03:33–04:13.
[348] Vgl. Apostolou-Hölscher 2015, S. 31.
[349] Vgl. Les cocottes en papier 1908, Min. 05:29–05:40.
[350] Gunning 2014, S. 51.
[351] Hervorzuheben ist hier, dass Kameras der ersten Filme nicht bewegt werden konnten. In diesem Sinne sind alle Einstellungen fixiert. Die nicht fixierte Kamera bringt ein neues Verhältnis zu Stillstand und Bewegung im Film.

4. Schluss

Dem Medium Film liegt ein wesentliches Paradox zugrunde. Filme bestehen aus mehreren Einzelbildern, die erst in ihrer projizierten Aneinanderreihung einen Bewegungsfluss entstehen lassen.[352] Diese dynamisierten Momentaufnahmen machen Bewegung zum kennzeichnenden Merkmal des Films. Somit wird der Film insbesondere durch die Bewegungsdarstellungen charakterisiert.

Die Suche nach technischen Möglichkeiten, Bewegung darstellbar zu machen, geht allerdings mindestens ins 17. Jahrhundert zurück. Zum Beispiel war die Laterna Magica einer der ersten Projektionsapparate, der mittels einer Lichtquelle und eingebauten Spiegeln, Bilder vergrössert auf eine Fläche projizieren konnte. Mit intern eingebauten gläsernen Drehscheiben konnten die Bilder ausserdem gewechselt, also bewegt werden.[353] In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich des Weiteren die Fotografie, die Situationen ‹realitätsgetreu› aufzeichnen und festhalten kann. Anstatt Momente aufzuzeichnen, bildeten die ersten Fotografien eher Räume ab. Wegen der Belichtungszeit, die zu Beginn dieser technischen Entwicklung bis zu mehreren Stunden dauerte, war die Aufzeichnung von sich bewegenden Lebewesen oder Objekten gar nicht möglich. Dies führte dazu, dass erste Fotografien, auf denen Menschen zu sehen sind, lediglich gestellte und gehaltene Posen dieser abbildeten.[354] Die Suche nach momenthaften und schnelleren Aufzeichnungsweisen führte in der Fotografie über die Verkürzungen der Belichtungszeiten bis zur Chronofotografie. Ende der 1860er-Jahre entwickelte Eadweard Muybridge eine Kamera, welche mehrere Fotos in schneller Abfolge aufzeichnen konnte.[355] Mit der Chronofotografie entstand schliesslich die Möglichkeit, Momentaufzeichnungen seriell zu erstellen. Dabei wurde die Bewegung vor der Kamera in Einzelaufnahmen gegliedert.[356] Die fragmentierte Bewegung konnte schliesslich mit der Erfindung von Projektionsapparaten, wie dem Kinematografen oder dem Kinetoskop, in den 1890er-Jahren wieder in Bewegungsfluss gebracht werden.[357] Aus dieser Sicht ist die enge Beziehung vom Film zu seiner technischen Entwicklung evident. Sowohl in der Aufzeichnung wie in der Projektion der Bilder geht es um die Vereinigung von Bewegung und Stillstand. «Die ersten kinematografischen Experimente hatten eine starke Beziehung zum Tanz – Tanz war ein beliebtes Sujet der Stummfilmzeit»[358], fasst Claudia Rosiny in ihrer Monografie *Tanz Film* zusammen. In diesem Satz weist die Autorin auf zwei zentrale Aspekte hin, die in der vorliegenden Studie thematisiert, analysiert und diskutiert wurden. Im Folgenden soll der theoretische Rahmen und einzelne Ergebnisse der Analysen zusammengefasst werden. Dabei soll auch die Frage reflektiert werden, inwiefern diese Filme auch als tanzhistoriografisches Quellenmaterial dienen können. Ein Ausblick über zahlreiche erweiternde und vertiefende Themenfelder bildet den Abschluss dieser Untersuchung.

---

[352] Vgl. Rosiny 2013, S. 37.
[353] Vgl. Herbert, Stephen: magic lanterns and stereopticons. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010. S. 408–410.
[354] Vgl. Gunning, Tom: Photography. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London, New York 2010d, S. 519–520.
[355] Vgl. ebd., S. 519.
[356] Vgl. Gunning 2014, S. 46f.
[357] Vgl. Rosiny 2013, S. 49.
[358] Rosiny 2013, S. 49.

4.1. Tanz und früher Film

Dieser Studie liegt die These zugrunde, dass die intermediale Beziehung zum Tanz den frühen Film bestimmt. Die einzelnen hier vorgestellten Filme reflektieren ihr eigenes Medium, wodurch sich dieses vom Tanz differenziert und gleichzeitig zeitgenössische Tanzästhetiken verdeutlicht werden.
Die These wurde im Kapitel *Intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film* anhand neun exemplarischer Filme des spanischen Filmpioniers Segundo de Chomón diskutiert. Um ein möglichst breites intermediales Beziehungsgefüge beleuchten zu können, sind die Analysen der Filme jeweils spezifisch fokussiert. Dabei wurde hier von einem Intermedialitätsbegriff ausgegangen, der sich an potentiellen Bezügen zwischen medialen Ausdrucksformen orientiert.[359] Formen und Funktionen der intermedialen Bezugnahme werden sichtbar, indem ein Medium spezifische mediale Mittel mindestens eines anderen Mediums thematisiert, simuliert oder reproduziert.[360] Tanz und Film stehen so in einem ständigen Wechselverhältnis, wobei medienspezifische Mittel nicht übernommen, sondern beibehalten und / oder geschärft werden.[361] Die Analysen intermedialer Beziehungen erfolgten anhand der vier Parameter: Raum, Zeit, Körper und choreografische Verfahren. Obwohl diese sowohl im Tanz als auch im Film anders verhandelt und / oder repräsentiert werden, sind sie für beide Kunstformen spezifisch und von fundamentaler Bedeutung. Anders formuliert, zeigt sich das Interesse des frühen Films am Tanz in besonderer Weise über diese vier Parameter. Diese intermediale Bezugnahme zeigt nicht nur die Orientierung an Tanzästhetiken, Tanzformen und Diskursen über die Repräsentation des damaligen künstlerischen Tanzes, vielmehr verdeutlicht sie auch den filmischen Umgang mit Mitteln, die im Tanz zu verorten sind. Eine tragende und differenzierende Rolle spielt die technische Dimension des Mediums. Die Zweidimensionalität und die damals begrenzte Dauer schränkt den frühen Film in seinen darstellerischen Mitteln ein. Jedoch erlaubt die Nachbearbeitung der Filmbänder einen eigenen und reflektierenden Umgang mit beispielsweise räumlichen und zeitlichen Strukturen. Dementsprechend weist die Bezugnahme auf den Tanz eine ästhetische sowie eine technische Dimension auf, die wiederum auf einen historischen Kontext referieren.

4.1.1. Tanzästhetiken im frühen Film

Alle hier besprochenen Filme von Segundo de Chomón weisen in unterschiedlichen Formen eine Vorliebe für Ballettästhetiken der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert auf. Dies wird durch die spezifische Tanztechnik, narrative Strukturen und Raumdarstellungen widergespiegelt.
In *Les œufs de Pâques* tanzen Miniaturtänzerinnen Ballettvariationen auf einem Tisch, der ihnen als Bühne dient. Die einzelnen Solo-, Duo- oder Ensembletänze ordnen sich offensichtlich der damaligen Ballettästhetik unter, die sich durch formalästhetische und kodierte Bewegungen auszeichnet.[362] Die Choreografien in diesem Film beinhalten virtuose Schrittabfolgen, die das Können der Tänzerinnen zeigen, oder sich an Nationaltänze anlehnen.[363]
Die filmische Féerie *Le pied de mouton* wurde 1908 von Albert Capellani in Kollaboration mit Segundo de Chomón produziert. Ihre narrative Struktur lehnt sich an das Libretto eines 1860

[359] Rajewsky 2002, S. 14.
[360] Vgl. ebd., S. 17.
[361] Vgl. Rosiny 2013, S. 22.
[362] Vgl. Oberzaucher-Schüller 2001; vgl. Jeschke 2010a.
[363] Vgl. Les œufs de Pâques 1907.

uraufgeführten Balletts an.[364] Aber auch die Apotheose, in der frontal zur Kamera ausgerichtet Ballettvariationen getanzt werden, verbindet Tanz und Film. Féerien zeichnen sich im frühen Film durch eine fantastische Handlung aus, die es erlaubt, spektakuläre und filmeigene Illusionsstrategien über einen narrativen Rahmen zu stellen.
Die zwei Filme *Les papillons japonais* und *Création de la serpentine* unterliegen ebenfalls einer narrativen Rahmenhandlung, welche die Gegenüberstellung einer ‹realen› und einer fantastischen Welt erlaubt. Besonders im romantischen Ballett ist die Zweiteilung der Handlung in einen weltlichen und einen sogenannten ‹weissen› Akt die Regel.[365] Dadurch sind fantastische Handlungen innerhalb der narrativen Logik möglich, wobei sich dieser Wechsel auch durch die Veränderung der räumlichen Darstellung vollzieht. Die Inszenierung einer ‹realen› und einer fantastischen Welt bringt in *Les papillons japonais* den darin vorkommenden Serpentinentanz zur Geltung. Der Raum wird in diesem Film so auch über diese zweite, äusserst beliebte Tanzästhetik reflektiert. Diese Tanzästhetik bezieht sich vor allem auf die Tanzpionierin Loïe Fuller, die im endenden 19. Jahrhundert den Serpentinentanz in Opposition zur vorherrschenden Balletttechnik positioniert.[366] Mit langen, in Bewegung gebrachten und beleuchteten Stoffkleidern verwandelt die Tänzerin und Choreografin ihren Tanzköper in eine «kinetischen Lichtgestalt»[367]. Indem der Körper der Tänzerin verschwindet und der Stoff nur durch Bewegung und Formen Figuren entstehen lässt, versinnbildlicht der Serpentinentanz die Dreidimensionalität von Bewegung.[368] So wird in diesem Film das Verhältnis von zweidimensionaler Projektion und dreidimensionaler Bewegung reflektiert.
Auch im Film *Création de la serpentine* wird der Serpentinentanz in den Vordergrund gestellt. Durch die flächige Anordnung von Serpentinentänzerinnen und ihrer ständigen Transformation deutet dieser Film ausserdem auf die Multiperspektivität hin, die das Raumverständnis im beginnenden 20. Jahrhundert prägt und verändert.[369]

4.1.2. Differenzierung durch filmeigene Mittel

Der frühe Film positioniert sich gegenüber szenischen Vorgängen und Tanzästhetiken mit filmeigenen Mitteln. Dabei wird die (Nach-)Bearbeitung nicht nur über die Komposition der Einstellungen bestimmt, sondern auch über die Nachkolorierung und die Stop-Motion-Technik. So können Objekte bewegt werden, Darstellende erscheinen und verschwinden, und / oder Tänzer*innen können zu Miniaturen werden.[370] Die Nachbearbeitung des Filmmaterials ist ein allgemeines Merkmal des frühen Films. Chomón leitete zwischen 1906 und 1909 die Abteilung der *Féeries et Trucage* der Firma Pathé-Frères in Paris.[371] Tricktechniken finden sich folglich in allen hier besprochenen Filmen.
Massgeblich für den Rhythmus und die Zeitlichkeit dieser Filme sind Schnitttechnik und Montage, wie der Film *La grenouille* exemplarisch aufzeigt. Die abgefilmte Bewegung setzt sich dabei mit der Abfolge der Filmeinstellungen in Beziehung, gemeinsam ergeben sie die zeitliche Strukturierung und Komposition dieses Films.[372] Über die Kolorierung der Filme werden Räume und Bildkompositionen mitgestaltet. In *La grenouille* beispielsweise

[364] Vgl. Le pied de mouton 1907.
[365] Vgl. Oberzaucher-Schüller 2001, S. 135f.
[366] Vgl. Huschka 2010, S. 100–105.
[367] Ebd., S. 103.
[368] Vgl. u. a. Brandstetter 1991.
[369] Vgl. Rosiny 2013, S. 43f.; vgl. Création de la serpentine 1908.
[370] Vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 83–91.
[371] Vgl. u. a. ebd. 2010b.
[372] Vgl. Gotto 2011, S. 10.

kennzeichnen orangene Explosionen die Übergänge von einer Einstellung zur nächsten. Eine der Einstellungen zeigt einen Springbrunnen, aus dem sich verändernde farbige Fontänen sprühen.[373] Die meist handgefertigte Nachkolorierung war trotz des grossen Aufwands weit verbreitet. Sie macht jede dieser Filmkopien zu einem Unikat.[374] Durch die Montage wird eine Alteration von chronologischen zeitlichen Erfahrungen initiiert.[375]
In Bezug auf den Film *Kiriki, acrobates japonais* wird zudem die physische Logik alteriert, wobei der Begriff *Körperbild* auf zweierlei Weisen zu verstehen ist. Erstens wird in diesem Film die exotische Darstellung von japanischen Akrobat*innen festgeschrieben. Dabei wird ein Körperbild projiziert, welches aus ebenso erstaunlichen wie auch ‹unnatürlichen› Merkmalen besteht. Dies begründet sich darin, dass im Umbruch vom 19. ins 20. Jahrhundert japanische Akrobat*innen und Körperkünstler*inne gern gesehene Attraktionen auf Weltausstellungen und Varietétheatern waren.[376] Zweitens werden in *Kiriki, acrobates japonais* buchstäblich Körperbilder hergestellt. Die Formen, welche die elf Akrobat*innen im Raum gestalten, orientieren sich unter anderem an japanischen Motiven und Mustern.[377]
Andere Körper werden im Film *Le théâtre électrique de Bob* dargestellt. Das hier gezeigte Puppentheater, in dem sich Figuren autonom bewegen können, bettet sich in einen Diskurs über Mensch-Maschinen ein.[378] Dabei förderte die aufkommende Industrialisierung nicht nur mechanische und serielle Produktionsabläufe, sondern dadurch auch Darstellungen von und Fantasien über Mensch-Maschinen.[379] Diese konstituierten sich durch ihre instrumentelle Funktionsweise und Kontrolle. Die Puppen, welche in *Le théâtre électrique de Bob* dargestellt werden, sind lediglich kindliche Figuren, die sich autonom bewegen können. Sie werden drei bürgerlichen Kindern gegenübergestellt und spiegeln so den bürgerlich-industriellen Fortschrittsglaube wider.[380]

4.1.3. Verbindung über choreografische Verfahren

Choreografische Verfahren unterliegen dem Prozesshaften und der Verhandlung. Gerald Siegmund fasst zusammen: «Choreografie ist der körperliche Umgang mit der performativ anwesend gemachten Abwesenheit. Sie ist mit anderen Worten Arbeit an der symbolischen Struktur.»[381] Während sich bei Siegmund choreografische Verfahren zwischen dem*r Agierenden und einem Gesetz entfalten, hebt Stefan Apostolou-Hölscher die Befragung von Strukturen und Materialien hervor. Er plädiert damit für ein offenes und potenzielles Verständnis von Choreografie. «Choreografie ist nicht länger als normative Poetik festgestellt. […] *Alles* besitzt das Potential, zum choreografischen *sujet* zu werden.»[382]
Die zwei Filme *Les ombres chinoises* und *Les cocottes en papier* zeichnen sich primär durch die angewandte Stop-Motion-Technik aus. Sie erlauben es allerdings, filmtechnische Verfahren mit choreografischen Verfahren in Verbindung zu bringen. Animationen unterliegen im Film der Herstellung einzelner Bilder, welche erst durch die Aneinanderreihung während

[373] Vgl. La grenouille 1908.
[374] Vgl. u. a. Yumibe 2015.
[375] Vgl. Benjamin 2012, S. 40–43.
[376] Vgl. Pantzer 2013.
[377] Vgl. Kiriki, acrobates japonais 1907.
[378] Vgl. Haßreiter 1893; vgl. Villiers 1886; vgl. Metropolis 1927.
[379] Vgl. Müller-Tamm u. Sykora 1999, S. 67.
[380] Vgl. Le théâtre électrique de Bob 1909.
[381] Siegmund 2010, S. 128.
[382] Apostolou-Hölscher 2015, S. 33. Hervorhebung i. Orig.

der Projektion einen Bewegungsfluss entstehen lassen.[383] Die Fragmentierung der Bewegung durch Einzelbilder lässt sich mit einem älteren Choreografieverständnis verbinden, das sich auf der Aufzeichnung von Bewegung begründet.[384] Dabei steht in *Les ombres chinoises* vor allem die körperliche Bewegung im Mittelpunkt, während sich *Les cocottes en papier* auf die räumliche Organisation von Bewegung konzentriert. Aber auch mit einem heutigen Choreografieverständnis lassen sich die Animationsverfahren kombinieren. So kennzeichnen sich beide Filme durch die Befragung eigener Mittel. Durch diesen Prozess werden einerseits Körperdarstellungen hervorgebracht, andererseits wird die Aufzeichnung von Bewegung einem filmisch hergestellten Bewegungsfluss entgegengesetzt.[385]
Filmeigene Mittel grenzen den Film vom Tanz ab. Sie definieren zudem Film als Medium im engeren Sinne, nämlich als Kunstform, die sich durch Technik und Reproduzierbarkeit definiert. Dennoch ist der Bezug zum Tanz vorhanden, denn anders als Raum, Zeit und Körper sind choreografische Verfahren keine intermedialen Parameter, die als konstituierende Elemente im Film und im Tanz dargestellt werden. Choreografische Verfahren sind vielmehr Prozesse, die in unterschiedlicher und singulärer Weise Filmen und Tanzaufführungen unterliegen. Denn beide Kunstformen sind Bewegungskünste.[386] Durch choreografische Verfahren machen sie Bewegung sichtbar oder befragen sie, sie bringen Formen hervor und grenzen sich von anderen ab.

4.2. Ausblick

«Die aufkommenden Bildmedien Fotografie und Film zeigen schon in ihren Anfangsjahren eine Auswirkung auf die Ästhetik des Tanzes, insbesondere des modernen Tanzes der damaligen Zeit»[387], schreibt Claudia Rosiny. In Hinblick auf die Filmpioniere der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert schreibt sie: «Tatsächlich war der Tanz in ihren Filmen wenig innovativ: Es waren einfache, bekannte Bewegungen aus klassischen oder populären Tanzformen.»[388]
Die Erfindung des Kinematografen sowie anderer Projektions- und Aufnahmeapparate situiert sich allgemein inmitten der «gesellschaftlichen, technischen und ästhetischen Umbruchsphase»[389] des beginnenden 20. Jahrhunderts. Aus diesem Kontext heraus ist es erstaunlich, dass von Seiten der Tanzwissenschaft nur wenige Publikationen vorliegen, die sich mit Tanz und frühem Film auseinandersetzen.[390] Auch die vorliegende Studie erhebt keineswegs den Anspruch, diese Lücke zu schliessen, sie soll vielmehr die angefangene tanzwissenschaftliche Diskussion zum Thema weiterführen und exemplarisch vertiefen. Um der exemplarischen Herangehensweise gerecht zu werden, fokussieren sich die Analysen dieser Arbeit auf ausgewählte Filme des Filmpioniers Segundo de Chomón.
Die Frage, ob und wie diese und andere frühe Filme als tanzhistoriografische Dokumente bewertet werden können, kann nicht ohne die Betrachtung intermedialer Beziehungen erfolgen. Das heisst, dass diese Filme als tanzhistorische Dokumente dann verwendet werden können, wenn, neben ihrer technischen Dimension, der historische und kulturelle Kontext sowie vorherrschende Diskurse über Tanz und Film mitreflektiert werden, denn: «Film-making

[383] Gunning 2014, S. 42f.
[384] Vgl. Jeschke 2010b, S. 48f.; vgl. Apostolou-Hölscher 2015, S. 32.
[385] Vgl. Les ombres chinoises 1908; vgl. Les cocottes en papier 1908.
[386] Rosiny 2013, S. 15.
[387] Ebd., S. 41.
[388] Ebd., S. 59.
[389] Huschka 2012, S. 29.
[390] Auf die einzelnen tanz- und filmwissenschaftlichen Publikationen wurde genauer im Kapitel 1.3. dieser Studie eingegangen.

is always an act on counterposition to an act of performance; it is never simultaneous or identical, even when its aim is purely to replicate a performance in film.»[391] Durch den Miteinbezug von intermedialen Beziehungen kann so das Wechselverhältnis von Tanz und frühem Film beschrieben werden, «ohne dabei einen den einzelnen Medien immanenten vermittelnden Charakter»[392] zu unterschlagen.

Die Forschung über intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film kann noch auf vielfältige Weise erweitert und in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen fruchtbar gemacht werden. Bereits getätigte Analysen der intermedialen Parameter Raum, Zeit, Körper und choreografische Verfahren können sowohl vertieft wie auch diskutiert werden. Dabei können sich die hier angefangenen Diskussionen auf spezifischere soziologische oder philosophische Diskurse stützen. Diskurse über die Veränderung des Körperverständnisses durch die aufkommende Industrialisierung und den damit verstärkten Kolonialismus könnten zum Beispiel in den Parameter Körper miteinbezogen werden. Diese Diskurse würden sich unter anderem mit dokumentarischen Aufzeichnungen dieser Zeit kombinieren lassen, womit ein weiteres filmästhetisches Feld reflektiert und kontextualisiert werden könnte. Andererseits können philosophische Auseinandersetzungen über Potenzialität den Parameter choreografische Verfahren erweitern. Damit einher geht die Rolle der *Posa* im Tanz. So könnte der Stillstand als potenzielle Bewegung aufgefasst werden, die im Film ausschliesslich über Projektion zustande kommt und im Tanz Abwesenheiten sichtbar werden lässt.

Alle vorgeschlagenen intermedialen Parameter können (und sollten) mit weiteren Filmen angereichert werden und sich nicht nur auf Segundo de Chomón beschränken. In diesem Fall würde der Diskurs über Autorschaft im Film und im Tanz des beginnenden 20. Jahrhundert eine weitere Analyseebene bilden. Denn während die Tanzpionier*innen der Moderne ein starkes Autorschaftsverständnis etablieren, welches die Individualität der Choreograf*innen unterstreicht, tragen im frühen Film eher Firmen die Autorschaft der Filme.[393] Diese Forschungsarbeit würde (mindestens) europaweite Recherchen in unterschiedlichen (Film-) Archiven bedingen, um Funktionen, Verantwortungsbereiche und Produktionsverfahren früher Filmschaffender zu beleuchten.

Die Vorführungspraxis der frühen Filme eröffnet ein weiteres, sehr umfangreiches Forschungsfeld. Allerdings ist dies ein notwendiges Thema, um die intermedialen Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film zu profilieren. Besonders in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wurden Filme als Teil von Varietéprogrammen und als Attraktionen auf Welt- und / oder Industrieausstellungen gezeigt.[394] Tanz und Film sind somit Teil einer kulturellen Praxis, die mit der Industrialisierung verstärkt stattfindet. Diesbezüglich ist auch die Rolle der Musik unbedingter Teil der Forschung. Die intermedialen Beziehungen sind in diesem Fall nicht allein auf zwei Medien anzuwenden. Vielmehr würden sie mit dem Einbezug der Musik zwischen drei Medien erfolgen.

Schliesslich kann auch die interdisziplinäre Diskussion von der Untersuchung dieser intermedialen Bezüge profitieren. Die filmwissenschaftliche Frage nach der Einordnung früher Filme könnte über eine tanzwissenschaftliche Perspektive neu verortet werden. Fachgeschichtlich rückt der frühe Film erst in den 1980er-Jahren in filmwissenschaftliches Interesse. Dabei wird noch immer diskutiert, wie die im Allgemeinen narrationsarmen frühen Filme positioniert werden sollten.[395] Interessant ist hierbei, dass tanzgeschichtlich eher eine

[391] Barber 2014, S. 10.
[392] Rosiny 2013, S. 22.
[393] Vgl. Huschka 2012, S. 30; vgl. Minguet Batllori 2010a, S. 97–99.
[394] Vgl. u. a. Rosiny 2013, S. 49f.
[395] Vgl. Gaudreault 2011, S. 5–8.

gegenläufige Entwicklung, weg von der Narration, stattgefunden hat. Andersherum könnte ein filmwissenschaftlicher Blick produktive Fragen nach dem Umgang moderner Choreograf*innen und Tänzer*innen mit dem damals neuen Medium stellen.
Bevor dieser Ausblick den Umfang dieser Studie sprengt, soll hier abschliessend festgehalten werden, dass der frühe Film für die Tanzwissenschaft durchaus von Interesse ist. Denn intermediale Beziehungen zwischen Tanz und frühem Film informieren auch zeitgenössische Film- und Tanzästhetiken.

5. Quellenverzeichnis und Bibliografie

5.1. Filmografie

Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896-1916. DE /LU 2007.

Création de la serpentine. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.

Fée aux pigeons. Regie: Gaston Velle, FR 1906.

Japanese Acrobats. Regie: Thomas Edison, USA 1904.

Kiriki, acrobates japonais. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.

La grenouille. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.

L'antre de la sorcière. Regie: Segundo de Chomón, FR 1906.

Le charmeur. Regie: Segundo de Chomón, FR 1906.

Le pied de mouton. Regie: Albert Capellani, FR 1907.

Le roi des dollars. Regie: Segundo de Chomón, FR 1905.

Le scarabée d'or. Regie: Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.

Les cocottes en papier. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.

Les tulipes. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.

Les œufs de Pâques. Regie: Segundo de Chomón, FR 1907.

Les ombres chinoises. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.

Les papillons japonais. Regie: Segundo de Chomón, FR 1908.

Les premièrs pas du cinéma. Un rêve en couleur. Regie: Serge Bromberg für Lobster Films, FR 2004.

Le théâtre électrique de Bob. Regie: Segundo de Chomón, FR 1909.

Loïe Fuller. Regie: o. A., FR 1902.

Metropolis. Regie: Fritz Lang, DE 1927.

5.2. Bibliografie

Abel, Richard: The ciné goes to town. French cinema, 1896-1914. Berkeley u. a. 1994.

Abel, Richard: Pathé-Frères. In: ders. (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 505–508.

Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010.

Altman, Rick: musical accompainment. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010a, S. 461–463.

Altman, Rick: musical scores. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010b, S. 463–464.

Apostolou-Hölscher, Stefan: Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik. Bielefeld 2015.

Barber, Stephen: Performance Projections. Film and the Body in Action. London 2014.

Bartholomin, M.: Le Pied de Mouton, ou les aventures surprenantes de Domniaiso-Sottinez-Jobardi-Godichas de Nigaudinos. Brüssel 1830. In: https://archive.org/stream/lepieddemoutonou00hans#page/n5/mode/2up, 04.12.2022.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 5. neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin 2014.

Bay-Cheng, Sarah u. a. (Hg.): Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam 2010.

Bay-Cheng, Sarah: Temporality. In: dies. u. a. (Hg.): Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam 2010, S. 85–90.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fassung von 1939. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M. 2012.

Brandelmeier, Thomas: Filmtechnik. In: Schanze, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Stuttgart u. Weimar 2002, S. 108–110.

Brandstetter, Gabriele: Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Bergelt, Martin u. Völckers, Hortensia (Hg.): Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume. München u. Wien 1991, S. 225–269.

Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005.

Brandstetter, Gabriele; Hofman, Franck u. Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und Choreografisches Denken. Freiburg 2010.

Brannigan, Erin: Dancefilm. Choreography and the Moving Image. New York 2011.

Bredekamp, Horst: Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten. In: Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 94–105.

Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary of Ballet. Detroit, London u. Washington DC 1993.

Cavallotti, Diego; Dotto, Simone u. Mariani, Andrea (Hg.): Exposing the moving image. The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions. Mailand 2019.

Cooper Albright, Ann: Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller. Middletown 2007.

Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Stuttgart 2001.

Dodds, Sherril: Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. Palgrave 2004.

Dotzler, Bernhard J.: Die Wiederkehr der Puppe. Szenenwechsel im Fin de Siècle. In: Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 234–247.

Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs «Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste» im Moskauer Proletkult. (1923). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979, S. 46–57.

Eisenstein, Sergej M.: Montage (1938). In: Gotto, Lisa (Hg.): Eisenstein Reader. Die wichtigsten Schriften zum Film. Leipzig 2011, S. 38–83.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2014.

Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (Hg.): Color Mania. The Material of Color in Photography and Film. Zürich 2020.

Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld 2009.

Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013.

Franke, Daniela: Einleitung. In: dies. u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 13–18.

Gaudreault, André; Lacasse, Germain u. Raynauld, Isabelle (Hg.): Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique. Québec u. Paris 1999.

Gaudreault, André; Russell, Catherine u. Véronneau, Pierre: Introduction. In: dies. (Hg.): Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle. The Cinema. A New Technology for the 20th Century. Lausanne 2004, S. 19–27.

Gaudreault, André; Russell, Catherine u. Véronneau, Pierre (Hg.): Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle. The Cinema. A New Technology for the 20th Century. Lausanne 2004.

Gaudreault, André: Film and Attraction. From Kinematography to Cinema. Übers. v. Timothy Barnard. Urbana u. a. 2011.

Guido, Laurent: L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930. Paris 2007.

Guido, Laurent: «Auf die Bühne gezaubert, dass man erstaunt». cinéma, danse et music-hall au tournant du 20e Siècle. In: A Journal of Germanic Studies, Vol. 46, Nr. 3, September 2010, S. 205–222.

Guido, Laurent: (Serpentinen-)Tanz und frühes Kino. In: Montage AV, 2/2015, S. 37–60.

Guido, Laurent: Un rythme irrésistible. Attraction et mimétisme corporel aux sources du dispositif cinématographique. In: 1895 Revue d'histoire du cinema, 2/2020, S. 219–236.

Gunning, Tom: The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Wide Angle, Nr. 3 u. 4, Herbst 1986, S. 63–70.

Gunning, Tom: Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema. In: Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson. Amsterdam 2002, S. 75–90.

Gunning, Tom: Cinema of attractions. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010a, S. 124–127.

Gunning, Tom: Dance Films. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010b, S. 163–164.

Gunning, Tom: Fuller, Loïe. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010c, S. 261–262.

Gunning, Tom: Photography. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London, New York 2010d, S. 519–520.

Gunning, Tom: Animating the Instant. The Secret Symmetry between Animation and Photography. In: Beckman, Karen (Hg.): Animating Film Theory. Durham u. London 2014, S. 37–67.

Gunning, Tom: Applying Color. Creating Fantasy of Cinema. In: ders. u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015. S. 15–27.

Gunning, Tom u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015.

Haitzinger, Nicole u. Fenböck; Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München 2010.

Hamus-Vallée, Réjane; Malthête, Jaques; Salmon, Stéphanie (Hg.): Les Mille et un Visages de Segundo de Chomón. Truqueur, coloriste, cinématographiste… et pionnier du cinématographe. Villeneuve d'Ascq 2019.

Haßreiter, J. u. Regel, H.: Columbia. Pantomimisches Ballett in einem Vorspiel und drei Bildern. Wien 1893.

Herbert, Stephen: Magic lanterns and stereopticons. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010. S. 408–410.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. (1931). In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. S. 501–514.

Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. (1816/1817) Hg. von Rudolf Drux. Stuttgart 2003.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien. Reinbek bei Hamburg [2]2012.

Huschka, Sabine u. Siegmund, Gerald: Choreografie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven. Berlin 2022.

Jäger, Ulle: Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein/Taunus 2004.

Jeschke, Claudia: Repertoire fremder Tänze. In: dies.; Vettermann, Gabi u. Haitzinger, Nicole (Hg.): Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts. München 2010a, S. 81–120.

Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi u. Haitzinger, Nicole (Hg.): Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts. München 2010.

Jeschke, Claudia: Tanz-Notate: Bilder. Texte. Wissen. In: Brandstetter, Gabriele; Hofman, Franck u. Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und Choreografisches Denken. Freiburg 2010b, S. 47–65.

Kessler, Frank: Féeries or fairy plays. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 231–234.

Kessler, Frank u. Lenk, Sabine: Performing Innovation. Exhibiting Media Novelty and Spectacle at World Fairs 1893–1904. In: Cavllotti, Diego; Dotto, Simone u. Mariani, Andrea (Hg.): Exposing the moving image. The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions. Mailand 2019, S. 23–32.

Kieser, Klaus u. Schneider, Katja: Reclams Ballettführer. 14. durchges. u. aktual. Aufl. Stuttgart 2006.

Klankert, Tanja: «Frühlingsblümchen» und «Schwertertanz». Japonismus im europäischen Bühnentanz um 1900. In: Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 75–84.

Klein, Gabriele: Zeitgenössische Choreografie. In: dies.: Choreografischer Baukasten. Das Buch. Bielefeld 2015, S. 17–49.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Wien 2005.

Kotte, Andreas: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 31–41.

Köhler, Kristina: Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future. In: Quaresima, Leonardo u. Re, Valentina (Hg.): In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective. Udine 2010, S. 195–204.

Köhler, Kristina: Vom Tanz, ‹im› Film zum, ‹tänzerischen› Film. Eine theoriegeschichtliche Skizze zu einem Forschungsfeld zwischen den Disziplinen. In: Medienwissenschaft / Hamburg. Tanz und Film, Berichte und Papiere 140: Tanz und Film, 2012, S. 1–10. In: http://rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0140_12.pdf, 20.10.2015.

Köhler, Kristina: Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz. Marburg 2017.

Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München 2004.

Laplace-Claverie, Hélène: Modernes Féeries. Le théâtre français du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement. Paris 2007.

Lille Horwitz, Dawn: *Petrushka*. In: Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary of Ballet. Detroit, London u. Washington DC 1993, S. 1119–1121.

Leon, Anna: Vielfältige Konzepte des Choreografischen in Tanz und Film. Die Ballets Suédois und ihr Stück *Relâche*. In: Montage AV, 2/2015, S. 17–35.

Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München 2003.

Lüdeke, Roger: Ästhetische Räume. Einleitung. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. S. 449–469.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen 2007.

Mannoni, Laurent: Cinématographe Lumière. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010, S. 127.

Manzotti, Luigi: Excelsior. Livret intégral en traduction française. (1882) In: Laplace-Claverie, Hélène: Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914). Paris 2001, S. 395–401.

Mariniello, Silvestra: L'Histoire du cinéma contre le cinéma dans l'histoire. In: Gaudreault, André; Lacasse, Germain u. Raynauld, Isabelle (Hg.) Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique. Québec u. Paris 1999, S. 13–27.

Minguet Batllori, Joan M.: Segundo de Chomón and the fascination for colour. In: Film History. An International Journal, 1/2009, S. 94–103.

Minguet Batllori, Joan M.: Segundo de Chomón. The Cinema of Fascination. Barcelona 2010a.

Minguet Batllori, Joan M.: Chomón, Segundo de. In: Abel, Richard (Hg.): Encyclopedia of early cinema. London u. New York 2010b, S. 116–117.

Minguet Batllori, Joan M.: La Colección de Segundo de Chomón. In: Segundo de Chomón. El Cine de la Fantasía. (DVD). Hg. von der Filmoteca de Catalunya. Barcelona 2010c, S. 40–74.

Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999.

Müller-Tamm, Pia u. Sykora, Katharina: Einleitung. In: dies. (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 65–96.

Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: 19. Jahrhundert. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Stuttgart 2001, S. 122–136.

Ochaim, Brygida u. Balk, Claudia: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a. M. u. Basel 1998.

Pantzer, Peter: «Original-Japaner» auf Europas Bühnen. In: Franke, Daniela u. Trabitsch, Thomas (Hg.): Im Rausch der Kirschblüten. Japans Theater und sein Einfluss auf Europas Bühnenwelten. Wien 2013, S. 51–60.

Ploebst, Helmut: Der Experimentarfilm als Tanzmedium. 2008. In: http://www.corpusweb.net/1-ex-post-choreomorphe-perzeptionspolitik.html, 24.10.2015.

Ploebst, Helmut u. Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München 2011.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002.

Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005.

Ribié, César. u. Martainville, Alphonse: Le Pied de Mouton. Mélodrame. Féerie-Comique, en trois Actes, a grand spectacle. Paris 1810.

Risi, Clemens: Rhythmus. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2014, S. 294–297.

Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation. (1948). In: Dünne, Jörg u. Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006, S. 515–528.

Roselt, Jens: Raum. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2014, S. 279–287.

Rosenberg, Douglas: The Oxford Handbook of Screendance Studies. New York 2016.

Rosiny, Claudia: Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform. Zürich 1999.

Rosiny, Claudia: Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld 2013.

Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandaufnahme. Bielefeld 2008.

Schoenmakers, Henri u. a. (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs für das Theater und die Theaterwissenschaft. Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Hass, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann. In: dies. (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2008, S. 545–560.

Siegmund, Gerald: Choreografie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole u. Fenböck; Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke. München 2010, S. 118–129.

Solomon, Matthew: Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film. In: Theatre Journal 4/2006, S. 595–615.

Tharrats, Juan-Gabriel: Segundo de Chomón. Un pionnier méconnu du cinéma européen. Traduit de l'espagnol par Eve Tharrats. Paris 2009.

Tholen, Georg Christoph: Medium/Medien. In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 150–172.

Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes. In: ders.: Schriften zum Film. Hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 7–10.

Villiers, Auguste de: L'Ève Future. Paris 1886. In: http://www.gutenberg.org/files/26681/26681-h/26681-h.htm, 23.12.2015.

Wessely, Katharina: Brünn und seine Theater. In: dies.: Theater der Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit. Bielefeld 2011, S. 105–132.

Wiens, Birgit: Spatiality. In: Bay-Cheng, Sarah u. a. (Hg.): Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam 2010, S. 91–86.

Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 114–121.

Wolf Perez, Edith M.: Choreographie im Zeitgeist. In: Tanz Affiche, Jg. 8, Nr. 60, 1995, S. 18.

Wright, Martin: Lev Ivanov. In: Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary of Ballet. Detroit, London u. Washington DC 1993, S. 1037–1039.

Yumibe, Joshua: Techniques of the Fantastic. In: Gunning, Tom u. a. (Hg.): Fantasia of Color in Early Cinema. Amsterdam 2015, S. 29–39.

5.3. Internetseiten

Catàleg Bibliogràfic, Filmoteca de Catalunya: https://encorebeg.cultura.gencat.cat/iii/encore/search/C__Ssegundo%20de%20chomon__Orightresult__U?lang=cat&suite=cobalt, 04.12.2022.

Catalogo online delle collezioni, Museo Nazionale del Cinema: http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx, 03.12.2022.

Catalogue de recherche, Gaumont Pathé Archives: http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe&init, 03.12.2022.

Ciné-Ressources. Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma: http://www.cineressources.net/recherche_t.php, 04.12.2022.

Collecció Segundo de Chomón, Filmoteca de Catalunya: https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/colleccio-segundo-de-chomon, 04.12.2022.

Corpus. Performance, Philosophie, Politik, Praxis: http://www.corpusweb.net, 02.12.2022.

Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS): http://www.dwds.de/?qu=Kinematograf, 04.12.2022.

EYE, Film Museum: https://www.eyefilm.nl/en, 04.12.2022.

Filmportal: http://www.filmportal.de/thema/die-entstehung-des-deutschen-tonfilms, 04.12.2022.

Internet Archive, Segundo de Chomón: https://archive.org/details/segundodechomon?and[]=Segundo%20de%20chomon, 30.11.2022.

Timeline of Historical Film Colors by Barbara Flückiger: https://filmcolors.org/, 30.11.2022