

LIZ KOTZ

## Kino anders projizieren

via Judson Dance

Im letzten Jahrzehnt gab es eine beispiellose kritische und künstlerische Neubetrachtung des so genannten „Expanded Cinema“- Projekts der 1960er-Jahre. Ausgelöst durch die gegenwärtigen Veränderungen in der Medientechnologie und Spektakelkultur, haben sich Künstler und in einer Vielzahl von Medien arbeitende Kulturschaffende allmählich wieder mit Intermedia, Performance- und projektionsbezogenen Praktiken befasst und zur verstärkten historischen Rückgewinnung beigetragen. Die Organisatoren der Tagung „Expanded Cinema: Activating the Space of Reception“ in der Tate Modern meinten dazu unlängst:

„Der Mitte der 1960er von Stan VanDerBeek geprägte, ursprünglich auf die Experimente der avantgardistischen Filmproduktion im frühen zwanzigsten Jahrhundert, auf Medientechnologien und die Performancekunst zurückgehende Begriff Expanded Cinema bezeichnet eine Film- und Videopraxis, die den Live-Kontext des Zuschauens aktiviert und die historischen und kulturellen ‚Architekturen der Rezeption‘ in Schauplätze filmischer Erfahrung verwandelt, die heterogen, performativ und nicht determiniert sind.“<sup>1</sup>

In den Vereinigten Staaten – genauer gesagt in New York City – war einer der primären Kontexte für die Entwicklung des „Expanded Cinema“ der *Tanz*, vor allem die rekonfigurierten Formen und die Inszenierung von Bewegung durch Choreo-

---

1 <http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm> (letzte Sichtung 11.06.2011). Die von Duncan White und David Curtis organisierte Konferenz fand im April 2009 statt. In historischer Hinsicht hat Gene Youngbloods verbreitetes Modell des Expanded Cinema als eine Form des erweiterten Bewusstseins und quasi synästhetischer Mediensubjektivität viele andere in den 1960ern und 1970ern geläufige Modelle völlig in den Hintergrund gedrängt. Die österreichische Künstlerin Valie Export etwa definiert es als „die Erweiterung der gewöhnlichen Form des Films auf der offenen Bühne oder innerhalb eines Raums, durch die die kommerziell-konventionelle Abfolge des Filmemachens – Drehen, Schneiden (Montage) und Projektion – aufgebrochen wird.“ Valie Export, „Expanded Cinema as Expanded Reality“, in: Senses of Cinema (2003), [http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded\\_cinema.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html) (letzte Sichtung 11.6.2011).

grafien, die in Verbindung mit dem später benannten „Judson Dance Theater“ standen. Wenngleich dieser Kontext thematisiert worden ist, vor allem im Hinblick auf das Werk von Yvonne Rainer, die bekanntlich vom Tanz in den 1960er-, zum Film in den 1970er Jahren wechselte (und im letzten Jahrzehnt wieder zurück zum Tanz), blieb eine Untersuchung seines großen Anteils und der Folgen, die sich daraus ergaben, weitgehend aus. Im Folgenden werde ich einige Punkte ansprechen, die sich auf meine aktuellen Forschungen beziehen.

Dieser historische Schnittpunkt von experimentellem Tanz und multimedialen Projekten in den mittleren und späten 1960ern ermöglicht es uns, verschiedene neu aufgekommene Modelle für die Beziehung zwischen Körper und Leinwand zu unterscheiden. Bei den entwickelten Praktiken des Expanded Cinema ermöglichte die Einbeziehung von Tanz oder Theater die Aufgliederung bestimmter Aspekte des filmischen Apparats. Zerteilt und neu zusammengesetzt, öffneten sie ein augenscheinlich geschlossenes und kodifiziertes Medium für die Unvorhersehbarkeit und Unbestimmtheit der Live-Performance. Meist strebte das Nebeneinander von Mehrfachprojektionen, von bewegten Körpern und Projektion, von Bildern, Licht und Schatten die Erzeugung einer Phantasmagorie an, indem ein traumartiger Raum sich auflösender und einander überschneidender Eindrücke geschaffen wurde, bei denen Wirklichkeit und Illusion sich gegenseitig durchdringen und ununterscheidbar ineinander verlaufen. Durch die Gegenüberstellung ausgewählter Werke zweier mit dem Judson Dance verbundener Choreografinnen, Trisha Brown und Yvonne Rainer, sowie bekannteren Projekten von VanDerBeek und Robert Whitman, lässt sich eine immanente Spannung feststellen zwischen einem eher analytischen oder Brecht'schen Impuls – der Tanz benutzte, um Film als ein physikalisches, körperliches, nahezu skulpturales Element in Szene zu setzen – und einem eher immersiven oder traumartigen Impuls – der versuchte, die körperliche Performance innerhalb des illusionistischen Raums des Filmes, oder in Beziehung zu diesem, zu verorten. Branden W. Joseph hat die These vertreten: „Von entscheidender Bedeutung für die aufkommende Definition des Expanded Cinema war die Interaktion zwischen den Darstellern und den Bildern von ihnen“<sup>2</sup>, die häufig auf der Ambiguität und Verwechslung von Bild und Wirklichkeit beruhte. Der häufig wesentlich trockenere und disjunktivere Einsatz der Projektion im Judson Dance Theater stellt ein Gegenmodell zu dieser vorherrschenden Ästhetik dar.

2 Branden W. Joseph, „Plastic Empathy: The Ghost of Robert Whitman“, in: *Grey Room 25* (2006), S. 65.

Einem europäischen Publikum mag der kritische und historische Kontext des Judson Dance nicht geläufig sein. Beim Judson Dance, das nie eine offizielle Gruppe oder Bewegung war, handelte es sich um ein lockeres Kollektiv von Freunden, die von 1962 bis 1964 in der Judson Memorial Church auftraten: die Tänzer Trisha Brown, Judith Dunn, Deborah Hay, Fred Herko, Steve Paxton, Yvonne Rainer und Joseph Schlichter, aber auch, und dies war von entscheidender Bedeutung, bildende Künstler wie Robert Morris, Robert Rauschenberg und Carolee Schneemann sowie die Komponisten Philip Corner und John Herbert MacDowell. Es war eine Zeit, die den amerikanischen Tanz verwandelte und begünstigte, in verschiedenen allzu festgeschriebenen Darstellungen, seinen Übergang vom klassischen *Modern Dance* von Martha Graham, Louis Horst u. a. zu einer neuen Praxis des so genannten postmodernen Tanzes, der persönliche Expressivität sowie mythische und literarische Themen ablehnte und stattdessen auf Alltagsbewegungen, nicht-professionelle Tänzer sowie regelbasierte und zufallsbedingte Kompositionsmethoden setzte, zum Teil mit Rückgriff auf die experimentelle Musik von John Cage und anderen. Außerdem war es ein Beispiel für die neuen interdisziplinären und experimentellen Modelle der Kunstpraxis, die in New York City und anderswo in den späten 1950ern und frühen 1960ern entstanden.

Die ursprüngliche Gruppe entwickelte sich aus den wöchentlichen Workshops, die 1960 und 1961 von Merce Cunninghams Begleiter Robert Dunn in Cunninghams Studio in der 14. Straße abgehalten wurden (außerdem tanzten einige der mit dem Judson assoziierten Tänzer mit Cunningham zusammen oder nahmen Unterricht bei ihm). Dunn selbst hatte 1957-1959 Cages Klasse „Experimentelle Komposition“ an der New School besucht und versuchte, Cages Methoden auf andere Kunstformen zu übertragen. In der Klasse ließ Dunn die Tänzer „Stücke machen“, wobei sie häufig mit Partituren von Cage und Erik Satie arbeiteten. Die Tanzhistorikerin Sally Banes hat dies rekonstruiert und zitiert Dunn: „Diese Zufälle und unbestimmten Strukturen wurden den Tänzern nicht als musikalische Formen gegeben, sondern als *Zeitstrukturen*, die sich von allen Künsten oder zukünftigen Kunstformen, die in der Zeit stattfinden können, ableiteten und auf sie angewendet werden konnten.“<sup>3</sup>

Auch wenn die Radikalität des Judson Dance Theater häufig im Zusammenhang mit diesem größeren Bogen avantgardistischer Praktiken der Nachkriegszeit

3 Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, Durham, NC 1993, S. 3. Vgl. auch Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, CT 1987.

gesehen wird, prägte auch der politische Ruf des Ortes als Zentrum der Gegenkultur die Wahrnehmung dieser choreografischen Experimente. Die in der Nähe der New York University im damaligen Bohème-Viertel Greenwich Village gelegene Judson Memorial Church unter der Leitung des Geistlichen Al Carmines, war in den frühen 1960ern eine radikale Institution, die Wehrdienstverweigerer beriet und sich gegenkulturellen Anliegen widmete, von Bürgerrechten über das Abtreibungsrecht bis hin zur freien Meinungsäußerung. Darüber hinaus war das Loft auch die Spielstätte des Judson Poet's Theater, in dem Werke von Jackson Mac Low, Diane Wakowski und anderen zur Aufführung gelangten.<sup>4</sup>

Vor allem aber wird das Judson Dance heute mit seinem Einsatz sowohl für die so genannte Alltagsbewegung und Aufgabenstrukturen als auch seine Ablehnung von Virtuosität, Erhabenheit, konventionellen Erzählweisen und Symbolik in Verbindung gebracht. Bei den Judson-Konzerten gab es häufig eine Mischung von Tänzern und Nicht-Tänzern sowie prosaische, fast unbeholfene Alltagsbewegungen, die vom Über-die-Bühne-Laufen-und-Rennen bis zum Transport schwerer Gegenstände reichten. Auch wenn Judson Dance seinen Ursprung in den Workshops von Merce Cunninghams Studio hat, rebellierten die Tänzer dort gegen die Virtuosität, den Klassizismus und die Kontrolle Cunninghams und führten stattdessen unverhohlenen Cage'sche und später auch minimalistische Elemente in die Tanz- und Performancepraxis ein. Vor allem unter Rainers Leitung schloss dieser neue Tanz auch das Alltägliche und eine bestimmte rauere, direktere Körperlichkeit ein. In einem Interview erinnerte sie sich 1972 daran, „versucht zu haben, eine Alternative zu (...) Narzissmus, Virtuosität und Zurschaustellung zu finden. Das veranlasste mich dazu, Tanz zu machen, der sich mit Aufgaben, Arbeit befasste statt mit Ausstellung“.<sup>5</sup> Und Trisha Brown erläutert anschaulich: „Im Judson sahen die Darsteller einander und das Publikum an, sie atmeten hörbar, gerieten außer Atem, schwitzten, besprachen Dinge. Sie fingen an, sich mehr wie Menschen zu benehmen, offenbarten das, was man als Schwächen empfand ebenso wie ihre Fertigkeiten.“<sup>6</sup>

4 Vgl. Banes (1993), Anm. 3.

5 Liza Bear/Willoughby Sharp, „The Performer as Persona: An Interview with Yvonne Rainer“, in: *Avalanche*, 5 (Sommer 1972), S. 56.

6 „Trisha Brown, An Interview“, in: *Contemporary Dance*, hg. v. Anne Livet, New York 1978, S. 48. Es überrascht nicht, dass Judson Dance zwar nicht völlig ignoriert, aber doch im Verhältnis zu einer bestimmten Art von Kunstgeschichte situiert oder gelesen wurde, etwa in Rainers berühmterberühmtestem Essay „A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or An Analysis of Trio A“ (1966), in dem sie die These

In Rainers Worten „erwies sich das erste *Concert of Dance* als dreistündiger Marathon in einem Raum, der etwa 300 Leuten Platz bot, die von Anfang bis zum Schluss bei 90°F [32,2°C] heißer Temperatur und ohne Klimaanlage dasaßen.“<sup>7</sup> Dieses Ereignis ist längst zum Mythos geworden, der in den berühmten Kritiken von Jill Johnston in der *Village Voice* und späteren Berichten von Kritikern und Wissenschaftlern beschrieben wurde. In diesen Darstellungen wird jedoch gerne übersehen, dass das erste Konzert *mit einem Film begann*. In der detaillierten Rekonstruktion des Ereignisses durch die Tanzhistorikerin Sally Banes erinnert sich der Komponist John Herbert McDowell:

„[Der Film] stammte von Bob Dunn und war schön. Das Tanzkonzert sollte um 8.30 Uhr beginnen. Die Leute wurden um 8.15 Uhr eingelassen und gingen hinauf ins Allerheiligste. Dabei stellten sie fest, dass sie, um zu ihren Plätzen zu gelangen, durch einen Film hindurch laufen mussten. Es war peinlich, und Bob ging es genau darum, sie aus der Fassung zu bringen (...) Der Film bestand aus einigem nach dem Zufallsprinzip geschnittenen Material von Elaine [Summers] und aus Testmaterial, das ich gemacht hatte, alles war pornografisch und W. C. Fields in *The Bank Dick* (...) Die letzte Sequenz in dem Film war die letzte Jagdszene aus *The Bank Dick*. Und dann gab es einen wunderbaren Übergang zwischen dem unerwarteten Film und der Tanz-Performance. Die erste Tanz-Performance, die von Ruth Emerson stammte, begann um Punkt 8.30 Uhr. Als der Film gerade anfang, kamen sechs oder sieben Leute heraus, der Film löste sich gewissermaßen in den Tanz auf, und als die Bühnenbeleuchtung anging, waren die Tänzer bereits auf der Bühne und der Tanz hatte bereits begonnen.“<sup>8</sup>

Allen Hughes von der *New York Times* beschrieb die Veranstaltung als eine „moving picture assemblage“, eine Ansammlung bewegter oder bewegender Bilder, und merkte an:

„Der Auftakt war wahrscheinlich der Schlüssel zum Erfolg des Abends, denn durch das zufällige Nebeneinander unzusammenhängender Themen – spielende Kinder, parkende

vertrat: „So wie Donald Judds ‚spezifische Objekte‘ und Robert Morris' ‚einheitliche‘ Formen den Illusionismus durch nicht-referenzielle Formen und Monumentalität durch den menschlichen Maßstab ersetzt haben, so sollte auch der postmoderne Tanz fiktive Figuren und technische Virtuosität durch ‚neutrales Tun‘, aufgabenartige Aktivitäten und einen menschlichen statt heroischen Maßstab ersetzen.“ Yvonne Rainer, *Feelings Are Facts: A Life*, Cambridge Mass. 2007, S. 397–98.

7 Ebd., S. 222.

8 Banes (1993) Anm. 3, S. 40.

Lastwagen unter dem West Side Highway, Mr. Fields usw. – wurde das Publikum rasch aus der Alltagswelt entführt, in der man von Ereignissen erwartet, dass sie einer bestimmten Logik folgen, auch wenn das gar nicht der Fall ist.“<sup>9</sup>

Was besagt dieser Einsatz von Film über die Rolle, die das Medium im Judson Dance spielt? Denn der projizierte Film war ja nicht nur eine unzusammenhängende Ansammlung von Fragmenten, sondern er wurde faktisch als Barriere, als Hindernis eingesetzt. In diesem Konzert wurde Film als Mittel benutzt, um das Publikum aus der Fassung zu bringen und die Tanzaufführung ihrer eigentlichen Natur zu entfremden. Auf diese Weise projiziert, rahmte und kommentierte der unerwartete Kurzfilm die im Tanz eingebetteten Bedingungen des Sehens und kontrastierte sie implizit mit der kinematographischen Zuschauerposition. Diese Beziehung ist in der Tat von entscheidender Bedeutung. Wie Carrie Lambert-Beatty in ihren neueren Texten über Yvonne Rainer deutlich gemacht hat, bezog Rainer in ihren Tanzdarbietungen der 1960er nachdrücklich filmische Strukturen in die Live-Performance ein – Standbilder, Wiederholung, Loop-Strukturen und Split-screen-Projektionen – und bezog sich bei verschiedenen Bewegungen auf Fotografien und Filmsequenzen, sodass ihre Tanzarbeiten tatsächlich zwischen den Bedingungen des Betrachtens von Live-Aufführung und Aufzeichnung vermitteln.<sup>10</sup>

Lambert-Beatty hat sich auf die Frage konzentriert, was diese nachdrückliche filmische und fotografische Vermittlung in den 1960ern auf dem Gipfel einer umfassenderen Kultur der nachdrücklichen Vermittlung für den Tanz und für die Performance im Allgemeinen bedeutet. Ich hingegen, möchte mich mit der Frage befassen, was diese Verortung im Tanz *für den Film* bedeutet, genauer gesagt, für die verschiedenen Performance-basierten und mehr oder weniger multimedialen Aktivitäten, die dann später als „Expanded Cinema“ bezeichnet wurden. Die Kritik hat den spektakulären und immersiven Charakter dieser Multimediaperformances betont, doch in den Werken des Judson Dance wurden die filmbasierten Strategien ganz anders definiert: Sie sollen den Abstand zwischen Darsteller und Betrachter verdeutlichen, projizierte Elemente und solche der Live-Aufführung so nebeneinander stellen, dass sie einander kommentieren können und narrative Konventionen verschieben, ohne völlig auf sie zu verzichten.

<sup>9</sup> Ebd., S. 41.

<sup>10</sup> Vgl. Carrie Lambert-Beatty, „Moving Still: Mediating Yvonne Rainer’s ‘Trio A’“, in: *October* 89 (1999), S. 87–112. Dies., „Other Solutions“, in: *Art Journal* 63/3 (2004), S. 48–61. Dies., *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge Mass. 2008.

Um eine vorläufige Unterscheidung zu treffen, möchte ich die Art der Filmnutzung des Judson Dance mit einem der berühmtesten Beispiele von mit Tanz verbundenen Multi-Screen und Multimedia-Praktiken kontrastieren, nämlich der Aufführung vom *Variations V* durch das Merce Cunningham Dance Theater im Jahr 1965. Dieses Ereignis war eine regelrechte Hitparade der interdisziplinären Avantgarde von New York und ein umjubelter, wenn auch letztlich ziemlich problematischer Meilenstein der unspezifischen und interaktiven Performance. *Variations V* – dessen Ausgangs- und Mittelpunkt Cages experimentelle elektronische Komposition war, eine Auftragsarbeit für das French-American Festival der New Yorker Philharmoniker –, wurde nicht zuletzt durch den Einbezug von Technologien so berühmt, die es den Tänzern ermöglichten, mittels ihrer Bewegungen Lichter und elektronische und aufgezeichnete Klänge zu aktivieren. Das mit Hilfe der Ingenieure Billy Klüver und Cecil Coker entwickelte technische System wurde von Cage, David Tudor und Gordon Mumma bedient. Der Multimediakünstler Stan VanDerBeek gestaltete das Bühnenbild und präsentierte auf einer Reihe von hinter den Tänzern platzierten Projektionsleinwänden Filme, darunter *found footage* und verzerrte Fernsehbilder von Nam June Paik.

Bei all seiner durch viele Projektionsleinwände verursachten Kakophonie ist das Werk ein Meilenstein der gerade im Werden begriffenen Multimediapraxis.<sup>11</sup> In einer recht repräsentativen Darstellung beschrieb der Kritiker Calvin Tomkins Cunninghams Einsatz anderer Medien als eine collageartige Praxis:

„Bewegung, Musik und Dekor existieren gleichzeitig auf demselben Bühnenraum und in derselben Ausführungszeit (...) Das Ergebnis? Keine Fusionierung dieser Elemente zu einem Einheitsspektakel, nein, das überhaupt nicht. Es mutet eher wie eine Collage an, in der verschiedene Elemente zusammengebracht werden, ohne miteinander zu verschmelzen.“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Gloria Sutton weist darauf hin, dass zusätzlich zu einigen von VanderBeeks Filmen und Paiks Videos das gefundene Material auch den Film *Born Yesterday* (1950) und Ausschnitte aus Werbespots für Kaffee und Pan Am und einen Fernsehcartoon enthielt. E-Mail an die Verfasserin, April 2009. Vgl. auch ihren Essay „Stan VanDerBeek’s Movie-Drome: Networking the Subject“, in: *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, hg. v. Jeffery Shaw/Peter Weibel, Cambridge, MA 2003, und ihre fertig gestellte Doktorarbeit, *The Experience Machine: Stan VanDerBeek and Immersive Subjectivity in Expanded Cinema Practices of the 1960s*, UCLA 2009.

<sup>12</sup> James Klosty (Hg.), *Merce Cunningham*, New York 1975/1986, S. 45.

Und in jüngerer Zeit hat sich die Kunsthistorikerin Gloria Sutton damit auseinandergesetzt, wie *Variations V*, „den Körper als die Projektionsleinwand“ mobilisierte, „der das Registrieren der Bilder während der Projektion unterbrach“; tatsächlich präsentieren die vorhandenen Foto- und Videodokumente eine klangvolle visuelle Collage, die sich dem Wechselspiel von Live- und projizierten Elementen verdankt.

Doch das utopische Cage'sche Ethos einer „wechselseitigen Durchdringung ohne Behinderung“ funktionierte nicht immer so gut. In ihrer unlängst erschienenen Autobiografie beschrieb die ehemalige Cunningham-Tänzerin Carolyn Brown das Werk spöttisch als „Zirkus mit drei Manegen, die alle um die Aufmerksamkeit des Publikums buhlten“, und stellte richtig, dass, im Gegensatz zu den immer wieder ausfallenden Apparaturen der elektronischen Musik, „die visuellen Komponenten von *Variations V* sehr gut funktionierten, ja den anderen die Schau stahlen. Die riesigen vielfältigen Bilder auf der Projektionsleinwand stellten uns völlig in den Schatten. Wir fühlten uns bestenfalls überflüssig.“<sup>13</sup> Es überrascht daher kaum, dass das Werk schon bald wieder aus dem Repertoire der Truppe verschwand, angeblich, weil es sich wegen der aufwändigen Technologie nicht für Tourneen eignete, tatsächlich aber wohl eher deshalb, weil Cunningham sich in seiner Arbeit die Cage'schen Strategien der Zufallserzeugung und Unbestimmtheit nie wirklich zu eigen machte und auch die filmischen Strukturen bestenfalls als „Dekor“ durchgehen ließ. Dessen ungeachtet war das Projekt für VanDerBeeks eigene, im Werden begriffene Praxis der Multiscreen-Projektionen und Projektionsperformances, die sich vom Tanz wegbewegen sollte, hin zu Experimenten mit verschiedenen Spielarten der Fragmentierung, Vervielfältigung und der metaphorischen und buchstäblichen Mobilisierung der Filmzuschauer, von entscheidender Bedeutung.

Eine fast diametral entgegengesetzte Schnittstelle von Tanz und Film ist *Home-Made* (1966), eine von Trisha Browns seltenen Solotanz-Performances. Am bekanntesten ist Brown vielleicht für ihre frühen „rule-game“-Konstruktionen, für ihre Werke aus den 1970ern, die der Schwerkraft zu trotzen scheinen, da die Tänzer sich über Dächer und Wände bewegen, und in einem berühmten Fall sogar an der Seite eines Gebäudes herab laufen sowie ihre Serie der „Akkumulationen“, die eine einfache Bewegung in einer wellenartigen und fast filmischen Wiederholung aufgliedern und wiederholen. *Home-Made* war eines von drei individuellen Tanzstücken – *Motor*, *Home-Made*, *Inside* –, aus denen die Tanzperformance *A String*

13 Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York 2007, S. 459.

(1966) bestand und die Browns einzigartigen Umgang mit dargestellter Bewegung begründen sollte. Brown beschreibt rückblickend das Solo als eine Art Erinnerungswerk:

„Ich habe meine Erinnerung als Partitur benutzt. Ich gab mir selbst die Anweisung, eine Reihe aussagekräftiger Erinnerungen in Szene zu setzen und herauszudestillieren, vorzugsweise solche, die sich auf die Identität auswirken. Jede Erinnerungseinheit ist ‚gelebt‘, nicht aufgeführt, und die Serie ohne Übergänge zusammengestellt, da diese sonst leicht dazu führen, dass der Anfang und das Ende der einzelnen selbständigen Einheiten verschleifen. Integraler Bestandteil der Tanzperformance ist ein Film von Robert Whitman. Ein Projektor ist auf den Rücken des Tänzers montiert, und der Film des Tanzes wird synchron zum ‚Live‘-Tanz auf die Wand, den Boden, die Decke und das Publikum projiziert.“<sup>14</sup>

Der Tanz dauert etwa drei Minuten und wurde erstmals 1966 in der Judson Memorial Church aufgeführt (eine frühere Fassung, noch ohne Film, wurde im Mai 1965 auf der First New York Theater Rally gezeigt). Die 1996 dokumentierte Rekonstruktion dieser Performance veranschaulicht, dass Browns sorgfältige körperliche Nachbildung von Erinnerungsakten völlig in den Hintergrund tritt gegenüber dem seltsamen Spektakel des auf ihren Rücken geschnallten Projektors und des schwindelerregenden Versuchs des Zuschauers, sie und zugleich die Projektion zu betrachten, die scheinbar zufällig im Raum herumzufliegen scheint (Abb. 1).<sup>15</sup> Die augenscheinlich selbstreflexive Struktur einer gefilmten Aktion, die eine reale Performance oder einen realen Gegenstand verdoppelt, erinnert an Whitmans eigene *Cinema Pieces* von 1963–64, etwa die Skulptur *Shower* (1964), bei der der Film einer nackten duschenden Frau auf den durchscheinenden Vorhang einer tatsächlichen Dusche projiziert wird und den Betrachter damit vor ein visuelles und konzeptionelles Rätsel stellt. Doch statt sich auf die Synchronisierung von Leben und gefilmten Bewegungen zu konzentrieren, erlebt man beim Betrachten von *Home-Made* eher die völlige Unvereinbarkeit dieser beiden Ebenen, da Browns Körperbewegungen das projizierte Bild ständig außer Rand und Band geraten lässt. Der Kritiker Klaus Kertess bemerkt hierzu:

14 Trisha Brown, „Undated Choreographers Notes“, in: *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, hg. v. Herbert Teicher, Andover 2002, S. 301.

15 Siehe auch das 2-DVD Set, *Trisha Brown, Early Works 1966–1979* (Artpix, 2004).



Abb. 1: Trisha Brown, *Home-Made*, 1965-1966, Performance, Judson Memorial Church, New York, 1966.

„Gelegentlich verharrt das winzige Bild kurz abgeschwächt auf dem Bühnenhintergrund, hüpfert in der anderen Welt des Films herum, am einprägsamsten dann, wenn die reale Ms. Brown einfach den Kopf wendet oder nickt, ohne den übrigen Körper zu bewegen. Doch meist ist das Bild ein Doppelgänger, ein witziger, delirierender Flug, der über die Bühne und über die Köpfe des Publikums rast, wenn Ms. Brown uns ihren Rücken zuwendet.“<sup>16</sup>

Diese Verflüchtigung des gefilmten Körpers stellt eine Verbindung zu einigen von Browns nachfolgenden Experimenten mit der Schwerkraft und der Vertikalität dar. Sally Banes schreibt, Brown „bringe sich selbst metaphorisch zum Fliegen“ und merkt an, dass ihr „bei der letzten Aufführung ein zweiter Darsteller mit einer Filmleinwand folgte, um das Motiv einzufangen, da die Tanzaktionen das Bild im ganzen Raum herumwarfen.“<sup>17</sup> Während der Film es Brown erlaubt, Wände als Performance-Räume zu benutzen, ist diese Beziehung für andere Medienkünst-

16 Klaus Kertess, „Story About No Story“, in: *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, S. 71.

17 Banes (1987), Anm. 3, S. 79.

ler wechselseitig. So enthalten Projekte der späten 1960er ein Echo auf diesen Wunsch, den Film zu mobilisieren, die Filmprojektion buchstäblich in Bewegung zu versetzen, etwa VanDerBeeks Präsentation von *Poemfields* auf dem Cross Talk Intermedia-Festival in Tokio 1969, bei dem er Projektoren auf mehrere Rollwagen montierte, die lautstark über den Sperrholzboden geschoben und von mobilen Projektionsleinwänden verfolgt wurden.

Auch wenn die Beziehung zwischen Live-Auftritt und aufgezeichnetem Bild in Browns Werken, anders als bei Rainer, nie zu einer generativen Struktur wird, verwendete sie in den späten 1960ern immer wieder Film- und Diaprojektionen. Bei *Planes* (1968) etwa kam eine 18 x 13 Fuß messende Wand zum Einsatz, die sowohl als Projektionsleinwand wie auch als komplexes Requisit fungierte, das es den Tänzern erlaubte, scheinbar der Schwerkraft zu trotzen. Brown bemerkt hierzu: „Drei Darsteller überqueren die Wand langsam und vermitteln so die Illusion, durch den Raum zu fallen.“<sup>18</sup> Bei diesem multidisziplinären, wesentlich spektakuläreren Werk

„wurde Jud Yalkuts Film mit Luftaufnahmen von New York auf eine Wand projiziert, die versteckte Hand- und Fußgriffe für die Tänzer enthielt. Die Tänzer bewegten sich über die Wand und drehten sich manchmal auf den Kopf, während der Film lief, als würden sie durch die Stadt fliegen (...) wie um sich (...) innerhalb dieses filmischen Raums von der Schwerkraft zu befreien.“<sup>19</sup>

Die Tänzer trugen Overalls, die auf der einen Seite weiß, auf der anderen schwarz waren. „Wenn die weiße Seite dem Publikum zugewandt war, verschwand der Tänzer im Lichtspiel des Projektors, kam die schwarze zum Vorschein, erschien der Tänzer wieder als schwarzer Schatten.“<sup>20</sup>

Diese Projektion von Filmmaterial auf Körper, die sich bewegen, und die hieraus resultierende Verwirrung von Live- und projiziertem Geschehen steht in einem wesentlich engeren Zusammenhang mit dem Performances von Robert Whitman aus der Mitte der 1960er, die projizierten Film, Licht, Live-Darsteller, Requisiten und Ton in komplexen Theaterarbeiten miteinander verbanden, nicht zuletzt indem gefilmtes Material auf Darsteller projiziert wurde, die teilweise darum ran-

18 Brown (2002), Anm. 14, S. 302.

19 Hendel Teicher, „Bird/Woman/Flower/Daredevil: Trisha Brown“, in: *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, S. 276.

20 Ebd., S. 276. Das 20-minütige Stück wurde vom Geräusch eines Staubsaugers begleitet und Simone Forti erzeugte mit der Stimme Töne, die denen des Staubsaugers ähneln.

gen, sich mit ihrem aufgezeichneten Selbst zu synchronisieren. Das erstmals 1965 auf dem Expanded Cinema Festival aufgeführte Werk *Prune Flat* ist vielleicht der poetischste und extremste Fall hiervon. In einem 1966 von Richard Kostelanetz geführten Interview erinnerte sich Whitman daran, wie das Werk von dem normalerweise flachen Raums der Film-Makers Cinematheque in der 42. Straße produziert wurde: „Aufgrund ihres sehr eigentümlich arbiträren Charakters begann ich mich für die Idee einer Proszeniumsbühne zu interessieren.“<sup>21</sup> Gerade die Flachheit dessen, was als Raum für die Aufführung dienen sollte, machte das Stück zu einem Werk „über Filme“ und über den dem Kino eigenen Illusionismus:

„Ich ließ mich auf eine gewisse Flachheit ein, mit bestimmten Filmideen, so wie ich über Filme denke. Filme sind Fantasien. Sie machen etwas mit dem Raum. Sie machen ihn flach. Wenn man etwa auf Leute projiziert, dann macht man sie flach. Leute, auf die man einen Film projiziert, sind wie Figuren aus Aufklappbüchern. Sie können verschwinden und wieder auftauchen.“<sup>22</sup>

Auch wenn Whitman gelegentlich Anspruch auf einen selbstreflexiveren Diskurs der Medienspezifik erhob – „es beginnt mit einem Bild eines Filmprojektors. Das ist das erste Motiv. Ich benutze es als Bezugspunkt, um den Leuten zu sagen, das ist ein Film“<sup>23</sup> –, ruft das Betrachten von *Prune Flat* stattdessen eine schwindelerregende, fast halluzinatorische Verwirrung der Ebenen hervor, bei der die Trennlinien zwischen Live-Geschehen und gefilmter Darstellung auf verführerische Weise zum Einsturz gebracht werden. Die scheinbar wie von Zauberhand auftauchenden und verschwindenden Darsteller werden ebenso Fantasiegeschöpfe wie diejenigen in einem Méliés-Film. Lynne Cooke meint hierzu:

„Um eine traumartige, physische Welt herauszudestillieren, die Illusorisches neben Tatsächlichem einschließt, bedient sich Whitman einer Vielzahl projizierter Formen, von Schattenwürfen bis zu Dias und Film, die physikalische Pendants, behelfsmäßige Requisiten und improvisierte Possen nachahmen, einen Widerhall auf sie bieten oder sie ankündigen.“<sup>24</sup>

21 „Robert Whitman“, in: *The Theatre of Mixed-Means*, hg. v. Richard Kostelanetz, New York 1968, S. 224.

22 Ebd., S. 224.

23 Ebd.

24 Lynne Cooke, „Robert Whitman: Playback“, in: *Robert Whitman: Playback*, hg. v. Lynne Cooke/Karen Kelly, New York 2003, S. 12.

In *Prune Flat* erzeugt der projizierte Film den Raum, in dem die gesamte Handlung der Performances stattfindet: „Aufgrund seiner Unterordnung des Dramatischen unter das Filmische signalisiert es eine radikale Neuorientierung: Das Bild beherrscht das Tatsächliche, das Darstellerische regiert das Phänomenale.“<sup>25</sup>

Die Faszination, die von diesem Werk ausgeht, ist das ständige, und sich ständig verändernde Oszillieren darin, gesteigert durch Unterbrechungen wie das ultraviolette Licht, das später in der Performance aufblitzt:

„Das ultraviolette Licht verändert den Raum auf eine andere Weise. Es sorgt dafür, dass die Leute flach bleiben, doch es lässt sie ein wenig von der Leinwand zurücktreten. Es definiert sie aber auch unter einem anderen Aspekt als dem, dass die Filme auf sie projiziert werden. Es nimmt sie aus dem Film heraus. Sie sind nicht mehr Teil der Hintergrundbilder (...) Es leuchtet quasi den Film auf ihnen aus. Es lässt sie auch seltsam und fantastisch erscheinen.“<sup>26</sup>

In einem Interview, das 2003 während der Wiederaufführung mehrerer seiner Werke in der Dia Art Foundation aufgezeichnet wurde, erinnerte Whitman sich daran, dass „es naheliegend erschien, eine Person als eine Oberfläche zu benutzen“.<sup>27</sup> Diese Verdoppelung von Live-Geschehen und dem Projiziertem erzeugt eine komplexe zeitliche Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen aufgezeichneter und realer Zeit, aber auch eine Fülle räumlicher und kinetischer Ambiguitäten, die den Betrachter durch die seltsam gespaltene Aufmerksamkeit und die augenscheinliche Unlesbarkeit des Bildes ständig im Unbestimmten lassen.

Obwohl es stark von der aufkommenden Multimediakultur der Happenings und des Expanded Cinema durchdrungen ist, unterscheidet sich Yvonne Rainers filmisches Modell grundlegend davon. Es steht der *Montage* wesentlich näher, der Konstruktion von Beziehungen zwischen selbständigen Teilen, die suggestive, aber unbestimmte narrative und kritische Resonanzen erzeugt.<sup>28</sup> Praktisch seit ihren

25 Lynne Cooke, „Through a Glass Darkly: From Autonomous Artwork to Environmental Spectacle, From Spectator to Specter – Robert Whitman’s Art Practice in the 1960s“, in: *Robert Whitman: Playback*, Anm. 24, S. 60–62.

26 Whitman (1968), Anm. 21, S. 226.

27 Aus: DVD *Robert Whitman: Performances from the 1960s*, Farbe, Amerikanische Originalfassung, 157 min., Houston: Artpix, 2003.

28 Vgl. Jonathan Wälley, „From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer’s Transition from Dance to Film“, in: *Senses of Cinema* (2001), <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/rainer.html> (letzte Sichtung 06.11.2011).

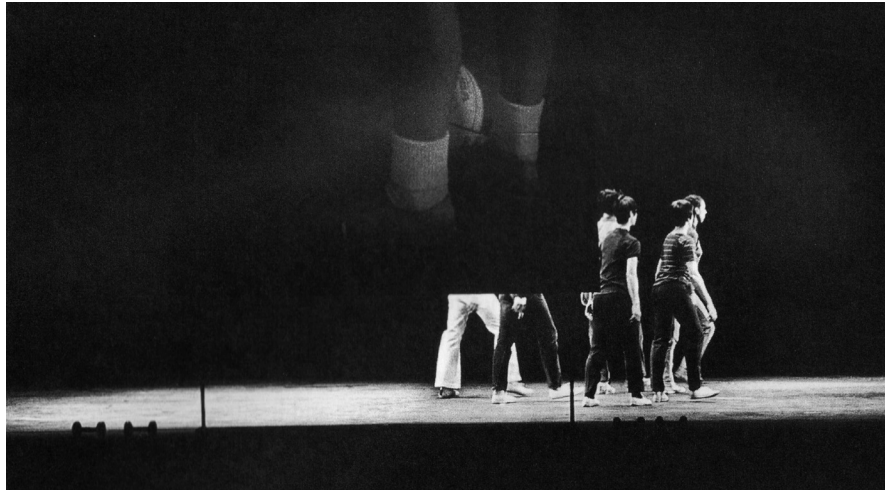


Abb. 2: Yvonne Rainer, *The Mind is a Muscle*, „Film“, 1968, Anderson Theater, New York, 1968.

ersten Tanz-Performances hat Rainer Live-Gesprochenes, mit Tonbandaufnahmen aufgezeichnete Texte und aufgezeichnete Musik sowie dann in zunehmendem Maß projizierte Dias von Texten und Bildern integriert. 1966 oder 1967 begann sie dann auch, Filme in ihr zunehmend multimedialer werdendes „Dekor“ einzubeziehen, etwa in *Volleyball* (1967), dem kurzen 16 mm-Kurzfilm von Bud Wirtschafter, den Rainer als Teil ihres Konzerts *The Mind is a Muscle* von 1968 projizierte (Abb. 2). Im vorletzten Abschnitt des sechsteiligen Werks tritt eine Gruppe von Tänzern teilweise hinter einer großen herabhängenden Leinwand auf, auf der Rainers mit Tennisschuhen bekleidete Füße und Schienbeine zu sehen waren, die einen Volleyball sanft in eine Ecke kickten. In einem Interview von 1976 äußerte Rainer die Ansicht,

„die frühen Filme handelten meist von physischen, athletischen Tanzsituationen. Es ging in ihnen darum, Vorstellungen über Maßstäbe nebeneinander zu stellen, etwa eine riesige Projektion von Beinen von den Knien abwärts auf einer Leinwand, unter der man lebensgroße Beine von Leuten sehen konnten, die kamen und gingen, die hinter der Leinwand tanzten.“<sup>29</sup>

29 „Profile: Interview by Lynne Blumenthal“ (1976), Wiederabdruck in: *Yvonne Rainer, A Woman Who ... : Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore 1999, S. 68.

Indem er eine riesige projizierte Figur vor die Tänzer stellte, zwang der Film die Betrachter, die Körper in Bewegung zu beobachten, indem sie unter der Projektionsleinwand durch und um sie herum schauten. In Erinnerung an das Judson-*Concert of Dance* von 1962 benutzte Rainer Film als ein Hindernis und blockte die Tänzer buchstäblich mittels der Leinwand ab. Sehr wichtig ist auch, dass Rainer im Gegensatz zu Whitman, VanDerBeek oder Brown Film oder Bilder nur selten, wenn überhaupt, auf einen Körper projiziert, sondern immer auf eine Leinwand oder ein Requisit, das als Leinwand fungiert; Leinwandraum und live tanzende Körper in Bewegung werden in eine Beziehung zueinander gesetzt, aber nie miteinander verschmolzen.<sup>30</sup>

Die allmähliche Einbeziehung projizierter Filme und Standbilder in Rainers zunehmend multimedialer werdende Konzerte funktionierte nach einem Montageprinzip; aber es ist eine räumliche Montage, die es den Betrachtern erlaubt, mehrere Elemente gleichzeitig im Blick zu behalten und sich auf die Ränder und Verbindungsstellen zwischen ihnen zu konzentrieren. Dies funktioniert über Kontraste, nicht mittels Synästhesie oder Reizüberflutung. Diese räumliche Montage von Live- und projizierten Elementen intensivierte Rainers Multimedia- oder transitorische Werke von etwa 1969-1971. Sie weist darauf hin, dass in diesen Werken „Materialien, die von Aufgaben über Ausdruckstanz über Gymnastik bis zu Film reichten, einfach nur über einen Zeitraum ‚verteilt‘ wurden. Material mit einem spezifisch emotionalen ‚Inhalt‘ wurde nur selten anders behandelt als irgendetwas anderes. Auf diese Weise konnte ich durchaus davon ausgehen, dass ich alle Materialien gleich behandelte, und damit akzeptierte ich durchaus die Konsequenz, dass bestimmte Dinge plötzlich auf eine für das Publikum nicht vorhersehbare Weise aus dem Kontext ‚herausfallen‘ würden.“<sup>31</sup>

Auch wenn man eine ganze Reihe von filmischen Vorbildern für Rainers disjunktive räumliche Montage anführen könnte, enthält ihr selten zitierter Essay *Don't Give the Game Away* von 1967 eine unerwartete Quelle oder Inspiration: Andy Warhol. Tatsächlich liest sich ihre Beschreibung von *Chelsea Girls* (1966) in gewisser Weise wie eine Handlungsanweisung für einen großen Teil ihres Werks. Neben dem Begriff der „Figuren“ als einer Art Spiel- oder Regelstrategie, die durch

30 Als ich Rainer fragte, ob sie jemals Filme auf Körper projiziert habe, rief sie aus „Nein, so etwas würde ich nie machen“, und erläuterte mir dies mit den Worten „Ich bin keine Malerin“. Gespräch mit Yvonne Rainer, 4. Oktober 2009.

31 Yvonne Rainer, „Interview by the *Camera Obscura* Collective“ (1976), Wiederabdruck in: Rainer (1999), Anm. 29, S. 155.



Fehler an Eindringlichkeit gewinnt, richtet sie ihr Hauptaugenmerk auf die „Doppel-Screen-Vorrichtung mit ihrem sich ständig verändernden inneren Rahmen“:

„Als ich mir den Film zum zweiten Mal ansah, fing ich an, mir den inneren Rahmen anzusehen, statt den einen Screen oder den anderen. Nicos Kinderkopf neben der hoch aufragenden Ondine, das stimmungsvolle lilafarbene, nervöse Detail der Malanga-Szene neben einer Ecke des vollgepackten, statischen Betts. Der innere Rahmen skizziert eine andere Geschichte, eine andere Interaktion der Figuren, enthält mehr denn jeder andere Teil des Bildes die verdichteten Motive, und macht deutlich, wie das Motiv zum Rand hin verschwimmt und daran gehindert wird, auszulaufen. In der Malerei ist dies ein vertrautes Konzept, auch wenn es auf diesem Gebiet derzeit nicht hoch im Kurs steht. Es auf so extreme Weise im Film visualisiert zu sehen, ist eine neue Erfahrung.“<sup>32</sup>

Auf seine eigene unorthodoxe Art produziert Warhol eine Collage aus Cage'schen Kompositionstechniken und dem melodramatischsten, gar aufsehenerregenden Inhalt, indem er mit vorfabriziertem Material arbeitet, aber Unbestimmtheit erzeugt. Für Rainer hält er vielleicht nicht nur eine strukturelle Schablone bereit, sondern erlaubt ihr auch, sich keine inhaltlichen – persönlichen, sexuellen, subjektiven – Beschränkungen aufzuerlegen, wie sie die Cage'sche Kunstpraxis der 1960er kodifiziert hatte. Auf die skandalöseste Weise benutzte Rainer solche Strategien wohl in der letzten Aufführung ihres Werkes *Rose Fractions* von 1969 im Billy Rose Theater, in dem sie ihre Tanzcollage mit einem Lenny Bruce-Monolog kombinierte und auf der einen Seite *Trio Film* (einen Kurzfilm mit ausdruckslosen Gesichtern der Protagonisten, in dem Steve Paxton und Becky Arnold nackt auftraten) und auf der anderen Seite einen Porno von 1940 zeigte, den sie sich von Steve Paxton geliehen hatte. Rainer beschreibt das Programm aus Sicht des Zuschauers:

„Rechts vom Proszeniumsbogen gibt es einen Film, oder zwei nackte Figuren – Steve und Becky –, die mit einem großen weißen Ballon in einem weißen Wohnzimmer (in Virginia Dwans Wohnung in Dakota), das mit zwei weißen Sofas und einem Läufer ausgestattet ist, einfache Manöver ausführen. Links (...) ist die Projektion eines heterosexuellen ‚Pornofilms‘, eine zerkratzte Kopie, wahrscheinlich aus den 1940ern, der in jeder Hinsicht ‚schmutzig‘ wirkt, bis hin zu den schmutzigen Fingernägeln des Mannes. (...) Der Pornofilm lief, bis der hysterische Geschäftsführer hinter die Bühne rannte und die Anweisung gab, ihn auszuschalten.“<sup>33</sup>

32 Yvonne Rainer, „Don't Give the Game Away“, in: *Arts Magazine* April (1967), S. 44 f.

33 Rainer (2007), Anm. 7, S. 314–316.

Die Absicht dieses Nebeneinanders war in diesem Fall unverhohlen politisch:

„Wenn nur das Publikum auch für ein paar Minuten diesen miteinander kontrastierenden Funktionen und Darstellungen ausgesetzt wäre, die, wenn man sie zusammen sah, den Begriff der Obszönität auf den Kopf stellen konnten. Sekretion, Bewegung, Nacktheit und Spiel, vom Alltäglichen bis zum Gekünstelten und Urkomischen. In diesem Kontext wurden die sich bewegenden Brustkörbe genauso ‚obszön‘ wie die Pornovorführung, der Porno so lustig wie die *Snot*-Rezitation.“<sup>34</sup>

Vielleicht fast schon überdeutlich können wir nun sehen, dass die Wirkung der Multimediacollage in Rainers Regie nicht zu Synästhesie und Immersion führten, sondern zu einem Schock und einer Art kulturellen Kommentars. Doch dieser Moment war für sie – wie auch für einen Großteil der übrigen in New York ansässigen Avantgarde der 1960er – kurzlebig. Bereits im Sommer 1971 schrieb Rainer:

„Ich interessiere mich nicht mehr für Mixed Media. Entweder man macht einen Film oder man macht keinen Film. Ich habe keine Filme gemacht. Ich habe choreografische Übungen gefilmt, die aus der eigenen peripheren Sicht betrachtet werden sollten (...) Meine Filme waren eine Erweiterung meiner Auseinandersetzung mit dem Körper und dem Körper in Bewegung.“<sup>35</sup>

Und 1972–1973 begann Rainer ihre verschiedenen Performance-Experimente zu langen, komplexen Filmen zusammenzustellen, die in gewisser Weise die ganze Palette ästhetischer Möglichkeiten – Live Performances, Standbilder, bewegte Bilder, gedruckter Text, aufgezeichneter Klang, Gesprochenes – wieder in den Film als das hybride Medium par excellence zurückbrachte und damit wieder aufnahm. Kein Expanded Cinema mehr, aber vielleicht im buchstäblichen Sinne „Cinema expanded“ – eine erweiterte Vorstellung von Film.

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

34 Ebd., S. 316.

35 Yvonne Rainer, „Untitled Essay“ (Sommer 1971), veröffentlicht in: Yvonne Rainer, *Works 1961–1973*, Halifax/New York 1974, S. 209.