(Serpentinen-)Tanz und frühes Kino*

Laurent Guido

Will man die komplexen Beziehungen zwischen Tanz und bewegtem Bild in der Frühzeit der Kinematografie erfassen, kommt man nicht umhin, sich mit den Filmen zu beschäftigen, die das Phänomen der so genannten «Serpentinentänze» präsentieren, einer Form des Tanzes, die von der Varietékünstlerin Loïe Fuller 1892 geschaffen wurde. Die große Begeisterung, die diese Bühnendarbietung hervorrief, ließ sie zu einem charakteristischen Motiv des künstlerischen Ausdrucks um die Jahrhundertwende werden. Davon zeugen zahllose Beispiele in so unterschiedlichen Kunstformen wie der Skulptur, der Malerei, der Architektur, der Poesie, der Literatur, aber auch dem Möbeldesign dieser Zeit.

Der Serpentinentanz beeinflusste die Erneuerungsbestrebungen der unterschiedlichsten Strömungen, vom Symbolismus bis zum Futurismus, wie auch die für den Jugendstil typischen dekorativen Tendenzen. Beim Versuch, diesen durchschlagenden Erfolg zu erklären, haben mehrere Studien gezeigt, dass Loïe Fullers Darbietungen im Einklang standen mit den epistemologischen Verschiebungen, die im Zuge der vielfältigen wissenschaftlichen und technischen Neuerungen der Zeit stattfanden.[1] Einerseits boten der Serpentinentanz und ebenso andere Nummern Fullers eine stilisierte, zur Abstraktion tendierende

* [Anm.d.Hg.:] Dieser Aufsatz, den wir aus dem Französischen übersetzt und für die Veröffentlichung leicht angepasst haben, ist zuerst auf Englisch erschienen als: Laurent Guido: «Between Paradoxical Spectacles and Technical Dispositives. Looking Again at the (Serpentine) Dances of Early Cinema». In: *Cine-Dispositives*. Hg. v. François Albera & Maria Tortajada. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 249–273. Die französische Version wurde publiziert unter dem Titel: «Entre spectacles paradoxaux et dispositifs techniques: retour sur les danses serpentines du premier cinéma». In: *Filmer l'artiste au travail*. Hg. v. Gilles Mouëllic & Laurent Le Forestier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013, S. 125–148.

1 Vgl. dazu u.a. Brandstetter/Ochaim 1989; Coffman 2002; Garelick 2007 sowie Lista 2002 u. 2006.

Darstellung der Bewegung, die der neuen rationalen Sichtweise auf den menschlichen Körper entsprach; andererseits schuf Fuller eine bis dahin ungekannte Symbiose von Kunst und Technik. Durch den Einsatz von Kunstlichtprojektionen in ständig wechselnden Farben, von pyrotechnischen Effekten, komplizierten mechanischen Vorrichtungen mit Spiegeln sowie beweglichen Projektionslaternen stützten die Vorführungen sich auf die spektakulären Möglichkeiten der modernen Welt der Elektrizität, der Maschinen und der Industrialisierung. In eben diesem Sinn notierte Stéphane Mallarmé in einem Text, den er 1897 in seine Sammlung *Divagations* aufnahm, dass sich in Loië Fullers Vorstellungen der «Rausch der Kunst» und «die Errungenschaften der Industrie» miteinander verbinden (Mallarmé 2003, 174).

Fullers einzigartige Kombination künstlerischen Ausdrucks mit wissenschaftlich-technischen Errungenschaften wurde in den letzten zwanzig Jahren nicht nur von den Kulturwissenschaften, sondern auch in wichtigen Kunstausstellungen gewürdigt. Ob nun die Abstraktion (Musée d'Orsay, 2004) oder die Bewegungsdarstellung (Centre Pompidou, 2007) im Mittelpunkt stand, der Serpentinentanz wurde zum unmittelbar einleuchtenden Emblem der um 1900 sich herausbildenden rhythmischen und geometrischen Auffassungen von Bewegung. Um dieses Motiv illustrieren zu können, griff man immer wieder auf dieselben kurzen Filme mit Auftritten von «Nachahmerinnen» Fullers aus den Jahren 1894 bis 1908 zurück. Diese bilden einen inzwischen nicht nur in Museen, sondern auch im Internet präsentierten Kanon, so auch auf YouTube in verschiedenen Formen des Remix, wobei die Quellen so gut wie nie genannt werden.

Trotz ihrer weiten Verbreitung sind die Filme bisher anscheinend weder in eigenem Recht untersucht worden noch im Hinblick darauf, was sie über die Beziehung zwischen Tanz und frühem Kino aussagen. Vielmehr werden sie gemeinhin als Illustration der Serpentinentänze Loïe Fullers gezeigt, auf die man zum großen Bedauern der Forschung mangels Originalaufnahmen zurückgreifen muss. So betont Elizabeth Coffman den Unterschied zwischen den kinematografischen Aufnahmen und Fullers Bühnenauftritten:

> Dutzende dieser Filme entstanden in den folgenden zwanzig Jahren, die meisten sehr vorhersehbar hinsichtlich der Kostüme, der Inszenierung und der Bewegungsabläufe. Sie lassen sich aber nicht mit Fullers *Fire Dance* vergleichen (2002, 86).

Und Giovanni Lista, einer der besten Kenner der Materie, schreibt:

> [Fuller] allein war in der Lage, über das schlichte Niveau des «Schleiertanzes» hinaus eine immaterielle Kunstform zu schaffen, die auf Bewegung, plastischen Formen und farbigem Licht beruhte. Keiner der kurzen Filme ist in der Lage zu zeigen, was zeitgenössische Beschreibungen und Abbildungen von der Kunst der Loïe Fuller vermitteln (2006, 370).

Tatsächlich verfügte keine der Nachahmerinnen auch nur entfernt über die Möglichkeiten, die der gefeierten Amerikanerin geboten wurden: Bis zu hundert Techniker standen im Einsatz, und für die Weltausstellung 1900 in Paris wurde ihr sogar ein eigenes Gebäude gewidmet. Um zu erklären, warum zwar mehrere Fotografien, jedoch – zumindest nach heutigem Wissensstand – keine Filmaufnahmen von der Schöpferin des Serpentinentanzes existieren, verweist Lista auf die beschränkten filmischen Darstellungsmöglichkeiten angesichts der ausgefeilten Komplexität der Tänze Fullers. Auch Fuller selbst war der Überzeugung, dass Film der Magie ihrer Kunst nicht gerecht werden könne.

Lista liefert eine ausführliche Beschreibung der Filme, die von den Nachahmerinnen existieren, betont aber vor allem deren Schwächen.[2] Allerdings fügt er nuancierend hinzu: «Das experimentelle Vorgehen Fullers sprengte ganz einfach die Grenzen des Kinos, trotz der geheimen, tieferen Verbindung zwischen beiden» (ibid., 375). Somit habe es, ungeachtet der Unzulänglichkeiten des Mediums, untergründige, unausgesprochene, aber dennoch bedeutende und reale Beziehungen des Films zur Ästhetik Fullers gegeben. Das Argument beruht auf einer Vorstellung, die in den Arbeiten zu Loïe Fuller weitgehend akzeptiert ist: Es gehe vor allem darum, Affinitäten der beiden Ausdrucksformen in Hinblick auf ihr künstlerisches Potenzial zu entdecken – ein teleologisches, zumindest aber essentialistisches Konzept, bei dem die spezifischen kulturellen Gegebenheiten um 1900 unberücksichtigt bleiben. So sind vor allem die Strömungen der Filmavantgarde der 1910er bis weit in die 1920er Jahre auf formale Gemeinsamkeiten mit Fullers Kunst untersucht worden (die «futuristischen Filme» von Arnaldo Ginna und Bruno Corra, die abstrakten Animationen von Walter Ruttmann und Hans Richter), um mehr oder weniger bewusste Einflüsse aufzudecken. Manche der französischen Filmregisseure, die später als

2 Allenfalls gesteht Lista den Filmen zu, dass sie einen «Blick aus der Nähe» (ibid., 365) erlauben. Doch zeugen seine Ausführungen von einer eher traditionellen Sichtweise auf das Medium, dessen Spezifik für ihn auf der Verwendung bestimmter technischer Verfahren beruht: «Das Kameraauge registriert, was sich innerhalb des umgrenzten Raums abspielt, ohne jeglichen Versuch einer genuin filmischen Darstellung» (ibid., 357).

«Impressionisten» bezeichnet wurden, haben auch selbst die Tänzerin als Inspirationsquelle genannt, so Louis Delluc und Marcel L'Herbier, vor allem aber Germaine Dulac (vgl. Guido 2007, 324ff).

Unter den Studien, welche diese genealogische Verbindung diskutieren, nimmt der Beitrag von Tom Gunning eine herausragende Stellung ein, weil er versucht, die historischen Zusammenhänge zwischen Fuller und dem frühen Kino herauszuarbeiten. Beide, so Gunning (2000), stellten die damals geltenden Wertmaßstäbe infrage, nicht nur was das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft betrifft, sondern auch das von Elite- und Populärkunst. Doch selbst Gunning widmet den Filmen, welche die Tänze zeigen, nur einige Zeilen. Trotz der immer wieder behaupteten unterschwelligen Verbindung zwischen Serpentinentanz und frühem Kino gibt es also kaum Versuche, die Filmaufnahmen in ihrem Entstehungszusammenhang zu verorten, sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch des begrifflichen Rahmens, dem sie zuzuordnen sind.

Ich möchte diese Lücke füllen, indem ich den Blick statt auf die Figur Loïe Fuller auf die kinematografischen Aneignungen ihres Serpentinentanzes richte. Gerade weil hier Nachahmerinnen auftreten, ist es wichtig, ein wenig auf Abstand zur kulturell anerkannten Tanzkunst zu gehen, um jene Erscheinungsformen besser zu verstehen, die auf Verfahren wie der Imitation, der Übernahme, der Kopie und der Variation beruhen – auf Prinzipien also, die als charakteristisch für die Massenkultur gelten, die um die Jahrhundertwende entsteht und schon bald ihre institutionalisierten Formen finden wird. Wie wir sehen werden, findet man das Motiv des Serpentinentanzes nicht nur in der Produktion wichtiger Filmfirmen wie Edison, Biograph, Lumière, Pathé, Gaumont oder Méliès, sondern zur selben Zeit auch in Unterhaltungsformen wie dem Varieté, dem Zirkus oder dem populären Theater. Der Film selbst verbreitet sich ja ebenfalls zunächst in der Welt des Jahrmarkts und der Kultur der Zerstreuung.

Diese Zusammenhänge lassen sich am Beispiel einer kurzen Nachricht aufzeigen, die 1896 in der Unterhaltungsrubrik der Zeitung *Le Gaulois* erschien. Die Ankündigung betrifft «Die fliegende Frau», eine neue Zaubernummer, die im Alcazar gezeigt werden sollte und «als Attraktion hinsichtlich ihrer Originalität und Neuheit die Überraschungen des berühmten Serpentinentanzes und des Kinematografen noch übertrifft». Die beiden Medien werden also nicht nur Seite an Seite genannt, sondern ausdrücklich auf dieselbe Ebene gestellt, als gleichwertige Elemente innerhalb desselben Paradigmas: der Attraktion. Während ihrer oft als *novelty period* bezeichneten frühsten Phase

wurde die Kinematografie somit zumindest von einigen Zeitgenossen als Unterhaltungsform angesehen, die ebenso wie der Serpentinentanz von einem noch sensationelleren Schauspiel wie «Die fliegende Frau» in der Publikumsgunst übertroffen werden konnte.

Im Folgenden möchte ich insbesondere zeigen, dass die Erprobung spezifisch filmtechnischer Verfahren in der Frühzeit paradoxerweise vor allem intermedial vonstatten geht, also durch den Bezug zu Ausdrucksformen außerhalb des Bereichs des Filmischen. Dabei geht es nicht allein um die verschiedenen Apparate zur mechanischen Aufzeichnung von Bewegung, die teils schon vor der Erfindung des Kinematografen verwendet wurden, teils gleichzeitig mit ihm (die Chronofotografie, das Phonoscope, Edisons Kinetograph, das Bioskop der Brüder Skladanowsky), sondern vor allem auch darum, dass der Körper in Bewegung Teil einer «*theatrical culture*» (Musser 2004) war, die den Film, das Theater wie auch den Tanz umfasste. Richtet man die Aufmerksamkeit auf die Serpentinentanz-Filme, so bedeutet dies nicht nur, die wenigen erhaltenen Kopien anzuschauen und sie mithilfe historischer Dokumente zu ihrem Produktionskontext zu analysieren, sondern auch, sie in den Zusammenhang zeitgenössischer Diskurse zu stellen. Da es zu diesem Zeitpunkt noch keine Filmfachpresse gab, manifestieren sich diese Diskurse vor allem in wissenschaftlichen Publikationen und Artikeln aus dem Bereichen Varieté und Theater.

Das Korpus der Serpentinentanzfilme aus den Jahren 1894 bis 1908 lässt sich in zwei aufeinander folgende Gruppen unterteilen.[3] Hier soll es in erster Linie um die umfangreichere Gruppe gehen, die aus einem Dutzend Filmen besteht, in denen die Tanzdarbietung das einzige Element darstellt.[4] Die zweite, deutlich kleinere und trotz ihrer Attraktions-Qualitäten weniger bekannte Gruppe umfasst hauptsächlich Filme in mehreren Einstellungen, in denen der Tanz nur *ein* Element neben anderen ist (diegetische Zuschauer, aufwändige Kulissen, Tricks), je nachdem, wie das Schauspiel und die Narration motiviert sind. Diese Filme, die unter anderem von Georges Méliès und Segundo de Chomón stammen, zeigen meist Metamorphosen oder die Verdoppelung von Figuren und sind bisweilen selbstreflexiv.[5] Obwohl sie eine Reihe genretypischer Tricks aufweisen – so das Anhalten der Kamera,

3 Lista (2006, 357) unterscheidet bei diesen «zwei Bildgattungen»: einerseits die «körperlichen Leistungen der Tänzerinnen», andererseits «Phantasmagorien».

4 Vgl. die Filmografie in Lista 2006, 613–636. Sie enthält insgesamt fast 80 Einträge für die Zeit vor 1910.

5 In seiner detailreichen Analyse von Création de la serpentine (Ségundo de Chomón, Pathé frères, F 1908) schreibt Lista (2006, 367ff), dieser Film nehme eine

um eine Figur erscheinen oder verschwinden zu lassen –, werden häufig Szenen dargestellt, die zuvor schon auf der Bühne zu sehen waren. So verweist Méliès' Danse du feu (Star Film, F 1899), in dem eine Serpentinentänzerin auftritt, sowohl auf Fullers Vorstellungen wie auf die ihrer Nachahmerinnen im Varieté und außerdem auf Zaubernummern, die Méliès im Théâtre Robert-Houdin gezeigt hatte. Diese Form der «spontanen Intermedialität» (Gaudreault/Marion 2000) zwischen Bühne und Leinwand, die für das frühe Kino bis hin zu den Anfängen der Institutionalisierung um 1908 charakteristisch ist, erscheint geradezu emblematisch schon in den allerersten kinematografischen Aufnahmen von Serpentinentänzen. Das primäre Dispositiv der Bühne bleibt dort stets spürbar, auch wenn für das zweite Dispositiv, die Leinwand, Rekonfigurationen nötig sind.

Dies gilt in besonderem Maße für die jugendlich-beschwingten Auftritte von Annabelle Whitford Moore in Edisons Black Maria im August 1894: Annabelle Butterfly Dance, Annabelle Serpentine Dance, Annabelle Sun Dance.[6] Die Darstellungsprinzipien in diesen Filmen sind sehr einfach, zeugen aber vom Bemühen um Lesbarkeit des Bildes und Abgeschlossenheit der Handlung: Die Halbtotale erlaubt es, den Körper im Ganzen innerhalb des Bildfelds zu erfassen; die Kontinuität der Choreografie wird durch die ununterbrochene Aufnahme gewährleistet; durch die auf wenige seitliche Bezugspunkte reduzierte Kulisse konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die Darbietung, während Annabelle frontal zur Kamera tanzt, sich ihr direkt zuwendet. Trotz der Tatsache, dass die meist kaum eine Minute langen, von einem einzigen Kamerastandpunkt aus gedrehten Filme einander stark ähneln, lassen sich Variationen des Aufnahmewinkels, des Arrangements, der Kulissen, der Farbschattierung usw. beobachten. Die Abwesenheit von Schnitten bedeutet ja nicht notwendig stilistische Dürftigkeit. Die von der Generation der Montagetheoretiker später vertretene Ansicht, die Tanzfilme der Frühzeit seien lediglich passive Aufzeichnungen einer in ihrem Ablauf vorbestimmten profilmischen Wirklichkeit, hält einer Analyse nicht stand.[7]

Sonderstellung ein, weil er der Kunst Fullers besonders nahe komme. Zu den Filmen dieser Gruppe vgl. auch Guido (2014).

6 Nr. 48–50 in der Referenz-Filmografie von Musser (1997, 111f). Im Februar sowie im Sommer 1895 entstanden jeweils neue Aufnahmen der drei Tänze mit Annabelle (ibid., 173 u. 188f).

7 Lew Kuleschow (1987, 42) z.B. verwirft die ununterbrochene Aufnahme choreografierter Bewegungen zugunsten einer Art Tanz der Bilder mithilfe der Montage, was den spezifischen Möglichkeiten des Mediums besser entspreche.

1 Danse du sabre (1897)

Das ist, wie wir sehen werden, ganz offensichtlich der Fall für die Aufnahmen von Serpentinentänzen und Varieté-Nummern, die typisch sind für die ersten Kinetoskop-Filme, gilt aber auch für die von den Lumière-Operateuren unter freiem Himmel gefilmten Tänze (Bal espagnol dans la rue, Gabriel Veyre, Mexiko, 6. August 1896; Los Aïnos à Ueso, Constant Girel, Oktober 1897; Cynghalais: Danse des couteaux, Alexandre Promio, Paris, September 1897). Der erstaunliche Verrenkungstanz der Ashanti, der 1897 während einer Völkerschau in Lyon aufgenommen wurde, gehört derselben, auf den okzidentalen Blick ausgerichteten Logik der Zurschaustellung an wie die Tänze der Sioux bei Edison (Musser 1997, 125–129), die 1894 von Mitgliedern der Buffalo-Bill-Truppe in der Black Maria aufgeführt wurden. Im Danse du sabre (Lumière-Katalog Nr. 441) der Ashanti stehen sich zwei von ihren Stammesgenossen umringte Afrikaner in der Raumtiefe gegenüber (Abb. 1). Einer der beiden wird von den anwesenden Zuschauern aufgefordert, sich zur Kamera umzudrehen und abwechselnd seine Waffe auf den Gegner und auf den Apparat zu richten, also hin zum westlichen Filmpublikum, für das das Schauspiel inszeniert ist. Auch Danse Tyrolienne (Lumière-Katalog Nr. 31), von Constant Girel 1896 in Deutschland aufgenommen (vgl. Böhm-Girel 1996), folgt dem Modell, das in zahllosen Tanzfilmen der großen Produktionsfirmen vor 1908 (vgl. Gaudenzi 1996) zu sehen ist: eine einzige Kameraeinstellung in der Halbtotalen, die meist den frontalen Blick auf das Proszenium einer Bühne übernimmt, von wo das Publikum adressiert wird (Abb. 2). Dieser Darstellungsmodus des Körpers in Bewegung ist keine Besonderheit dieser Filme: Er stammt im Grunde in direkter Linie von den Aufnahmeverfahren ab, welche die Chronofotografen systematisch entwickelt hatten.

2 Danse Tyrolienne (1896)

Die Verbindung zur Chronofotografie zeigt sich in einer Bilderserie Georges Demenÿs aus dem Jahr 1893, die eine Ballerina der Pariser Oper bei der Ausführung eines Entrechat zeigt (Mannoni/de Ferrière/Demenÿ 1997, 74) und die gleichen visuellen Merkmale aufweist. Betrachtet man die Bedingungen genauer, unter denen diese Aufnahmen entstanden sind, so wird deutlich, dass hier verschiedene Faktoren ineinander greifen: Neben den *wissenschaftlichen* (Demenÿs Studien in Etienne-Jules Mareys physiologischer Forschungsstation[8]) spielen auch *ästhetische* Gesichtspunkte eine Rolle. Zwar ist Demenÿ einer der Pioniere auf dem Feld der Bewegungsrationalisierung, doch lässt er sich nicht ausschließlich von utilitaristischen und sozialen Überlegungen leiten, auch künstlerische Überzeugungen spielen für ihn eine wichtige Rolle. Er ist der Meinung, dass «Künstler und Physiologe von unterschiedlichen Punkten ausgehen, sich jedoch im Angesicht der Natur treffen müssen» und dass «Rhythmus» und «Harmonie» Merkmale des «Strebens nach Perfektion» sind und «die Schönheit der Bewegung» bedingen. Diese Aussagen gehören in den Kontext der verschiedenen Hygiene- und Körperkultur-Bewegungen der Jahrhundertwende wie dem Hebertismus in Frankreich oder der Lebensreform in Deutschland. Im Bemühen um Reinheit und Einfachheit («Linie und Ebene müssen den Vorrang erhalten vor den wuchernden Details») plädiert Demenÿ dafür, den Körper wieder zur «Simplizität der Gebärde» im Einklang mit dem klassischen Kanon griechischer Statuen zurückzuführen.[9]

8 Zu den Forschungszwecken, die das Labor aufgrund der staatlichen Förderung verfolgte (Gehen, Laufen, Springen, um die Leistung von Soldaten und Arbeitern zu optimieren), vgl. Mannoni (1999, 91).

9 Diese Überlegungen finden sich in Demenÿ (1914, 129–132); vgl. auch Demenÿ (1920, 160): «Die Menschheit besinnt sich und kommt in der Bewunderung antiker Meisterwerke wieder zu sich selbst.»

Seine theoretischen Schriften zu Gymnastik und Gestik sind Teil einer damals aufkommenden Bewegung, die mit ihrer neoantiken Rhythmik kaum zehn Jahre später die tiefgreifende Erneuerung des Körperausdrucks im modernen Tanz sowie in anderen musisch-gestischen Ausdruckssystemen prägt. Man denke dabei an Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban sowie die gesamte Strömung, die Hillel Schwartz (1992, 71–127) unter die Flagge der *New Kinaesthetic* schart. In den Bildern der Ballerina nimmt Demenÿ direkten Bezug auf die Antike. Sie sind Teil einer Serie, die in Mareys *Station physiologique* für Maurice Emmanuel, einen Spezialisten für antiken Tanz, aufgenommen wurden und später in Form von Fotografien und analytischen Zeichnungen die Buchfassung von Emmanuels Dissertation (1987) illustrieren. Dieser wollte mithilfe der Chronofotografie die Exaktheit der von ihm aus antiken Basreliefs und anderen bildlichen Darstellungen hergeleiteten Tanzschritte überprüfen.

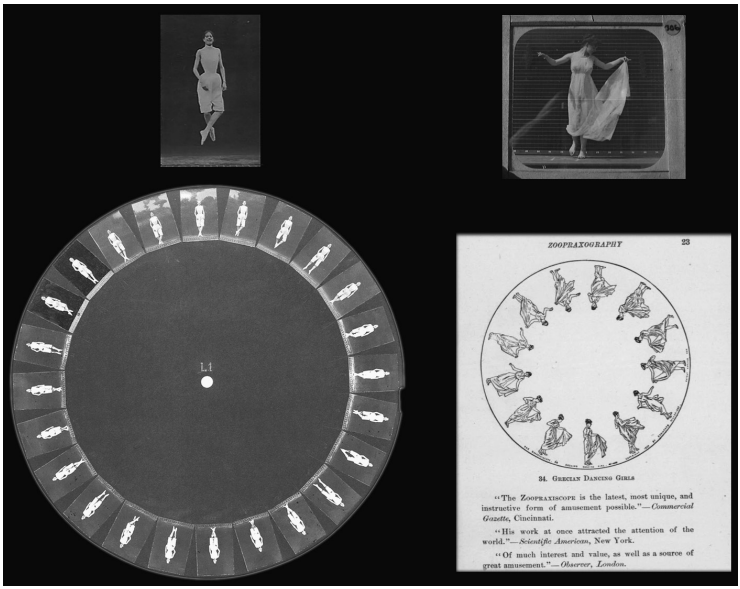
In seinen Überlegungen zur symbiotischen Beziehung zwischen Kunst und industriellen Errungenschaften in Loïe Fullers Auftritten hat auch Stéphane Mallarmé den Serpentinentanz auf paradoxe Weise mit der Antike verknüpft. In der ersten Fassung seines Artikels, der 1893 in der englischen Zeitschrift *The National Observer* erschien (und nicht in vollem Umfang in seine *Divagations* aufgenommen wurde), findet sich eine bemerkenswerte Äußerung: «Es überrascht nicht, dass dieses Wunder aus Amerika stammt und doch griechisch ist. Klassisch, weil ganz und gar modern» (Mallarmé 2003, 314). Die Figur Fullers drückt für den Dichter nicht nur die Verflechtung von Kunst und Wissenschaft um die Jahrhundertwende aus, sondern auch das Wiederaufscheinen der Antike im Herzen der Moderne, das auch in der Arbeit der Chronofotografen seinen Widerhall findet.

Die Verbindung von Innovation und Archaischem ist für sich genommen wenig originell. Ganz im Gegenteil ist sie auf geradezu emblematische Weise der gemeinsame Nenner verschiedener Auffassungen vom Körper um 1900, einer Zeit, in der die Modernisierung und Technisierung des gesellschaftlichen Lebens immer wieder zum Anlass genommen wird, Fragen der Tradition erneut aufleben zu lassen. Dabei handelt es sich nicht nur um den Versuch, gerade die innovativsten Aspekte der neuen Medien durch vertraute Begriffe zu bändigen – als wollte man die traumatischen Schocks der Industrialisierung und der Urbanisierung auffangen –, sondern auch um eine Art Mythologie, welche das Feld der wissenschaftlichen Forschung wie das der technischen Erfindungen prägt.

3 Ballerina-Bilder von Demenÿ

Jenseits der wissenschaftlichen, ästhetischen und kulturellen Faktoren spielt die *spektakuläre* Dimension eine wichtige Rolle, wodurch auch wirtschaftliche Gesichtspunkte ins Spiel kommen. Der Auftritt der Ballerina im Forschungslabor 1893, den Marey eher distanziert kommentierte,[10] fällt in den Zeitraum, in dem Demenÿ den entscheidenden Schritt weg von der physiologischen Forschung vollzog und die Société du Phonoscope gründete, die sich der kommerziellen Unterhaltung zuwandte. Dies zeigt sich vor allem darin, dass er in seinem Labor 1894 Szenen mit Varieté-Künstlern aufnahm, die eindeutig an die Schaulust des Publikums appellieren (vgl. Mannoni/de Ferrière/Demenÿ 1997, 72–76). Parallel zu aufreizenden Aufnahmen zweier Cancan-Tänzerinnen wollte Demenÿ auch das erotische Potenzial seiner Ballerina-Bilder ausbeuten (Abb. 3). Wenn er die ‹wissenschaftlichen› Fotografien des Entrechat aus der für Maurice Emmanuel hergestellten Serie für eine Phonoskop-Scheibe übernimmt, so ähnelt seine Motivation jener Eadweard Muybridges, der seine Aufnahme *Pirouette* (1884–1885) später auf ein Projektionsbild

10 Marey reagiert in einem Brief vom 6.12.1892 auf die Ankündigung, dass die Tänzerinnen auftreten werden, mit der Bemerkung, das werde für «etwas Fröhlichkeit» sorgen. Die Aufnahmen fanden laut eines Briefs Mareys vom 14.7.1893 im Juli des folgenden Jahres statt; vgl. Lefebvre/Malthête/Mannoni (1999), S.422 u. 442.



4 *Pirouette* (Eadweard Muybridge, 1884/85)

übertrug (Hill 2001, 118f) sowie in gezeichneter Form mithilfe seines Zoopraxinoskops als bewegtes Bild vorführte (Nr. 34, *Grecian Dancing Girls*) (Abb. 4). Dieselben Bilder erhalten in einem neuen Zusammenhang eine andere Bedeutung, einen anderen Status, einen anderen Wert. Nach diesem Prinzip handelte auch der deutsche Chronofotograf Ottomar Anschüz, dessen zwischen 1892 und 1895 in Serie produzierter automatisierter «Schnellseher» (oder «Elektrotachyskop») sowohl auf wissenschaftlichen Kongressen wie auf Messen und auf der Weltausstellung 1893 in Chicago gezeigt wurde. Für seine Vorführungen verwendete Anschütz insgesamt etwa sechzig seiner chronofotografischen Studien von Soldaten, Tieren, Athleten, Akrobaten und natürlich auch Tänzerinnen, die ihre Röcke wehen lassen.[11]

Die Werbung für die Präsentation des «Schnellsehers» im Londoner Crystal Palace im April 1893 in der Rubrik «Permanent Attractions» zeugt von der Bandbreite des Gezeigten:

11 Vgl. die Anzeige Anschütz' in *Photographische Nachrichten* 49, 1890, S. 758 sowie die Sitzung der Berliner Photographischen Gesellschaft am 18.1.1890, zit. in Zglinicki (1979, 188) und Rossell (1997).

The Electrical Wonder combining the latest development in instantaneous photography with electrical automatic action. Skirt dancing, Gymnastics, Boxing, Steeple-Chasing, Flat-Racing, Haute-Ecole Stepping Horses, Military Riding, Leaping Dogs, Camels, Elephants in motion, Indians on the war path, etc.

Wenn der Begriff ‹Attraktion› sich hier auch auf den Apparat, also auf die Technik selbst bezieht, belegt die Tatsache, dass die ihre Beine zeigenden Tänzerinnen zusammen mit sportlichen Aktivitäten die Liste anführen, die Bedeutung körperlicher Darbietungen für die Programmnummern.

In den ersten, von William Kennedy Laurie Dickson für Edisons Kinetoskop gedrehten Aufnahmen findet sich ein Nebeneinander von Stars der Music Hall, des Jahrmarkts oder des Varietés mit ähnlichen Merkmalen wie in den chronofotografischen Serien, was die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Formen lebender Bilder verdeutlicht: Annabelle Whitford und ihr Serpentinentanz, der starke Mann Eugene Sandow, die Tänzerin Carmencita sowie verschiedene Box-Champions.[12] Seit seiner Premiere in den USA, die von einem großen Medienecho und viel Reklamewirbel begleitet war, wurde das Kinetoskop im Oktober 1894 in London gezeigt, einen Monat später in Paris und im März 1895 in Berlin, wo man es häufig mit Anschütz' Elektrotachyskop vergleicht (Zglinicki 1979, 206f). Ein französischer Prospekt der in Amsterdam ansässigen World's Phonograph Co. betont die «große Vielfalt an Szenen», die vom Kinetoskop verewigt wurden, sowie die Tatsache, «dass zu diesem Zweck die berühmtesten Künstler und Schauspieler fotografiert werden, Tänzerinnen, Ringer, Boxer usw.». In Erwartung künstlerisch bedeutenderer Aufnahmen von Theater- und Opernvorstellungen zeichnete man in der Black Maria Varieté-Nummern in großer Zahl auf, die auch in den ersten Filmprojektionen in den USA zu sehen waren. Auf dem Programmzettel der von Thomas Armat am 23. April 1896 veranstalteten ersten Vorstellung des Vitascope im Varietétheater Koster & Bials in New York stehen neben Vaudeville-Nummern und burlesken Boxkämpfen auch ein Skirt Dance, ein Umbrella Dance sowie ein Butterfly Dance (Musser 1999, 122ff), welche die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zogen. Die *New York Daily News* beschrieb die Vorstellung wie folgt: Das Orchester spielt ein schmissiges Stück, sodann «erscheinen auf der Leinwand die lebensgroßen Gestalten zweier Tänzerinnen, die hüpfend und sich um ihre eigene Achse drehend zwei Regenschirme vor sich kreisen lassen»

12 Musser 1997 listet mehr als fünfzig Filme dieser Art auf.

(Musser 1991, 61f). Ein solches Sujet wählte auch die Firma Raff & Gammon, die das Vitascope betrieb, für ihren Briefkopf. Die Zeichnung zeigt einen brechend vollen Zuschauerrang, alle Augen gebannt auf die Leinwand gerichtet, auf der eine Tänzerin in Bewegung erscheint.

Ob es um die für das unbewaffnete Auge nicht wahrnehmbare Zergliederung eines Bewegungsablaufs geht oder aber um die vermittels optischer Apparate geschaffene Bewegungsillusion – sowohl bei der öffentlichen Präsentation chronofotografischer Aufnahmen wie bei Filmvorführungen hat man die Dimension des Spektakulären offensichtlich bedacht. Sie beruht gleichzeitig auf der Faszination der Technik, die dem Publikum bisher nie Gesehenes vor Augen führt, und auf der sportlichen, akrobatischen oder tänzerischen Darbietung, die das Objektiv in einer frontal ausgerichteten Inszenierung einfängt. Der ‹attraktionelle› Wert des Sujets verstärkt noch den des technischen Verfahrens, das die Bilder im Wortsinne «zum Tanzen bringt».[13] Frank Kessler formuliert diese Idee in seinen Überlegungen zur Attraktion im Film der Frühzeit.[14] Die Spannung, die sich durch die Serpentinentanzfilme zieht, vor allem jene Edisons, verdankt sich dem besonderen Verhältnis zwischen der Attraktion des technischen Dispositivs und jener der Performance vor der Kamera. Zwei Aspekte vor allem sind es, die hiervon Zeugnis ablegen: die Farbe und die Zirkularität.

Edisons Aufnahmen von Annabelle sind, wie zahlreiche andere Serpentinentanzfilme auch, in handkolorierten Fassungen überliefert, so dass sie zu den frühesten Farbfilmen überhaupt zählen (Abb. 5). Die Tatsache, dass gerade dieses Genre zur Kolorierung bestimmt und zu einem höheren Preis vertrieben wurde, belegt die Bedeutung, die man ihm zumaß. Die hierzu verwendete Technik bedient sich der spezifischen Eigenschaften des Mediums, da die Farben mit Pinsel auf jedes einzelne der vielen hundert Kader aufgetragen wurden, die bei der Vorführung die Illusion der Bewegung erzeugen. Doch dient der Farbauftrag wohl nicht nur dazu, mit den nachgerade magischen Möglichkeiten des kinematografischen Dispositivs zu spielen. Vielmehr

13 Diese Formulierung findet sich immer wieder in den Beschreibungen der lebenden Fotografien. Schon Edison verwendet sie, um die spielerische Dimension des Kinetoskop hervorzuheben: «ein einfaches kleines Gerät, um Bilder zum Tanzen zu bringen» (vgl. North 1973, 13). Für die Filmavantgarde der 1920er Jahre wird der Tanz zur idealen Metapher für die Montage; vgl. Guido 2007, 301–349.

14 Kessler (2003, 21; Herv.i.O.), unterscheidet zwischen «*der Kinematografie als spektakuläres Dispositiv*, wobei die Fähigkeit der Maschine, Bewegung aufzuzeichnen und wiederzugeben, im Mittelpunkt steht, und der *Kinematografie als Dispositiv des Spektakulären*, wobei das Gefilmte selbst zur hauptsächlichen Attraktion wird».

5 Handkolorierte Aufnahmen der Tänzerin Annabelle (Edison)

erlaubt die technische Neuheit auch, ein wesentliches Merkmal der Serpentinentänze auf der Bühne mehr oder weniger adäquat wiederzugeben: die Projektion farbigen Lichts auf den von den Armen der Tänzerin bewegten Stoff und auf ihre wehenden Kleider. Die Farben sorgen für verschiedene Varianten, die als «kaleidoskopischer Tanz», «Zaubermantel» oder «Feenkleid» bezeichnet wurden (vgl. Deslandes/Richard 1968, 90).

Die Tänze mit ihrer Kombination von Bewegung und Lichtprojektion verwendeten eine Ausstattung, wie sie auch die Bühnenmagier einsetzten. Eine Anzeige des Handelshauses De Vere, das zu den wichtigsten Lieferanten für Zauberkünstler in Europa zählte, preist 1901 Geräte für pyrotechnische Tricks an, darunter auch «Apparate für Projektionen mit Kalklicht und elektrischem Licht, für Serpentinentänze und Feuertänze», für die man zudem «Gelatine in allen Farben» sowie «farbige Glasplatten für kaleidoskopische Tänze» anbietet.[15] Zur prominenten Kundschaft, die De Vere zu beliefern sich rühmt, zählen auch Loïe Fuller sowie – gleichberechtigt mit ihr – Valentine Petite, die mit ihrem Kaleidoskop-Tanz durch ganz Europa tourte. Einige Jahre zuvor war sie im Berliner Wintergarten am historischen Abend des 1. November 1895 zur Premiere des Bioskops der Brüder Skladanowsky aufgetreten. Das Filmprogramm bestand aus einer Reihe von Varieténummern, darunter auch ein Serpentinentanz. Das Nebeneinander von parakinematografischen Vorstellungen und Kaleidoskop-Tänzen ist kein Zufall, da beide Seite an Seite auf Jahrmärkten präsentiert wurden. Ein berühmtes Plakat für das Théâtre Salon des Visions d'Art (1899) kündigt «Professor Potels Gioscope (lebende Fotografien)» zusammen mit «Miss Darling Chromo» an, «mit ihren wun-

15 *L'Industriel forain*, Nr. 596, 6.–12. Januar 1901.

6 Plakat für das Théâtre-Salon des Visions d'Art (1899)

derbaren farbigen Transformationen, einer Neuheit auf dem Gebiet der Projektion elektrischen Lichts» (Deslandes/Richard 1968, 144f) (Abb. 6). Ein anderes Plakat wirbt 1904 für den Palais de l'Art Nouveau, ebenfalls mit «kinematografischen Szenen» und den «Lichtprojektionen des Feenmantels und des Serpentinentanzes», welche uns «die Pracht der Farbharmonien vorführen».

Die enge Beziehung zwischen der Attraktion des Mediums und der Attraktion der auf der Leinwand wiedergegebenen Darbietung, zwischen Farbe und Tanz, findet man in vielen frühen Filmen.[16] Doch der Farbauftrag bei den Serpentinentanzfilmen dient nicht allein dazu, die auf der Bühne gezeigten Effekte auf die Leinwand zu übertragen, sondern verweist noch auf weitere technische Verfahren zur Animation von Bildern. So erschien 1894 «Danse de Loïe Fuller» in einer Version für Daumenkino (auch als Folioscope, Kineograph oder Flip Book bezeichnet). In diesem Fall handelt es sich um ein Abblätterbuch mit neunzig nummerierten Fotos in neun Farben (Lista 2006, 358).[17] Mehrere Hersteller brachten ihre Aufnahmen sowohl als Daumenkino

16 So in den Feerien oder in The Great Train Robbery (Edwin S. Porter, Edison, USA 1903), wo die kolorierten Röcke der Tänzerinnen einen ähnlichen Attraktionswert haben wie die farbigen Explosionen; vgl. Gunning 1995.

17 Ich konnte eine Reihe solcher Daumenkinos der Frühzeit aus der Sammlung Pascal Fouchés identifizieren, von denen viele von Léon Beaulieu stammen. Darunter befanden sich auch Edisons als verloren geltender Umbrella Dance sowie Annabelle Sun Dance. Vgl. dazu auch den Blog auf www.flipbook.info.

wie als Filme auf den Markt, so auch die Brüder Skladanowsky den von Mademoiselle Ancion ausgeführten Serpentinentanz.[18] Mangels einer Farbkopie kann man sich nur auf die Erinnerungen Max Skladanowskys berufen, der angibt, dass der Film in der Tat koloriert war: «Durch malerisch farbige Lichtreflexe wurde die Wirkung des schnellen Tanzes noch erhöht» (zit. in Castan 1995, 218).

Die Beziehung zum Daumenkino führt hin zu einer Tradition, an die das Kino anknüpft und dessen Zeitgenosse es bleibt: optisches Spielzeug, das auf Bewegungsillusion beruht. Hier hat das Motiv des Tanzes immer schon eine zentrale Rolle gespielt. Als der Magier Ludwig Döbler im Theater in der Josefstadt 1847 einen «paradierenden Tänzer» in seine Projektion bewegter Zeichnungen aufnahm, setzte er eine weit verbreitete Praxis fort (Rossell 2006, 168 u. 178f): In den Listen mit Sujets für optisches Spielzeug und anderen Apparaten zur Bewegungswiedergabe findet sich immer wieder das Thema ‹Tanz›, so beim Zootrop[19] und vor allem dem Phenakistiskop mit den von ihm abgeleiteten Formen wie Döblers Phantascop oder dem englischen Fantascope, für das in den 1830er Jahren ein Walzer tanzendes Paar angeboten wird (Deslandes 1966, 39). Joseph Plateau, einer der Erfinder solcher Geräte, hatte für seine erste Phenakistiskop-Scheibe einen Tänzer gewählt, der eine Pirouette ausführt, und dies in seiner wissenschaftlichen Korrespondenz kommentiert (vgl. Mannoni 1995, 239). Bei der Projektion bewegter Fotografien bleiben die Tanzmotive im selben Register wie beim Phenakistiskop: ein Walzer tanzendes Paar und die Pirouette eines japanischen Akrobaten beim Phasmatrope des Amerikaners Henry R. Heyl 1870 (Deslandes 1966, 77) oder Walzer tanzende Kinder, 1876 von Jean Aimé Le Roy aufgenommen für seinen Apparat, der in schneller Folge Glasdias projizierte (Zglinicki 1979, 213f). Das gleiche Repertoire findet sich bei Emile Reynaud – zu den ersten Sujets des Praxinoscope gehören 1877 ein Äquilibrist, ein Trapezkünstler und ein Jongleur (Talon 1972, 491, 497; Deslandes 1966, 47) – und auch bei Eadweard Muybridge in einigen der Zeichnungen für das Zoopraxiscope (wiederum Walzertänzer auf Grundlage der Serie Nr. 197 in *Animal Locomotion*).

18 Serpentinentanz entstand etwas später als die anderen Bioskop-Filme, die zum größten Teil im Sommer 1895 unter freiem Himmel vor hellem Hintergrund aufgenommen wurden; vgl. Zglinicki 1979, 242; Castan 1995, 43ff, 57. Das Original existiert nicht mehr, doch 1994–95 wurde auf Grundlage eines Kontaktabzugs (abgebildet in Ceram 1965, 174) eine Computeranimation hergestellt.

19 Vgl. die undatierte Werbung für *The Zoetrope Wheel of Life* mit einem Turner und einem Akrobaten im Angebot; Deslandes 1966, 39.

Dass das Tanzmotiv in den lebenden Bildern immer wieder aufgenommen wird, lässt sich gewiss mit dem ästhetischen Reiz anmutig stilisierter rhythmischer Gesten erklären, doch auch mit ihrem praktischen, verdichteten und universellen Charakter. Die Verführungskraft des tanzenden Körpers beruht auf der Entfaltung einer repetitiven Rhythmik aus kurzen, elementaren Bewegungen. Aus dieser Wiederholung zieht der Tanz seine hypnotische Wirkung, was ihn für alle Schaustellungen besonders geeignet macht, die in wenigen Sekunden einen wiederkehrenden Bewegungsablauf präsentieren. Ob dies nun ästhetische Kontemplation bewirken oder der reinen Schaulust dienen soll, der spektakuläre Charakter ist nicht der einzige Wert, den man den lebenden Bildern zuschreibt; von Beginn an sollen sie auch pädagogische und wissenschaftliche Aufgaben übernehmen. Wie bereits erwähnt, verstärkt sich dieser Zweiklang von «Augenfreude» und «Belehrung»[20] bei den in der Nachfolge Muybridges arbeitenden Chronofotografen während der letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts.

Dies bringt uns zum Problem der Zirkularität, genauer: zu dem der Bilderschleife, die ein wesentliches Merkmal der optischen Spielzeuge ist. Bei den ersten Vorführungen lebender Fotografien war es üblich, den Filmstreifen mehrfach zu projizieren. Die Varieténummern der Brüder Skladanowsky wurden jeweils ein paar Mal hintereinander vorgeführt. Eine Broschüre für Edisons Vitascope aus dem Jahr 1896 erklärt, dass jede Aufnahme «wenn gewünscht bis zu zehn oder fünfzehn Minuten lang [gezeigt werden kann], auch wenn vier oder fünf Minuten zu empfehlen sind» (Musser 1991, 63). Diese Wiederholung erklärt sich zunächst mit dem Wunsch ‹besser zu sehen›, der schon die Arbeitsweise der Physiologen prägte, die mithilfe der Chronofotografie eine Bewegung bis in ihre kleinsten Phasen zergliedern und das Resultat oft noch in der Bewegungssynthese überprüfen wollten. Das Prinzip der Schleife ist für Demenÿs Phonoscope entscheidend, das er als Apparat beschreibt, «der es erlaubt, die Phasen einer in sich geschlossenen Bewegung immer wieder zu betrachten und nach Belieben zu verlangsamen» (Demenÿ 1920, 274f).

Die meisten der frühen Serpentinentanzfilme folgen dem Modell der optischen Spielzeuge und der von den Chronofotografen verwendeten Apparate aber auch insofern, als sie die Körperbewegungen

20 Ich entlehne diese Begriffe einem Artikel von Henry Du Mont im *Bulletin de la Société française de Photographie* von 1862, zit. in Deslandes 1966, 79f. Vgl. auch Mannoni 1995, 239.

7 Danse Serpentine (1897, Lumière)

so inszenieren, dass sie, wenn sie in einer Schleife gezeigt werden, so flüssig wie irgend möglich wirken. Der scheinbar kontinuierliche Ablauf der Handlung ist das Resultat mehrerer Strategien: Man vermeidet eine allzu merkliche Abweichung von der Ausgangsposition (charakteristisch für den Serpentinentanz ist es, dass der Eindruck einer geradezu überbordenden Dynamik allein auf den Armbewegungen beruht, während der Rest des Körpers statisch bleibt). Es gibt zudem keinen deutlichen Abschluss der Handlung wie den Auf- oder Abgang der Tänzerin. Auch andere, eher technische Mittel mögen demselben Zweck gedient haben. Der Film Danse serpentine (F 1897, Lumière-Katalog Nr. 765)[21] (Abb.7) bietet ein bemerkenswertes Beispiel: Zwei Kopien derselben Aufnahme sind aneinander montiert (es handelt sich dabei um eine echte Rarität im Korpus der Filme aus der Frühzeit, auch wenn diese recht häufig auf die «Fotogramm-Montage» zurückgriffen, sowohl für Tricks wie auch zur Überbrückung ereignisarmer Phasen bei dokumentarischen Bildern).[22] Der Moment, an dem die Bewegung erneut einsetzt, ist auch für den geschulten Blick kaum wahrnehmbar. Dafür gibt es zwei Gründe: Zum einen befindet sich die Tänzerin wieder an ihrem Ausgangspunkt, so dass der ‹Schnitt› unbemerkt bleibt; zum anderen verwendet man bei der Wiederholung andere Farben, was den Eindruck verstärkt, es handele sich um einen durchgehenden, das Farbschema variierenden Tanz. Die Gestik ist zudem variantenreicher als in den anderen Filmen des Korpus, was dem gewählten Verfahren zugute kommt, denn die Abfolge der Choreografie prägt sich weniger leicht ein. Die Kombination zweier Kopien derselben Aufnahme zu einem Katalogtitel spielt zwar mit dem Effekt der Schleife, verlängert aber vor allem die Handlung des Films. Die Wiederholung in Danse serpen-

21 Lista (2006, 618f) behandelt den Film ausführlich. Er entstand in Italien (mit der Tänzerin Teresina Negri) und wurde 1897 in den Katalog aufgenommen (1905 unter der Nummer 765).

22 Gaudreault (2002, 238) vermutet, dass diese Besonderheit «die attraktionellen Drehbewegungen der Tänzerin verlängern» sollte.

8 Danse Serpentine (1902, Gaumont)

tine dient jedoch nicht nur der Verlängerung, sondern versucht durch den Einsatz der Farben zu erreichen, dass man immer wieder Neues zu sehen glaubt.

Das Motiv des Serpentinentanzes führt im frühen Film zu einer ganzen Reihe ambivalenter Verwendungen, wobei vor allem die beiden Dimensionen ‹Farbe› und ‹Zirkularität› mithilfe der Technik umgesetzt werden. Doch auch mit späteren technischen Entwicklungen bleibt der Tanz verbunden: Bei Edison[23] und Messter[24] tritt das Fuller-Motiv immer wieder im Zusammenhang mit den neuen Apparaten für die Bild-Ton-Synchronisation auf. Man darf sich jedoch nicht auf die technischen Aspekte der Filme beschränken, sondern muss auch die Modalitäten der Darstellung des Raums, in dem die Nummer stattfindet, mit einbeziehen. Zwar ähnelt Lumières Danse serpentine von 1897 in vielerlei Hinsicht den Produktionen Edisons oder Skladanowskys, doch ist die Bühne hier viel deutlicher wahrnehmbar. Die Bewegungen der Tänzerin hin zum rechten Bildrand schaffen eine nachdrücklichere Räumlichkeit als der extreme, geradezu geisterhaft-unwirkliche Minimalismus bei Edison. In der Lumière-Aufnahme wird die Bühnenanordnung unumwunden auf die Leinwand übertragen, was die Theatralität betont. Dass die Handlung abgeschlossen ist, wird nur sehr zaghaft angedeutet, in späteren Filmen geschieht dies viel deutlicher. Gaumonts Danse serpentine (F 1902, Alice Guy zugeschrieben) mit der Tänzerin Line Esbrand (Abb. 8) beginnt mit ihrem Auftritt von der Seite und endet mit einem akzentuierten Abgang, einschließlich Verbeugungen und Handküssen in Richtung Publi-

23 *L'Industriel forain* vom 3. Oktober 1895 lobt die «wunderbare Wirkung» von Edisons Kinetophone, insbesondere «den Serpentinentanz der Ballerina. Keine ihrer anmutigen Bewegungen ging verloren, und das Spiel des Orchesters war deutlich zu hören».

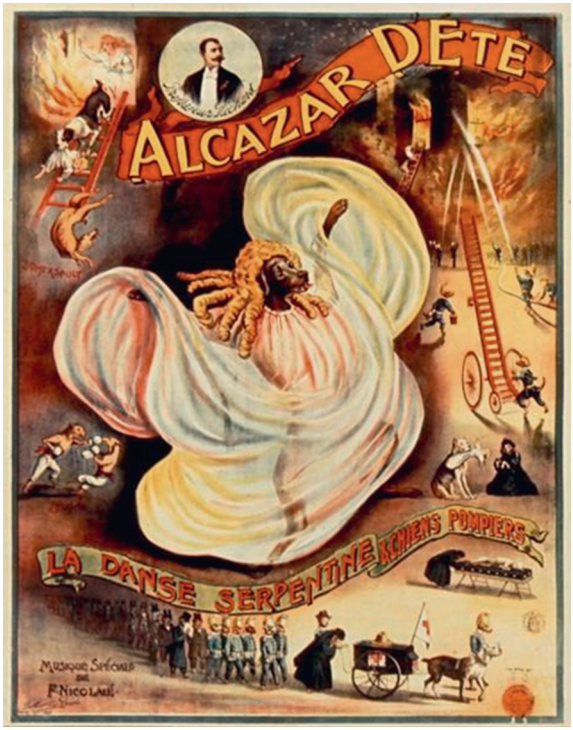
24 In einer Anzeige für Messters «kinematographisch-phonographische Vorführungen» in Berlin 1896 beginnt das Programm mit einem «Serpentin Tanz» (vgl. Zglinicki 1979, unpaginierter Abbildungsband).

9 Serpentinentanz im Löwenkäfig

kum.[25] Anders als bei den in Machart und Vorführungspraxis der Logik der Zirkularität unterworfenen Aufnahmen wird hier der Ablauf der Bühnennummer bei der Adaption für die Leinwand respektiert. Denn zu diesem Zeitpunkt werden Filme nach dem Vorbild des Varietés zu einem Nummernprogramm zusammengestellt, wobei sie bis zu einem gewissen Grad ihre Autonomie behalten, auch wenn sie in eine umfassendere Struktur eingebettet sind, die ihrer je eigenen Stimmung und Dynamik Rechnung trägt.

Die enge Beziehung zu den so genannten «populären» Bühnen des Varietés, der Pantomime, des Zirkus usw. eröffnet der Forschung zum frühen Kino zahlreiche, bislang meist vernachlässigte Perspektiven. So könnte man noch die eher unkonventionellen parodistischen Varianten des Serpentinentanzes von Komikern oder Verwandlungskünstlern wie Little Tich oder Fregoli untersuchen. Zu den vielen Kuriositäten, die der Welt der Unterhaltungsbühne entlehnt wurden, zählt auch Danse serpentine dans la cage aux lions [Serpentinentanz im Löwenkäfig] (1900), eine Varieténummer, die sich in Kritiken und Anzeigen dieser Zeit nachweisen lässt (Abb. 9). Überhaupt scheint die Variantenvielfalt des Serpentinentanzes nahezu grenzenlos: In der Fachpresse findet man Anzeigen für Tänze auf dem Drahtseil oder auf dem Pferd sowie eine Nummer mit dressierten Hunden (belegt auch durch einen Lumière-Film, Katalog-Nr. 987). Ein Plakat des Alcazar vom Sommer 1896 präsentiert einen verblüffenden Crossover: Serpentinentanz der Hunde-Feuerwehr (Abb. 10). Die «Interferenz der Reihen», die Henri Bergson (2011) Ende des 19. Jahrhunderts zum Grundprinzip des Komischen erklärt, findet hier ihren prägnanten Ausdruck. Der Begriff ist ideal, nicht nur um einen Mechanismus der Komik zu beschreiben (sollten diese Filme tatsächlich in erster Linie zum Lachen reizen?), sondern auch für den weiteren Zusammenhang einer Enthierarchisierung des Hergebrachten und einer Krise der Ideen. Der ambivalenten Konfrontation von

25 Vgl. auch meine Analyse von Danse tyrolienne (Lumière, F 1896) in Guido (2010, 220).



10 Serpentinentanz der Hunde-Feuerwehr

Gegensätzen entstammen eben jene Begriffspaare, die in der vorliegenden Untersuchung immer wieder aufgetaucht sind: Wissenschaft und Kunst, Bildung und Populärkultur, Archaismus und Moderne, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Stillstand und Bewegung, Materialität und Immaterialität, Original und Kopie, Medienspezifik und Intermedialität, selbst menschlich und tierisch. All diese «Interferenzen der Reihen» betreffen den Serpentinentanz, der so zum Emblem der um die Jahrhundertwende verschwimmenden Grenzen wird. Das erklärt wohl auch seinen unmittelbaren Erfolg und seine lange Karriere als ein Motiv, das immer wieder verwendet wird, wenn es darum geht, die Komplexität der Epoche zu illustrieren.

Wie die hier diskutierten Beispiele zeigen, lässt sich die ‹intermediale› Beziehung zwischen Tanz und Film, die bereits im späten 19. Jahrhundert einsetzt, nicht einfach in Begriffe wie ‹Aufzeichnung›, ‹Kontinuität› oder ‹Ablösung› fassen, wie sie meist die Diskussionen um das Verhältnis zwischen Bühne und Leinwand dominieren. Es gilt, den technischen Bedingungen Rechnung zu tragen, unter denen

chronofotografische oder kinematografische Aufnahmen solcher Darbietungen entstanden, und noch weitere Parameter in Betracht zu ziehen. Die gefilmten Künstler waren gezwungen, sich den jeweiligen Gegebenheiten zu unterwerfen, nicht die Grenzen des Bildfelds zu überschreiten und ihren Auftritt der beschränkten Dauer der Aufnahme anzupassen. Darüber hinaus sind die neuen Formen des Körperausdrucks, die zwischen 1880 und 1930 aufkommen (neben dem Serpentinentanz auch die Gymnastik, der *Modern Dance*, der Ausdruckstanz oder die Eurhythmie), genau wie das Medium der Kinematografie Teil einer viel weiter gehenden epistemischen Wende zu einer neuen wissenschaftlich-technischen Konzeption der Bewegung. Und schließlich gilt es auch, die faszinierende Ambivalenz ‹mediensspezifischer› Verfahren in diesen Filmen hervorzuheben, die oft genug den Versuch darstellen, auf der Leinwand einen Effekt zu erzielen, der auf der Bühne mit den Mitteln des Theaters geschaffen worden war. Wenn im Théâtre Robert-Houdin eine Serpentinentänzerin im Rahmen einer Zaubernummer zum Erscheinen oder Verschwinden gebracht wurde, griff Méliès seinerseits zu einem filmischen Effekt, der auf dem Anhalten der Kamera und der «Fotogramm-Montage» beruhte. Der Wunsch, die Farbwechsel der Kaleidoskoptänze auf der Leinwand nachzuahmen, führte dazu, dass man die Farben auf die Fotogramme auftrug, um so das Grundprinzip des Films, stehende Bilder in Bewegung zu versetzen, für den Fluss der Farbe zu nutzen. Auf diese Weise ließ sich, wie erwähnt, auch die Darbietung verlängern, indem man zwei verschieden eingefärbte Kopien derselben Aufnahme hintereinander montierte. Ein ständiger Austausch zwischen Film und Bühne, geprägt von gegenseitigen, nicht-hierarchischen Einflüssen: Diese einzigartige Dynamik steht im Zentrum der faszinierenden Beziehung, die Film und Tanz vor mehr als einem Jahrhundert miteinander eingegangen sind.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

Bergson, Henri (2011) *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [frz. 1899]. Hamburg: Felix Meiner.

Böhm-Girel, Denise (1996) Constant Girel, Lumière-Operateur in Deutschland (1896). In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5, S. 170–176.

Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria (1989) *Loïe Fuller: Tanz, Lichtspiel, Art Nouveau*. Freiburg i. Br.: Rombach.

Castan, Joachim (1995) *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin.

Ceram, C.W. (1965) *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek: Rowohlt.

Coffman, Elizabeth (2002) Women in Motion: Loie Fuller and the «Interpenetration» of Art and Science. In: *Camera Obscura* 17,1, S. 73–105.

Demenÿ, Georges (1914) *L'Éducation de l'effort. Psychologie – physiologie*. Paris: Félix Alcan.

– (1920) *Les bases scientifiques de l'éducation physique*. Paris: Félix Alcan.

Deslandes, Jacques (1966) *Histoire comparée du cinéma*, Bd. 1. Tournai: Casterman.

– /Richard, Jean (1968) *Histoire comparée du cinéma*. Bd. 2. Tournai: Casterman.

Emmanuel, Maurice (1987) *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés, analyses chronophotographiques obtenues avec les appareils de M. le Professeur Marey* [1896]. Paris: Slatkine Reprints.

Garelick, Rhonda (2007) *Electric Salome. Loie Fullers Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press.

Gaudenzi, Laure (1996) Une filmographie thématique. La danse au cinéma 1894–1906. In: *Les vingt premières années du cinéma français*. Hg. v. Thierry Lefebvre & Michel Marie. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, S. 361–364.

Gaudreault, André (2002) Fragmentation et segmentation dans les «vues animées»: le corpus Lumière. In: *Arrêt sur image, fragmentation du temps*. Hg. v. François Albera, Marta Braun & André Gaudreault. Lausanne: Payot, S. 225–246.

– /Marion, Philippe (2000) Un média naît toujours deux fois. In: *Sociétés & Représentations* 9, S. 21–36.

Guido, Laurent (2007) *L'Âge du Rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises 1910–1930*. Lausanne: Payot.

– (2010) «Auf die Bühne gezaubert, dass man erstaunt»: cinéma, danse et music-hall au tournant du 20e siècle. In: *Seminar* 46,3, S. 205–222.

– (2014) De la performance scénique à la ciné-chorégraphie. Les avatars de la danse chez Georges Méliès. In: *Méliès. Carrefour des attractions*. Hg. v. André Gaudreault & Laurent Le Forestier. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, S. 63–72.

Gunning, Tom (1995) Colorful Metaphors. The Attraction of Color in Early Silent Cinema. In: *Il colore nel cinema*. Hg. v. Monica dall'Asta & Guglielmo Pescatore. Bologna: Libraria Universitaria, S. 249–255.

– (2000) Loïe Fuller and the Art of Motion. In: *La decima musa. Il cinema e le altri arti / The Tenth Muse. Cinema and the other Arts*. Hg. v. Leonardo Quaresima & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 25–53.

Hill, Paul (2001) *Eadweard Muybridge*. Paris: Phaidon.

Kessler, Frank (2003) La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. In: *Cinémas* 14,1, S. 21–34.

Kuleshov, Lev (1987) *Fifty Years in Films. Selected Works*. Moskau: Raduga.

Lefebvre, Thierry/Malthête, Jacques/Mannoni, Laurent (Hg.) (1992) *Lettres d'Etienne-Jules Marey à Georges Demenÿ 1880–1894*. Paris: AFRHC.

Lista, Giovanni (2002) *Loïe Fuller. Danseuse de l'Art Nouveau*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

– (2006) *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*. 2. erw. und überarb. Ausg. Paris: Hermann [urspr. Paris: Somogy/Stock 1994].

Mallarmé, Stéphane (2003) Crayonné au théâtre. In: *Œuvres complètes.* Bd. 2. Paris: Gallimard, S. 174.

Mannoni, Laurent (1995) *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Nathan.

– (1999) *Etienne Jules Marey: la mémoire de l'œil*. Paris: Cinémathèque française/Mailand: Mazzotta.

– /de Ferrière, Marc/Demenÿ, Paul (1997) *Georges Demenÿ, pionnier du cinéma*. Douai: Cinémathèque française/Pagine: Université de Lille 3.

Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribner's.

– (1991) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.

– (1997) *Edison Motion Pictures 1890–1900. An Annotated Filmography*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto/Smithsonian Institution Press.

– (2004) Towards a History of Theatrical Culture: Imagining an Integrated History of Stage and Screen. In: *Screen Culture. History and Textuality*. Hg. v. John Fullerton. London: John Libbey, S. 3–15.

North, Joseph H. (1973) *The Early Development of Motion Pictures 1887–1909* [1949]. New York: Arno Press.

Rossell, Deac (1997) *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder*. London: The Projection Box.

– (2006) The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 14–15, S. 159–195.

Schwartz, Hillel (1992) Torque. The new kinaesthetic of the twentieth century. In: *Incorporations*. Hg. v. Jonathan Crary & Sanford Kwinter. New York: Urzone, S. 70–127.

Talon, Gérard (1972) *Emile Reynaud*. Paris: Avant-scène du Cinéma.

Zglinicki, Friedrich von (1979) *Der Weg des Films*. Hildesheim/New York: Olms.