

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Institut für Medien- und Kulturwissenschaft
Wintersemester 2018/19

Bachelorarbeit im Studiengang „BA Medien- und Kulturwissenschaft“
zum Thema

**Zwischen Sowohl-als-auch und Weder-noch:
Ästhetische Erfahrung am Übergang von Tanz und Film
bei Adi Halfin**

vorgelegt von

Anne-Kathrin Däumer
Lützwowstr. 24
40476 Düsseldorf

E-Mail: anne-kathrin.daeumer@uni-duesseldorf.de
Matrikelnummer 2284099

Abgabedatum: 25. Januar 2019

Erstgutachterin: Silvia Bahl M.A.
Zweitgutachter: Univ.-Prof. Dr. Reinhold Göring

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 THEORIEN ZUM VIDEOTANZ	8
2.1 Begriffe und Definitionen	8
2.2 Stilistische Charakteristika	12
2.3 Ähnlichkeiten mit kommerziellen Formen von Tanz im Film	15
3 KÜNSTLER/INNEN	18
3.1 Adi Halfin	18
3.2 Batsheva Dance Company	20
3.3 Bobbi Jene Smith	21
4 FILMANALYSE	22
4.1 Ästhetische Analyse von <i>Home Alone</i>	22
4.2 Ästhetische Analyse von <i>True Love Waits</i>	29
4.3 Zwischenfazit	37
5 VIDEOTANZ UND DAS UNHEIMLICHE	39
5.1 Theorien zum Unheimlichen	39
5.2 Zwischenfazit	44
6 Fazit	46
7 Quellenverzeichnis	48
8 ANHANG	51
8.1 Abbildungsverzeichnis	51
8.2 Abbildungen	52
8.3 Einstellungsprotokoll <i>Home Alone</i>	54
8.4 Einstellungsprotokoll <i>True Love Waits</i>	61

1 | Einleitung

„The connection between dance and film is as old as film itself, but now more than ever, together with the growing means of technology, there is still much to explore. It seems endless and exciting and I can't wait to create more pieces which stretch the limits of these two art forms.“¹

Videotanz ist nur eine von vielen Bezeichnungen für die konzeptionelle Verschränkung von Tanz und Film². Obwohl die künstlerische Praxis bereits in den 1970er-Jahren aufkam und ihre Vorläufer noch länger zurückliegen, ist sie bislang ein vergleichsweise wenig bekannter Nischenbereich – sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung als auch in der Wissenschaft. Als intermediale Kunstform³ ist Videotanz per se ein kulturelles Phänomen der Grenzüberschreitung und Vermischung und fordert, auch aufgrund ständiger technischer Weiterentwicklung, wissenschaftlich gesteckte Definitionsgrenzen heraus. Die bewegungsorientierten Kurzfilme *Home Alone*⁴ und *True Love Waits*⁵ der Regisseurin Adi Halfin verbinden charakteristische Merkmale von Videotanz mit Elementen der populärkulturellen Kurzfilmformate Werbefilm und Musikvideo und oszillieren innerhalb einer Ordnung von Tanz-assoziierten Filmen⁶.

In zufälligen Kontakt mit Videotanz kam die Autorin über Adi Halfins Kurzfilm *Home Alone*, dessen ästhetische⁷ Wirkung als überraschend, aufwühlend und schaurig-schön erlebt wurde. Filmische Inszenierung und subjektive Wahrnehmung verbanden sich darin zu einer ambivalenten und unheimlichen⁸ Atmosphäre. Die persönliche

¹ Adi Halfin, „The making of ‚Home Alone‘: How dance changed my process of filmmaking.“ *Choom:in*. Abgerufen 12.01.2019.

http://choomin.sfac.or.kr/zoom/zoom_view.asp?type=OUT&div=&zoom_idx=140.

² Film wird hier und folgend verstanden als Produktform für Kino, Fernsehen und Video. Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012), 8 f. Einige der unterschiedlichen Bezeichnungen und Variationen der Kunstform Videotanz werden in Kapitel 2.1 beschrieben.

³ Im Unterschied zum deutschen Genrebegriff „Tanzfilm“ wird Videotanz als eigenständige Kunstform angesehen, in der sich Charakteristika der Medien Film und Tanz konzeptionell miteinander verbinden. Die Zuschreibung der Intermedialität setzt einen weitgefassten Medienbegriff voraus, der auch die klassischen Künste umfasst. Vgl. Claudia Rosiny, *Tanz Film: Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik* (Bielefeld: Transcript, 2013), 19; 55.

⁴ *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL: Eting, Eidelman & Halfin Production 2013. Fassung: Internet. Abgerufen 12.01.2019. <https://vimeo.com/71282287>. 1:43 Min.

⁵ *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL: Blind Cat Productions, Adi Halfin 2017. Fassung: Internet. Abgerufen 12.01.2019. <https://vimeo.com/222163862>. 2:55 Min.

⁶ Ebenso wie für „Videotanz“ gibt es für übergeordnete Kategorien der Tanz-assoziierten Filme unterschiedliche Bezeichnungen wie „dancefilm“, „screendance“, „tänzerischer Film“ oder „Choreografie für die Kamera“. Weitere Ausführungen dazu in Kapitel 2.1.

⁷ Ästhetik/ästhetisch wird hier und folgend verstanden im Sinne der griechischen Wortbedeutung „aisthesis“ als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung, nicht begrenzt auf das Schöne. Einen Überblick über Begriffsgeschichte und Theorien der Ästhetik bietet z. B. Achim Trebeß, „Ästhetik/ästhetisch.“ *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag* (Stuttgart, Weimar Metzler, 2006), 29-34.

⁸ Bis zur näheren Bestimmung des Begriffs in Kapitel 5 wird „unheimlich“ hier und folgend verstanden in seiner allgemeinen Bedeutung als „ein unbestimmtes Gefühl der Angst, des

Faszination der Autorin für Videotanz begründet sich in den Bewegungsmöglichkeiten filmisch erzeugter Tanzkörper, die jenseits der physischen Erfahrungswirklichkeit und doch nicht vollständig in der Virtualität liegen. Darüber hinaus kreuzen sich Forschungsinteressen zur Synthese von Tanz und Film im interdisziplinären Bereich der Medien- und Kulturwissenschaften. Wie schon die differente Terminologie andeutet, sind die Theorien zum Videotanz heterogen und die Diskurse von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen beeinflusst. Während sich bislang wenige der Forschenden mit populärkulturellen Formen des Videotanzes beschäftigt haben⁹, fand noch keinerlei wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den filmischen Werken Adi Halfins statt.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen folgende Fragestellungen bearbeitet werden:

- Gehören die beiden Kurzfilme *Home Alone* und *True Love Waits* der Kunstform Videotanz an?
- Inwiefern lassen sich die unheimlichen Wirkungen von *Home Alone* und *True Love Waits* auf deren filmästhetische Gestaltung und auf Figurationen des Unheimlichen gemäß psychoanalytisch-ästhetischer Theorie zurückführen?
- In welchem Zusammenhang stehen unheimliche Phänomene und Kunstformen, die Tanz und Film miteinander verbinden?

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand systematischer Untersuchung der beiden benannten Kurzfilme Adi Halfins herauszufinden, mit welchen filmischen Mitteln die Regisseurin unheimliche Gefühle bei Zuschauenden evoziert. Weiterhin gilt es zu prüfen, ob es Hinweise auf eine erhöhte Potenzialität für ästhetische Erfahrungen der Unheimlichkeit in der Kunstform Videotanz gibt. Dafür wird eine ästhetische Analyse von *Home Alone* und *True Love Waits* durchgeführt und mit Theorien des Videotanzes sowie des Unheimlichen kontextualisiert.

Dazu wird die Forschungstradition zur Kunstform Videotanz aufgegriffen: Bereits 1965 veröffentlichte die Tanzwissenschaftlerin und Choreografin Allegra Fuller

Grauens hervorrufend“. Vgl. „unheimlich.“ *Duden online*. Abgerufen am 12.01.2019. <https://www.duden.de/rechtschreibung/unheimlich>.

⁹ Mit populären Formen Tanz-assoziiertes Filme beschäftigen sich z. B. Sherril Dodds und Harmony Bench. Vgl. Sherril Dodds, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004 [2001]) sowie Harmony Bench, „Screendance.“ In *Cambridge Companion to Dance DRAFT*, hrsg. v. Sherril Dodds (Im Erscheinen): 1-40. Abgerufen 12.01.2019. https://www.academia.edu/37088459/Bench_Screendance_CambridgeCompanionDRAFT.pdf.

Snyder einen Fachartikel¹⁰, in dem sie mit dem Begriff „choreo-cinema“ eine neuartige Kunstform als ästhetische Fusion von Tanz und Film beschreibt, wie sie die Experimentalfilmemacherin Maya Deren schon in den 1940er-Jahren praktizierte: „In choreo-cinema the filmmaker and the choreographer work together to create something which could not exist without the fusion of the two arts“¹¹. Zu den frühesten wissenschaftlichen Publikationen über Tanz in audiovisuellen Medien zählen aus den 1990er-Jahren ein Sammelband von Stephanie Jordan und Dave Allen über die Darstellung von Tanz im Fernsehen¹² sowie *Videotanz: Panorama einer intermediären Kunstform*¹³ von Claudia Rosiny. Die Tanz- und Medienwissenschaftlerin entwickelte mit ihrer Dissertation eine ausführliche Phänomenologie des Videotanzes, welche auch in der vorliegenden Arbeit Anwendung findet. Mit dem *Dance on Camera Journal*¹⁴ erschien 1998 erstmals ein eigenes Fachmagazin, das sich mit Phänomenen des Tanzes für und mit der Kamera beschäftigte. In den frühen 2000er-Jahren wurde v. a. in den USA und Großbritannien Fachliteratur publiziert, die heute als kanonisch gilt, so ein Sammelband mit DVD von Judy Mitoma und Elizabeth Zimmer¹⁵, der mit Essays und filmischen Werken von Praktizierenden unterschiedlicher Disziplinen Einblicke in die künstlerische Arbeit bietet, oder eine anwendungsorientierte Anleitung zur Produktion von Tanzfilmen der Tänzerin und Filmemacherin Katrina McPherson¹⁶. Die Tanzwissenschaftlerin Sherril Dodds untersucht in *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*¹⁷ ein breites Feld der historischen Erscheinungsformen von Tanz auf dem Bildschirm – Hollywood-Tanzfilme, Fernsehwerbung, Musikvideos und Videotanz – und reflektiert mediatisierte Körperrepräsentationen im Kontext postmoderner Ästhetik. Erin Brannigan verfolgt in *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*¹⁸ einen zutiefst interdisziplinären Forschungsansatz, indem sie

¹⁰ Vgl. Allegra Fuller Snyder, „Three kinds of Dance Films. A Welcome Clarification.“ *Dance Magazine*, Nr. 39 (1965): 34-39, zitiert nach Kristina Köhler. Vgl. Kristina Köhler, „Vom Tanz <im> Film zum <tänzerischen> Film. Eine theoriegeschichtliche Skizze zu einem Forschungsfeld zwischen den Disziplinen.“ *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere*, Nr. 140 (2012): 4.

¹¹ Ebd., 37, zitiert nach Köhler, „Vom Tanz <im> Film zum <tänzerischen> Film“, 4.

¹² Vgl. Stephanie Jordan u. Dave Allen, *Parallel Lines: Media Representations of Dance* (London: John Libbey & Company, 1993).

¹³ Vgl. Claudia Rosiny, *Videotanz: Panorama einer intermediären Kunstform* (Zürich: Chronos, 1999).

¹⁴ Vgl. Deirdre Towers u. Louise Spain (Hg.). *Dance on Camera Journal: A Dance Films Association publication* (New York: The Association, 1998- 2007). Fortgesetzt als: *Dance on Camera Journal. Annual Review* (New York: Dance Films Association, 2008 ff.).

¹⁵ Vgl. Judy Mitoma u. Elizabeth Zimmer, *Envisioning Dance on Film and Video* (New York: Routledge, 2002). Mit begleitender DVD von Dale A. Stieber.

¹⁶ Vgl. Katrina McPherson, *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen* (London: Routledge, 2006).

¹⁷ Vgl. Dodds, *Dance on Screen*.

¹⁸ Vgl. Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image* (New York: Oxford University Press, 2011).

mit dem Begriff „Cine-Choreographien“ die Unterscheidung zwischen Bewegungen des menschlichen Körpers und solchen, die durch filmische Gestaltung erzeugt werden, auflöst. Der Kunstpraktiker und Dozent für Performance- und Videokunst Douglas Rosenberg beschäftigt sich seit der Jahrtausendwende mit Tanz auf dem Bildschirm. Als Herausgeber von *The International Journal of Screendance*¹⁹ sowie in seiner 2016 veröffentlichten Monografie²⁰ propagiert er ein kunsttheoretisch zu verortendes Konzept von „screendance“ als dynamischer künstlerischer Praxis und als einzigartigem Medium, das seine Integrität gegenüber Bestrebungen der Popularisierung durch kritische Selbstanalyse behaupten muss. Zu den jüngeren Theorien über die Verbindung von Tanz und Film gehören auch jene von Harmony Bench sowie der Medien-, Film- und Theaterwissenschaftlerin Kristina Köhler. Letztere entwickelt in *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz*²¹ eine Denkfigur des „tänzerischen Films“ jenseits von Genre oder Motivatik, die sie innerhalb der Filmtheorie, -historie und -ästhetik reflektiert. Bench wiederum forscht innerhalb des für sie dynamischen Feldes der „screendance“-Praktiken insbesondere zu Tanz in digitalen Medien und analysiert so auch populäre und partizipative Formate von Bildschirm-Tanz aus medienspezifischer Perspektive.²²

Den Ausgangspunkt zur Untersuchung von unheimlichen Wirkungen im Videotanz bildet ein Artikel der Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein²³, die der Verbindung von Tanz und Film eine kulturhistorisch begründete Unheimlichkeit bescheinigt. Die filmischen Untersuchungsgegenstände werden im Licht von Sigmund Freuds wegweisendem Aufsatz „Das Unheimliche“²⁴ von 1919 betrachtet, der im späten 20. Jahrhundert für die Ästhetik entdeckt und zu zahlreichen Re-readings im Kontext von bildender Kunst, Fotografie, Kino, Architektur und neuen Medien herangezogen wurde. Daneben kommt die an den psychoanalytisch-ästhetischen Ansatz Freuds anknüpfende Theorie über „Das Unheimliche der Ambivalenz“²⁵ von Lilli Gast zur Anwendung.

¹⁹ Rosenberg war von 2010 bis 2014 Mitherausgeber des Magazins. Vgl. Douglas Rosenberg u. Claudia Kappenberg (Hg.). *The International Journal of Screendance* (Madison, Wis.: Parallel Press, 2010 ff.).

²⁰ Vgl. Douglas Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* (New York: Oxford University Press, 2016).

²¹ Vgl. Kristina Köhler, *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz* (Marburg: Schüren, 2017).

²² Vgl. Bench, „Screendance“.

²³ Vgl. Gabriele Klein, „Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen.“ In *Tanz Bild Medien*, hrsg. v. ders. (Hamburg: LIT, 2000), 7-17.

²⁴ Vgl. Sigmund Freud, „Das Unheimliche.“ In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Zwölfter Band, hrsg. v. Anna Freud u. a. (Frankfurt am Main: Fischer, 1966 [1947]), 229-268.

²⁵ Vgl. Lilli Gast, „Das Unheimliche der Ambivalenz.“ *Forum der Psychoanalyse*, Nr. 27 (2011): 349-358.

Die Untersuchung ästhetischer Erfahrungen setzt eine zweiseitige Betrachtung der Forschungsgegenstände voraus: einerseits die Reflexion des subjektiv Wahrgenommenen und Empfundenen, andererseits die Analyse „der besonderen Inszenierung, die darauf abzielt, ästhetische Erfahrung zu ermöglichen“.²⁶ Ausgehend von den subjektiven ästhetischen Empfindungen der Autorin in der Rezeption von *Home Alone* und *True Love Waits*²⁷ soll deren filmische Inszenierung, ästhetische Struktur und Gestaltung in einer qualitativen systematischen Filmanalyse²⁸ reflektiert, Bedeutungspotenziale formuliert und Erkenntnisse über eine medienspezifische Verortung im Videotanz gewonnen werden. Weiterführend soll die Wahrnehmung unheimlicher Phänomene in beiden Forschungsobjekten auf der Folie psychoanalytisch-ästhetischer Theorie betrachtet werden, um den Einsatz filmästhetischer Mittel zur Evokation von Unheimlichkeit zu reflektieren und induktiv Schlüsse für den Zusammenhang zwischen unheimlichen Wirkungen und Werken am Übergang von Tanz und Film zu ziehen.

Die vorliegende Arbeit führt zunächst mit einem Überblick verschiedener Begriffe und Definitionen in die Kunstform Videotanz ein und stellt deren stilistische Charakteristika sowie Ähnlichkeiten mit Populärformen Tanz-assoziiierter Filme dar. Nach einer kurzen Kontextualisierung der Untersuchungsgegenstände mit Biografien und Arbeitsweisen beteiligter Künstlerinnen und Künstler folgt der analytische Teil. Mittels Videotanz-spezifischer Analyse werden die beiden Kurzfilme *Home Alone* und *True Love Waits* in ihren formalen Hauptmerkmalen dargestellt und auf Übereinstimmungen mit medienästhetischen Konventionen des Videotanzes untersucht. Zuletzt werden zuvor beschriebene unheimliche Phänomene im Kontext psychoanalytisch-ästhetischer Theorien reflektiert.

²⁶ Nach Erika Fischer-Lichte ist der Begriff der Inszenierung als komplementär zu dem der ästhetischen Erfahrung zu begreifen. Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Erfahrung, ästhetische.“ In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014), 99.

²⁷ Die Bewertung berücksichtigt neben der Filmrezeption durch die Autorin auch Eindrücke von Teilnehmenden eines Kolloquiums an der Heinrich-Heine-Universität am 29.05.2018.

²⁸ Die Videotanz-spezifischen Filmanalysen untersuchen die Forschungsobjekte insbesondere auf formalästhetische Charakteristika des Videotanzes und nutzen dafür von Claudia Rosiny erarbeitete Analysefaktoren unter Anwendung von Knut Hickethiers Anleitungen zur Filmanalyse. Vgl. Rosiny, *Videotanz*, sowie Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*.

2 | THEORIEN ZUM VIDEOTANZ

2.1 | Begriffe und Definitionen

Im Lauf der Filmgeschichte haben sich im 20. Jahrhundert verschiedene Medienkombinationen aus Tanz und Film entwickelt. Einerseits hielt die filmische Technik und Ästhetik Einzug im Bühnentanz – wie im Tanztheater –, andererseits entwickelten sich unter Einbeziehung von Tanz verschiedene filmische Formate wie der Tanz- und Musicalfilm, das Musikvideo, Tanz-Dokumentationen und der Videotanz.

Erste Vorläufer von Videotanz entstanden bereits vor der Erfindung der Videotechnik seit den 1940er-Jahren im Umfeld des Experimentalfilms. Insbesondere Maya Deren setzte sich als Experimentalfilmemacherin und -theoretikerin mit Choreografien für die Kamera auseinander und begründete so eine damals als „cine-dance“ oder „choreo-cinema“ bezeichnete Kunstform.²⁹

Videotanz bildete sich unter diesem Begriff bzw. den sprachlichen Pendanten „Videodance“ und „Vidéodanse“ im Zuge des Mediums Video seit den 1970er-Jahren aus, zunächst in den Vereinigten Staaten und dann in Europa.³⁰ Als ein Pionier und Wegbereiter der Kunstform gilt der US-amerikanische Tänzer und Choreograf Merce Cunningham³¹, der gemeinsam mit Filmregisseur Charles Atlas zur Verbindung von Tanz und Videoästhetik experimentierte.³² Zum Videotanz-Kanon gehören beispielsweise auch Videotanz-Werke des französischen Tänzers und Choreografen Philippe Decouflé³³, der belgischen Tänzerin und Choreografin Anne Teresa de Keersmaecker³⁴ oder der britischen Tanzgruppe DV8 Physical Theatre³⁵.

Mit der zunehmenden Verdrängung von analogen durch digitale Medien kamen seit den 2000er-Jahren weitere Bezeichnungen wie „screendance“ und „moving-picture

²⁹ Als Pionierwerk der damals „cine-dance“ oder „choreo-cinema“ genannten Kunstform gilt insbesondere Maya Derens Kurzfilm *A Study in Choreography for Camera*. R.: Maya Deren. USA: 1946. Vgl. Claudia Rosiny, „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte eines intermedialen Genres und seiner filmhistorischen Vorläufer.“ *Nach dem Film*, Nr. 16 (2018): o. S. Abgerufen 12.01.2019. <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/videotanz>.

³⁰ Vgl. Claudia Rosiny, „Videotanz“, *Theaterlexikon der Schweiz*, Bd. 3, hrsg. v. Andreas Kotte (Zürich: Chronos Verlag, 2005), 2004 f.

³¹ Ein exemplarisches Werk von Cunningham ist *Channels/Inserts*. R.: Charles Atlas. USA: 1982.

³² Vgl. Rosiny „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

³³ Ein exemplarisches Werk von Decouflé ist *Le P'tit Bal*. R.: Oïbo, Téléma, Arcanal. F: 1993.

³⁴ Ein exemplarisches Werk von de Keersmaecker ist *Rosas danst Rosas*. R.: Thierry De Mey. BEL: 1997.

³⁵ Ein exemplarisches Werk von DV8 Physical Theatre ist *Enter Achilles*. R.: Clara van Gool. GB: 1995.

dance“ auf, die die technische Determiniertheit des Begriffs vermieden und offenere Definitionen von Tanz in und für die audiovisuellen Medien zugrunde legten.³⁶

Claudia Rosiny, die seit den 1990er-Jahren zu Medienkombinationen aus Tanz und Bewegtbild forscht, bezeichnet mit dem Begriff „Videotanz“ ein intermediales Genre, das aus der Synthese von Tanz und Film entsteht:

„[...] Tanz und Video respektive filmisches Medium verschmelzen zu einer eigenen Kunstform, die auf einer Bühne nicht realisierbar wäre und sich deutlich von dokumentarisch intendierten Reproduktionen absetzt. Bewegung ist hierbei sowohl im Tanz als auch im filmischen Medium durch Kameraarbeit und Montage zentrales Element der ästhetischen Gestaltung. M. E. ist es dabei nicht wichtig, ob Choreographie und Bewegungsmaterial von einer Bühnenversion stammen. Entscheidend ist, dass im Transfer eine intermediale Begegnung von Tanz und Video entsteht, welche die Bühnenversion im Film neu interpretiert und in dieser Form auf der Bühne nicht möglich wäre.“³⁷

Mediengeschichtlich präzise ist es, mit „Videotanz“ nur das Genre der 1970er- bis 1990er-Jahre zu bezeichnen, also den Zeitraum, in dem die Kunstschaaffenden ihre Werke unter Verwendung von Videotechnik und elektronischer Bildbearbeitung kreierten.³⁸ Eingedenk technologischer Weiterentwicklungen und Differenzierungen beschreibt Rosiny jüngere Werke mit dem medienübergreifenden Begriff „Choreografien für die Kamera“³⁹.

In Abgrenzung zur Definition von Videotanz als eigenständigem Genre oder einer Kunstform verwendet Kristina Köhler das Konzept des „tänzerischen Films“ zur Bezeichnung von Werken, die sich, auch unabhängig vom gefilmten Gegenstand Tanz, „[...] über den Einsatz ihrer Gestaltungsmittel, über eine rhythmisierte Montage oder eine leichtfüßig durch den Raum schwebende Kamerabewegung, als ‚tänzerisch‘ zu erkennen geben“⁴⁰.

Auch Erin Brannigan wendet mit dem Begriff „dancefilm“ eine weite Definition von Tanz an, der über menschliche Darstellung hinausgeht und sich mit dem Film zu einem „cinema of movement“ verbindet, einer Modalität, die von choreografischen Strategien oder Effekten dominiert wird.⁴¹ Die durch den filmischen Prozess erzeugten Bewegungen des Tanzfilms – beispielsweise die eines Körperteils, einer Menschenmenge, eines Objekts oder eines grafischen Details – schaffen für Brannigan eine spezifische choreografische Qualität, die sowohl in Bezug auf die

³⁶ Vgl. Rosiny „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

³⁷ Rosiny, *Tanz Film*, 216.

³⁸ Vgl. Rosiny „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

³⁹ Vgl. Rosiny, *Tanz Film*, 215 ff., und Rosiny „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

⁴⁰ Köhler, *Der tänzerische Film*, 17.

⁴¹ Vgl. Brannigan, *Dancefilm*, ix.

profilmischen als auch auf die filmischen Elemente betrachtet werden kann.⁴² Während sie „dancefilm“ auf eine Vielzahl von Filmkategorien, einschließlich Musicalfilmen und experimentellen Kurzfilmen, anwendet, benennt Brannigan speziell Kurzfilme, die von kollaborativen Regie-/Choreografie-Teams gemacht werden, mit „screen dance“.⁴³

Für Sherril Dodds wiederum ist „dance on screen“ oder „screen dance“ ein Spektrum verschiedener Formen, Genres und Stile, innerhalb dessen sie „video dance“ neben filmischen Adaptionen von Bühnentanz am künstlerischen Ende verortet, dagegen Hollywood-Tanzfilme, Fernsehwerbung und Musikvideos am kommerziell-populären Ende.⁴⁴ Das Genre „video dance“ ist bei Dodds eher eng gefasst und beschreibt experimentelle Werke, deren Choreografien aus der „triadischen Beziehung“ von physischem Körper – also menschlichem Tanz –, Kameraführung und Schnitt speziell für die Fernsehkamera entwickelt werden.⁴⁵

Während viele der vorgenannten Bezeichnungen das Medium der Bewegungserfassung – Video oder Film – implizieren, wählt Douglas Rosenberg mit „screendance“ einen Begriff, der die visuelle Ausgabefläche, ob Projektionswand oder Bildschirm, betont, und eine übergreifende Masterkategorie beschreibt:

„[...] screendance implies that the endpoint of the endeavor is a mediated image of dance on a screen, any dance on any screen. Indeed, by design and intent, screendance does not imply the materiality of rendering, nor does it describe a particular genre of dance practice. It could be shot in film or video, or manifest in a camera-less digital environment. The choreographic language of the work could be modern, post-modern, jazz, ballet or any other kind of dance.“⁴⁶

Mit seiner Bezeichnung des „moving-picture dance“ geht Noël Carroll noch einen Abstraktionsschritt weiter und formuliert eine Kategorie, die auch zukünftige Formen und Praktiken von Bewegtbildern umfasst, wie holografische Tänze und solche in Virtual Reality, die keinerlei Filmleinwände oder Bildschirme mehr benötigen.⁴⁷ Seine enge Definition der Gattung „moving-picture dance“ umfasst Dokumentationen, Rekonstruktionen und vor allem Konstruktionen von menschlicher Tanzbewegung mit und im Bewegtbild⁴⁸, hingegen das erweiterte Konzept auch abstraktere Formen von

⁴² Vgl. Brannigan, *Dancefilm*, ix f.

⁴³ Vgl. ebd., vii.

⁴⁴ Vgl. Dodds, *Dance on Screen*, 35 f.

⁴⁵ Vgl. ebd., 89.

⁴⁶ Douglas Rosenberg, „Excavating Genres.“ *The International Journal of Screendance*, Nr. 1 (2010): 67.

⁴⁷ Vgl. Noël Carroll, „Toward a Definition of Moving-Picture Dance.“ *Dance Research Journal*, Nr. 33 (2001): 51.

⁴⁸ Vgl. Carroll, „Toward a Definition“, 54.

tänzerischer Bewegung – profilmische oder solche, die durch technische Mittel wie Schnitt oder Spezialeffekte erzeugt wird.⁴⁹

Da die vorgenannten Theoretiker aus unterschiedlichen Disziplinen und intellektuellen Traditionen stammen, differieren ihre Definitionen beispielsweise in Fragen der Implikation von nicht-menschlichem Tanz, der Gebundenheit an bestimmte Medien und Ausgabeformen, der getreuen oder überarbeiteten Adaption von Bühnentanz, der Einbeziehung von Dokumentationen sowie von kommerziellen Werken. Harmony Bench beschreibt jedoch auch einige Kennzeichen, die über die verschiedenen Definitionen hinweg geteilt werden:

“There are, however, attributes that are shared across screendances that inform scholarly analysis, including framing, editing (sequencing, speed and rhythm), visuality and visual focus, music and sound, representation, storytelling, physically ‘impossible’ bodies and choreographies crafted through editing and effects, modes of distribution and reception, non-human performers and camera movement, among others.”⁵⁰

Bench selbst wendet ein weites, inklusives Verständnis der Kategorie „screendance“ an: Ihr Begriff setzt primär die Betrachtung des Werks über eine Projektionsfläche oder einen Bildschirm voraus und definiert sich weiterhin über eine der folgenden Bewegungskomponenten: profilmische Tanzbewegungen, eine choreografisch anmutende filmtechnische Gestaltung von Bewegungsinhalten oder ein Sujet, das von Tanz-Historie, -Ästhetiken und -Praktiken handelt. Ihre Kategorisierung umfasst damit neben den vier Arten von Praktiken, die Sherril Dodds unter „screen dance“ subsummiert – Hollywood-Tanzfilme, Fernsehwerbung, Musikvideo und das, was sie „video dance“ nannte – auch Videokunst, Experimental- und Bollywoodfilme, Tanzdokumentationen, Reality-TV, Amateur-Videos im Internet, interaktive Installationen, Bildprojektionen in der Bühnenperformance, Computerspiele und -programme.⁵¹

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit ist v. a. die Kategorie des kreativen – nicht reproduzierenden – Videotanzes interessant, wie sie von Rosiny und Dodds näher beschrieben wird, verstanden als synthetische Choreografien mit körperlichen und filmischen Mitteln, die auf einer Bühne nicht realisierbar wären. Zur vergleichenden Prüfung formalästhetischer Genre-Merkmale sowie in Ermangelung eines geeigneteren, wissenschaftlich einheitlichen Begriffs verwendet die Autorin für die Untersuchung der Forschungsobjekte weiterhin die Bezeichnung „Videotanz“.

⁴⁹ Vgl. Carroll, „Toward a Definition“, 58.

⁵⁰ Bench, „Screendance“, 9.

⁵¹ Vgl. ebd., 7.

2.2 | Stilistische Charakteristika

Claudia Rosiny hat mit ihrer Dissertation *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform* eine Systematik zur qualitativen Untersuchung von Videotanz entwickelt. Anhand von 444 im internationalen „Dancescreen“-Tanzfilmwettbewerb gezeigten Werken⁵² beschreibt sie ästhetische Charakteristika des Genres unter den verschiedenen Aspekten Körper, Kamera, Raum, Zeit, Ton, elektronische Bildstrukturen und Narration. Die in Kapitel 4 folgende Filmanalyse stützt sich auf die von Rosiny qualifizierten ästhetischen Merkmale des Videotanzes sowie deren Aktualisierungen unter den Bedingungen des digitalen Wandels.⁵³

Der Untersuchungsaspekt **Körper** beinhaltet bei Rosiny die Bewegung, den Tanz sowie die Choreografie menschlicher Körper. Sie bezeichnet den kreativen Videotanz auch als „audiovisuelle Variante innerhalb des zeitgenössischen Tanzes“⁵⁴, da sich in dieser Form meist ein Bewegungsvokabular zeigt, das die vielfältigen und sich stetig wandelnden Ausdrucksweisen des zeitgenössischen Tanzes verwendet. Rosiny zählt dazu die Darstellung und ggf. tänzerische Ausformung von Alltagsbewegungen und -handlungen – beispielsweise Laufen, Springen, Fallen, Umarmen oder Streicheln – sowie tanzimprovisatorische Stilelemente, die aus dem Spiel mit der Schwerkraft entstehen. Diese offene Bewegungsstruktur sowie die im Videotanz gängige Praxis, Bewegungspassagen aus der Improvisation zu entwickeln, erfordert die Anwendung eines erweiterten Begriffs von Choreografie im Sinne der Organisation von Körperbewegung in Raum und Zeit.⁵⁵ Charakteristisch ist auch die Abbildung des menschlichen Körpers auf unterschiedlichen Ebenen medialer Repräsentation; durch Manipulationen wie Spiegelungen und Vervielfältigungen entsteht ein Spiel mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen.⁵⁶

Die **Kamera** ist im Videotanz nach Rosiny der Gegenpart zum Tanz und damit gleichsam kreatives Gestaltungselement, das Bewegungen intensivieren oder aufheben sowie in ihrer Räumlichkeit variieren und verfremden kann. Es werden ebenso Einstellungen und Blickwinkel verwendet, die eine realistische Normalsicht wiedergeben, wie ungewöhnliche Perspektiven, die räumliche Konzepte verfremden, vom Schwerkraftsystem abweichen und so die Wahrnehmung der Zuschauenden irritieren.

⁵² Vgl. Rosiny, *Videotanz*, 27.

⁵³ Vgl. Claudia Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild: Videotanz. Beispiele und Thesen zu einer intermedialen Kunstform.“ In *Intermedialität analog/digital: Theorien, Methoden, Analysen*, hrsg. v. Joachim Paech u. Jens Schröter (München: W. Fink, 2008), 463-470, sowie Rosiny, „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

⁵⁴ Rosiny, „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

⁵⁵ Vgl. Rosiny, *Videotanz*, 121 f.

⁵⁶ Vgl. Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild“, 466.

Die Kamera kann distanziert beobachten – als statische Kamera mit weiteren Einstellungsgrößen – oder in einer subjektiven Position – als „entfesselte Kamera“⁵⁷ und in näheren Einstellungen – „mittanzten“ und so eine kinästhetische Wirkung, eventuell sogar Muskelaktivität der Zuschauer auslösen.⁵⁸ Als dritte Ebene der Bewegung, neben denen des Körpers und der Kamera, wirkt im Videotanz die Montage: Schnittfrequenz und -rhythmus beeinflussen die Geschwindigkeit, Dynamik und Energie des Bewegungsflusses.⁵⁹

Claudia Rosiny registriert in ihrer Videotanz-Analyse die mehrheitliche Wahl eines oder mehrerer stilisierter natürlicher **Räume**, die den Realismuseindruck verstärken: Landschaftsräume – wie Strand, Wasser, Wiese – oder unbewohnte Räume, wie Ruinen, auffällige Gebäude, unbewohnte Häuser oder leere Zimmer. Daneben werden auch nicht zu definierende Räume, Wechsel verschiedener Außenräume oder Räume mit einer spezifischen narrativen Bedeutung genutzt. Kennzeichnend ist ein Spiel mit der Tiefenillusion des filmischen Raumes durch Betonung von Vorder- und Hintergrund mittels Größendifferenzen oder Überschneidungen. Die Konstruktion des filmischen Raumes erfolgt an den Schnittstellen der Montage und irritiert oftmals gezielt die gewohnte Raumwahrnehmung, indem sie im Bildfluss Distanzen aufhebt und Auseinanderliegendes zusammenfügt.⁶⁰

Betrachtet man die filmische **Zeit**, finden sich im Videotanz nach Rosiny sowohl Beispiele für Montagen, die natürliche Zeit im Sinne raumzeitlicher Kontinuität nachvollziehen, als auch solche experimenteller, offensichtlich zusammengesetzter Zeitstrukturen. Erstere folgen dem von der Choreografie vorgegebenen Zeitablauf, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven; letztere verfremden das Zeitempfinden mittels filmtechnischer Manipulationen wie Zeitraffer, Zeitlupe oder Stopptricks und einer parallelisierenden, kontrastierenden, rhythmisierenden oder additiven Komposition der Einstellungen. Derart montiert, vermögen die Bilder eine nur medial mögliche Bewegungsqualität der Körper zu konstruieren. Häufig handelt es sich um in sich geschlossene Dramaturgien mit kontinuierlicher Entwicklung, jedoch ohne

⁵⁷ Der Begriff der entfesselten Kamera wird verbunden mit Filmen des Kameramanns Karl Freund, der in den 1920er-Jahren neben Schwenks und Kamerafahrten als gängige Kamerabewegungen weitere Möglichkeiten des mobilen Kameragebrauchs, wie die Handkamera, die Bewegung durch Kräne oder Schaukeln, einführte. Vgl. „entfesselte Kamera“, *Lexikon der Filmbegriffe*. Abgerufen 12.01.2019.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6078>.

⁵⁸ Vgl. Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild“, 467.

⁵⁹ Vgl. Rosiny, *Videotanz*, 128-130.

⁶⁰ Vgl. Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild“, 467.

narrative Auflösung, deren Ende mit filmischen Mitteln der Assoziationsbildung auf den Anfang referiert.⁶¹

Die **Tonebene** der meisten Videotanz-Werke wird nur durch die beiden Teilaspekte Musik und Geräusche gestaltet, da Sprache selten enthalten ist. Nach Rosiny hat die akustische Atmosphäre eine starke Bedeutung, denn sie verstärkt den Wirklichkeits-eindruck des Visuellen. Fehlen jene Körpergeräusche, die durch die profilmischen Bewegungen entstehen – was häufig der Fall ist –, kann das eine „schwebende“ Wirkung erzeugen, während die akustische Übertreibung von Atemgeräuschen die Intensität des Bildgeschehens erhöht. Mehrheitlich verzeichnet Rosiny einen Einsatz von nicht-diegetischen Musikeinspielungen, die als Mood-Technik die Stimmung der Figuren bzw. die allgemeine Atmosphäre musikalisch unterstreichen und als Begleitung des Tanzes fungieren. Die Musik kann auch eine größere Rolle einnehmen und den Bewegungs- oder den Bildrhythmus verstärken.⁶²

Im Videotanz werden ergänzend zu filmischen Mitteln auch solche zur **elektronischen**, später auch **digitalen Bildgestaltung** eingesetzt. Claudia Rosiny konstatiert den Werken der 1990er-Jahre Bildverfremdungen mit grafischen Mitteln wie Schrifteinblendungen, durch Stanzverfahren – um Figuren in andere Umgebungen zu montieren, materielle Strukturen zu verändern oder Bildelemente einzufärben – sowie mittels digitaler Tricks zur gegenseitigen Überlagerung und Durchdringung der Bilder. Diese innere Montage kann Disproportionen des Dargestellten und somit irrealer, artifizielle Raumwirkungen erzeugen.⁶³ Auch in der Videokunst oder bei kommerziellen AV-Formaten wie Werbeclips und Musikvideos werden solche Formen der Bildbearbeitung angewandt.

Obwohl sich der Videotanz nach Rosiny zumeist filmischer Erzählweisen bedient, die dem Kontinuitätsprinzip des traditionellen Illusionskinos folgen, fehlt den **Narrationen** eine chronologische und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren, die Story. Anstelle einer durch Text strukturierten Handlungs-dramaturgie finden sich zumeist episodische Bilderfolgen, aus denen sich inhaltliche Motive und Themen ergeben, die verschiedene Assoziationen und Deutungen zulassen. Erzählungen, Handlungen, Träume oder Erinnerungen werden vorrangig mit den Körpern und ihren Bewegungen ausgedrückt. Eine narrative Gestaltung findet daneben auch

⁶¹ Vgl. Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild“, 468.

⁶² Vgl. Rosiny, *Videotanz*, 169-173.

⁶³ Vgl. ebd., 181-188.

auf den Ebenen der Kameraführung und Montage, des filmischen Raums und der filmischen Zeit, auf der Tonebene sowie durch Bildmanipulationen statt.⁶⁴

Statistisch überwiegen nach Rosinys Untersuchung von 1999 im kreativen Videotanz kürzere Werke (Filmlängen bis 15 Minuten) mit geringer Anzahl an Tänzerinnen und Tänzern (bis zu drei Tanzenden).⁶⁵ Mit der Veränderung der Distribution vom Fernsehen ins Internet – neben fortbestehenden Tanz- und Filmfestivals – werden gegenwärtig vermehrt Kürzestformen (Filmlängen bis 60 Sekunden) produziert, die trotz ihrer komprimierten Form das Konzept des Videotanzes – die Spielarten der intermedialen Verschränkung von Tanz und Film – beibehalten.⁶⁶

2.3 | Ähnlichkeiten mit kommerziellen Formen von Tanz im Film

Das wissenschaftliche Feld von Tanz im Film umfasst auch kommerziell-populäre Formen, mit denen sich insbesondere Sherril Dodds beschäftigt hat.⁶⁷ Da Adi Halfins Kurzfilme *Home Alone* und *True Love Waits* Merkmale von Videotanz mit Elementen von Werbefilm bzw. Musikvideo verbinden, ist ein kurzer Blick auf Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Formen im Vergleich zum Videotanz notwendig.

Anders als im Videotanz, wo Tanz konzeptionell immanent ist, wird dieser in Werbefilmen und Musikvideos eingesetzt, um für ein Produkt zu werben – seien es Handelswaren und Dienstleistungen oder Waren der Musikindustrie, wie eine Single oder der/die Künstler/in an sich.⁶⁸ Doch abgesehen vom differierenden Zweck der Produktionen gibt es auch offensichtliche Ähnlichkeiten zwischen den drei Formen. Denn ebenso wie der Videotanz haben sich das Musikvideo und der Fernseh-Werbespot im postmodernen Kontext der 1980er-Jahre wesentlich entwickelt bzw. verändert.

Insbesondere in den intermedialen Genres Videotanz und Musikvideo finden postmoderne Tendenzen der Grenzauflösung und Vermischung, der Fragmentarisierung und Addition von Bruchstücken sowie der Unabgeschlossenheit und Unbestimmtheit auf verschiedenen Ebenen Ausdruck. Ästhetische Merkmale sind Brüche und

⁶⁴ Vgl. Rosiny, „Tanz und das bewegte Bild“, 469.

⁶⁵ Vgl. Rosiny, *Videotanz*, 85 f.; 68.

⁶⁶ Vgl. Rosiny, „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“, o. S.

⁶⁷ Vgl. Dodds, *Dance on Screen*. Aber beispielsweise auch bei Dunagan, vgl. Colleen Dunagan. „Performing the Commodity-Sign: Dancing in the Gap“, *Dance Research Journal*, 39 (2): 3-22.

⁶⁸ Während Martin Lilkeney das Musikvideo als eigenständiges künstlerisches Produkt ansieht, das in erster Linie der ästhetischen Unterhaltung dient und eine sekundäre Werbefunktion für das Musikprodukt hat, priorisieren die meisten Wissenschaftler die Funktionalität genau andersherum. Vgl. Martin Lilkeney, *100 Jahre Musikvideo: Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube* (Bielefeld: Transcript, 2017), 23.

Koppelungen, sichtbar in Tanzformen mit abgehackten, fragmentierten oder polyzentrischen Bewegungen, in filmischen Gestaltungsmitteln der Collage und Montage, in nichtlinearen und assoziativen Dramaturgien, die den Zuschauenden diverse Wahrnehmungsperspektiven und Möglichkeiten der Sinngebung eröffnen.

Beim Musikvideo konstituiert sich das filmische Werk aus dem Musikstück, das sowohl die Länge des Musikvideos definiert als auch die ästhetische Gestaltung durch den musikalischen Stil und dessen genretypische Motive beeinflusst.⁶⁹ In der Frühzeit des Musikfernsehens häuften sich in Musikvideos einige Gestaltungsmerkmale, die unter dem Begriff der „Clipästhetik“ gefasst werden: schnelle Schnittfrequenzen, grafische Elemente, das Collagieren durch elektronische und digitale Stanzverfahren sowie andere visuelle Effekte. Ab den 1990er Jahren bezogen sich Clip-Regisseure gleichzeitig verstärkt auf konventionalisierte Formate der Massenmedien und deren erzählerische wie ästhetische Stilmittel.⁷⁰ Die exakte und unveränderliche Synchronisation von Bild- und Tonebene – der Musik und ihrem Rhythmus – blieb dabei immer ein entscheidendes Kennzeichen von Musikvideos.⁷¹

In vielen Musikvideos⁷² werden Tanzelemente als musikbezogene Ausdrucksform genutzt – in Form von Solotänzen oder Gruppenchoreographien mit oder ohne den Musikkünstler bzw. die Musikkünstlerin. Dabei können die Bewegungen entweder zur Musik choreographiert oder aus bestehendem Material zur Musik montiert werden, im Vordergrund stehen oder als illustratives choreographisches Beiwerk dienen.⁷³ Der Tanzstil kann sich auch am musikalischen Genre orientieren.

Als illusionistische Kunstform sind dem Musikvideo in der räumlichen und zeitlichen Darstellung kaum Grenzen gesetzt.⁷⁴ Und auch das Spektrum der filmischen Bauformen ähnelt dem im Videotanz: Es gibt eher performative Musikvideos (Darstellung einer Musikaufführung/-erzeugung), narrative (die Bilder erzählen eine mehr oder

⁶⁹ Vgl. Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun u. Ulla Autenrieth, *Viva MTV! reloaded: Musikfernsehen und Videoclips crossmedial* (Baden-Baden: Nomos, 2009), 13.

⁷⁰ Vgl. Henry Keazor u. Thorsten Wübbena, „Musikvideo.“ In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Thomas Hecken u. Marcus S. Kleiner (Stuttgart: Metzler, 2017), 175.

⁷¹ Vgl. Lilkeney, *100 Jahre Musikvideo*, 18.

⁷² Der geschätzte Tanzanteil in Musikvideos lag 1999 bei 40 Prozent. Vgl. Brigitte Heilmann, „MTV tanzt: Über die Choreographie in Musikvideoclips“, *Ballett international/Tanz aktuell*, Nr. 4 (1999): 40, zitiert nach Rosiny. Vgl. Rosiny, *Tanz Film*, 182.

⁷³ Vgl. Rosiny, *Tanz Film*, 187-198.

⁷⁴ Es können konkrete Innen- und Außenräume, abstrakte Nicht-Orte oder räumliche Schichtungen und Fragmente inszeniert werden. Und auch die filmische Zeit kann einem kontinuierlichen Ablauf folgen, sich gar nicht an Handlungsverläufen orientieren oder narratives Geschehen in zeitlichen Fragmenten darstellen. Vgl. ebd.

weniger eigenständige Geschichte) und konzeptuelle/assoziative (die Bilder stehen in einem mehr oder weniger losen, situativen/ illustrativen Zusammenhang zur Musik).⁷⁵

Der wesentlichste Unterschied zwischen Videotanz und Musikvideo liegt in der Priorisierung von Bewegung und Musik: Während für den Videotanz das synthetische Zusammenspiel von körperlichen und filmischen Bewegungen konstitutiv ist – unter optionalem Einbezug von Musik –, entsteht das Musikvideo aus der filmischen Visualisierung von Musik, gegebenenfalls mittels tänzerischer Bewegungen.

Sherril Dodds ist eine der wenigen Wissenschaftler/innen, die ausführliche Analysen zu Tanz im Werbefilm gemacht haben. Sie beschreibt, dass Werbung, die explizite Bilder von Tanz verwendet, zumeist mit populären Stereotypen und konventionellen Tanzpraktiken arbeitet: sei es durch die Darstellung etablierter Tanztechniken und -stile, ein Bühnen- oder Tanzstudio-ähnliches Setting oder das Tragen traditioneller Übungskleidung. Auch Kameraarbeit und Schnitt verweisen auf andere beliebte Darstellungen von Tanz in Film und Fernsehen, mit schnellen Schnitten und zwischen Nähe und Distanz springenden Einstellungen. Unterlegte Musikstücke sind oft populäre Melodien und es herrscht eine kohärente räumliche Logik und lineare Temporalität. Die vornehmlich realistische Darstellung führt Dodds darauf zurück, dass ein Werbespot die Rezipienten mit beliebten und vertrauten Bildern, dominanten Werten und eindeutigen Lesarten mit dem Produkt verbinden will.⁷⁶ Es gibt jedoch auch Werbebeispiele, die in ungewöhnlichen Bildern irrealer Körper und Bewegungen zeigen, die auf eine ähnliche Weise konstruiert und manipuliert werden wie im Videotanz.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Schmidt, Neumann-Braun u. Autenrieth, *Viva MTV! reloaded*, 18.

⁷⁶ Vgl. Dodds, *Dance on Screen*, 44-49.

⁷⁷ Dodds nennt Beispiele von Ariston, Nationwide Building Society, Guinness, Gordon's Gin und Paramount Hotel. Vgl. ebd., 127-135.

3 | KÜNSTLER/INNEN

3.1 | Adi Halfin

Adi Halfin wurde 1977 in Jerusalem geboren. Nach eigener Aussage pendelte ihre Familie zwischen Israel und London, weshalb Halfin im Alter von elf Jahren bereits sieben Mal umgezogen war. In ihrer Kindheit und Jugend war sie fasziniert von Künstlern aller Art – sie malte und zeichnete, fotografierte, schauspielte und musizierte. Nach Abschluss des Gymnasiums strebte Adi Halfin den Beruf der Filmmacherin an, in der Überzeugung, ihre vielfältigen künstlerischen Interessen dort am besten miteinander verbinden zu können.⁷⁸

Halfin zufolge begann sie 1999 eine Ausbildung an der „The Sam Spiegel Film and Television School“ in Jerusalem, wo sie Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt und Produktion studierte; parallel nahm Halfin am interdisziplinären Forschungsprogramm der Fakultät der Künste an der Universität Tel Aviv teil. Nachdem ihr experimenteller Dokumentarfilm *No Place But Home*⁷⁹ als Teil von *Proyect Gvul*⁸⁰, einem Kurzfilm-Projekt zum Israelisch-Palästinensischen Konflikt, bei den 57. Internationalen Filmfestspielen von Cannes nominiert worden war, erhielt Halfins Abschlussfilm *Be'einayim Atsoumot*⁸¹ über das Ende einer lesbischen Liebesbeziehung u. a. eine Auszeichnung als bester Spielfilm beim Internationalen Studierendenfilmfestival „Sehsüchte“ sowie eine Nominierung für den „Teddy Award“ bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin.⁸²

Nach Abschluss ihres Filmstudiums arbeitete Adi Halfin nach eigenen Angaben für etwa zehn Jahre als Erste Regieassistentin, Regisseurin und Bildregisseurin in israelischen Spielfilmen, TV-Dramen und Werbespots, u. a. für die international prämierten Spielfilme *Boker Tov Adon Fidelman*⁸³ und *Lemale et ha'hala*⁸⁴, die mehrfach ausgezeichnete TV-Serie *BeTipul*⁸⁵ sowie in weiteren Produktionen namhafter israelischer Regisseure. Daneben wirkte Halfin bei verschiedenen Dokumentarfilmprojekten mit – darunter als Regisseurin einer Episode der preisgekrönten Echtzeitdokumentation

⁷⁸ Vgl. Adi Halfin, Persönliches Interview zu Werken im Bereich Tanz und Film (Berlin, 12.04.2018).

⁷⁹ *No Place But Home*. R.: Adi Halfin. IL: The Sam Spiegel Film and Television School 2003. 9:00 Min.

⁸⁰ *Proyect Gvul* alias *Border Project*. R.: Rima Essa, Adi Halfin, Nadav Lapid, Dani Rosenberg, Tamar Singer. IL: The Sam Spiegel Film and Television School 2003. 40:00 Min.

⁸¹ *Be'einayim Atsoumot* alias *Whatever It Takes*. R.: Adi Halfin. IL: The Sam Spiegel Film and Television School 2004. 17:00 Min.

⁸² Vgl. Adi Halfin, Curriculum Vitae (unveröffentlicht, 2018).

⁸³ *Boker Tov Adon Fidelman* alias *Restoration*. R.: Yossi Madmoni. IL: Yetzira Ivrit 2011. 1:42 h.

⁸⁴ *Lemale et ha'hala* alias *Fill The Void*. R.: Rama Burshtein. IL: Norma Productions, Avi Chai fund 2012. 1:30 h.

⁸⁵ *BeTipul*, Episode #2.35. R.: Hagai Levi. IL: JCS, Sheleg 2008. 30:00 Min.

*24h Jerusalem*⁸⁶ – und gab an verschiedenen israelischen Filmhochschulen Workshops zu Regie und Produktion.⁸⁷

Nachdem Adi Halfin bereits Regie für zwei Musikvideos geführt hatte⁸⁸, kam sie eigener Aussage zufolge eher zufällig zum Tanz-assoziierten Film. Bis zu ihrem Auftrag für *Home Alone*, einen Werbefilm der israelischen Batsheva Dance Company, hatte Halfin sich nur im privaten Bereich mit Tanz beschäftigt: Als enthusiastischer Fan der Batsheva-Kompanie besuchte sie häufig deren Aufführungen.⁸⁹ Infolge der weltweiten Aufmerksamkeit und Anerkennung für Halfins tanz-filmisches Erstlingswerk – der Kurzfilm wurde bei mehr als 50 Filmfestivals vorgeführt und gewann zehn internationale Filmpreise⁹⁰ – entstanden weitere Musikvideos⁹¹ und Werbefilme⁹², in denen die Regisseurin Tanzelemente integrierte. Auffällig innerhalb ihres kommerziellen Portfolios ist *True Love Waits* – ein künstlerischer Kurzfilm mit der Tänzerin Bobbi Jene Smith und Musik der Band Radiohead –, der ebenfalls mehrfach international prämiert wurde.⁹³ Für ihre Arbeiten wurde Adi Halfin 2017 als herausragende Künstlerin im Bereich Tanzfilm beim internationalen Tanzfilmfestival POOL ausgezeichnet. Seit 2016 gibt die Regisseurin ihr Wissen zu „Dancing with the Camera“ auch in gleichnamigen Workshops an Tänzer, Choreografen und Filmemacher in Europa, Israel und den USA weiter; sie selbst lebt und arbeitet in Berlin und Tel Aviv.⁹⁴

Als kreative Inspirationen und Einflüsse für ihre Arbeit nennt Halfin vielfältige Quellen aus Alltags- und Populärkultur sowie den Künsten, insbesondere Filme, z. B. von David Lynch, Alain Resnais, David Cronenberg oder Pedro Almodóvar. Sie habe eine

⁸⁶ *24h Jerusalem*. R.: Volker Heise (Projektregie). DE/FR: Zero One Film, Alegria Productions 2014. 24:00 h.

⁸⁷ Vgl. Halfin, Curriculum Vitae.

⁸⁸ Halfin kreierte die Musikvideos zu „Ma Im Hakesef“ (alias „What about the Money“, 2008) des Hip-Hop-Duos Axum sowie zu „Sorry Charlie“ (2010) der Singer-Songwriterin Karolina.

⁸⁹ Vgl. Halfin, Persönliches Interview.

⁹⁰ *Home Alone* erhielt Auszeichnungen bei den Festivals: Oklahoma Dance Film Festival 2014, San Francisco Dance Film Festival 2014, Seoul international Extreme-Short Image & Film Festival 2014, DANCE@30FPS 2016, InShadow Festival 2016, ROLLOUT Dance Film Festival 2016, Short Waves Festival 2016, Los Angeles Film Awards 2017 und Mexico City Videodance Festival 2017. Vgl. Halfin, Curriculum Vitae.

⁹¹ Adi Halfin drehte weiterhin Musikvideos zu „Hit Me“ (2014) von Tamar Eisenman und zu „I'm Not Alone“ (2015) der Band Combine und gewann einen weltweiten Video-Wettbewerb mit einem Musikvideo zu „Daffodils“ (2015) von Mark Ronson (feat. Kevin Parker). Vgl. ebd.

⁹² Kommerzielle Kurzfilme kreierte Adi Halfin u. a. für Marshall Kopfhörer (2016), Samsung Smartphones (2017) und die Toyota Unternehmensinitiative „Start Your Impossible“ (2017 und 2018). Vgl. ebd.

⁹³ *True Love Waits* erhielt Auszeichnungen bei den Festivals: Bestias Danzantes Festival de Cine de Danza 2017, Dance Music Video Film Festival DaMuVi Fest 2017, Los Angeles Music Video Festival 2017, New York Film Awards 2017 und POOL – Internationales TanzFilmFestival Berlin 2017. Vgl. ebd.

⁹⁴ Vgl. ebd.

Vorliebe für das reflexive Kino sowie Regisseure, die mit der Wahrnehmung von Realität und Identität spielten.⁹⁵

3.2 | Batsheva Dance Company

Die Batsheva Dance Company wurde 1964 in Tel Aviv gegründet und ist gegenwärtig das führende Ensemble für modernen Tanz in Israel. Während Bewegungssprache und Repertoire anfangs fast ausschließlich im Stil des Modern Dance durch die künstlerischen Beraterin Martha Graham geprägt waren, wurden ab Mitte der 1970er-Jahre auch Werke anderer Choreografen sowie neue Werke inszeniert.⁹⁶ In den 1980er-Jahren kam aus einer jungen Generation von Choreographen u. a. der Israeli Ohad Naharin zur Kompanie und wurde 1990 deren künstlerischer Leiter. Nach einer Phase, in der er Choreografien von z. B. Wim Vandekeybus und William Forsythe inszenierte, nahm Naharin eigene Werke in das Repertoire der Batsheva Dance Company auf. Bei seinen Stücken „[...] handelt [es] sich um atmosphärisch ungemein dichte Gebilde, die sich völlig frei von jedweder Tanz-Ideologie und -Mode in starken Bildern entfalten.“⁹⁷ Mit der Zeit entwickelten Naharins Choreografien einen charakteristischen Bewegungsstil, der sehr körperlich und organisch anmutet und in enger Verbindung zu der von ihm entwickelten Trainingsmethode „Gaga“ steht. Naharin konzipierte das Bewegungstraining zur eigenen Mobilisierung nach einer lähmenden Rückenverletzung⁹⁸ und unterrichtete es zunächst als persönliche Praxis an der Batsheva Dance Company, bevor es als „Gaga“ öffentlich bekannt wurde.⁹⁹

Gaga-Schüler/innen improvisieren ihre Bewegungen unter Anwendung sensorischer Vorstellungsbilder, beispielsweise dem Schweben in Wasser, indem sie ihre Wahrnehmung auf bestimmte Körperregionen und körperliche Empfindungen – wie Reibung, Gewicht, Spannung, Textur – lenken. Mithilfe von Sensitivität und Imagination werden so bestimmte Bewegungsqualitäten verkörpert sowie in Form, Geschwindigkeit und Anstrengungsgrad moduliert.¹⁰⁰ Als geführte Improvisation hat

⁹⁵ Vgl. Halfin, Persönliches Interview.

⁹⁶ Vgl. Debra Craine u. Judith Mackrell, „Batsheva Dance Company.“ *The Oxford Dictionary of Dance* (New York: Oxford University Press, 2010). Abgerufen 12.01.2019. doi:10.1093/acref/9780199563449.001.0001.

⁹⁷ Eva-Elisabeth Fischer, „Menschen: Ohad Naharin.“ *Tanz: Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Juli 2015: 18.

⁹⁸ Vgl. Cayla Bauer, „Awakening the social body in the institution with Gaga.“ *Dance Major Journal*, Nr. 5 (2017): o. S. Abgerufen 12.01.2019. <https://escholarship.org/uc/item/2733q03j>.

⁹⁹ Vgl. Meghan Quinlan, „Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market.“ *Dance Research Journal*, 49 (2017): 26. Abgerufen 12.01.2019. doi:10.1017/S0149767717000183.

¹⁰⁰ Vgl. Ohad Naharin, „About Gaga“, Gaga Movement. Abgerufen 12.01.2019. <http://gagapeople.com/english/about-gaga/>.

die Gaga-Bewegungssprache demnach kein festes Vokabular, sondern entwickelt sich mit den Praktizierenden ständig weiter.

Zum internationalen Ensemble der Batsheva Dance Company gehören derzeit 35 Tänzerinnen und Tänzer. Im Rahmen des „Batsheva Dancers Create“, einem jährlichen Workshop zur Nachwuchsförderung, kreieren und produzieren die Kompaniemitglieder auch eigene kürzere Werke, die vor Publikum aufgeführt werden.¹⁰¹ 2013 stand dieser Tanzabend unter dem Titel „Home Alone“ und wurde mit Adi Halfins gleichnamigem Kurzfilm beworben.

3.3 | Bobbi Jene Smith

Auch die US-amerikanische Tänzerin Bobbi Jene Smith, Absolventin der Juilliard School, gehörte fast zehn Jahre lang zur Batsheva-Kompanie und erlernte unter Naharins künstlerischer Leitung die Gaga-Bewegungsmethode, die sie heute wiederum selbst in New York unterrichtet.¹⁰² Ihre Bewegungen kennzeichnet eine starke Viszeralität: „Dance audiences might be most familiar with this side of Smith: the heart – and the guts – that she brings to her dancing.“¹⁰³ In ihrer Solo-Choreografie „A Study on Effort“ verbindet sie die Gaga-Lehre „[...] connect to pleasure inside moments of effort“¹⁰⁴ mit ungeschönter Nacktheit zu einem kritischen Kommentar von Darstellungen der weiblichen Sexualität im Tanz. Neben eigenen Arbeiten choreografiert Smith auch für Tanzkompanien sowie Tanzszenen für Spielfilme¹⁰⁵, darunter der noch unveröffentlichte *Aviva*¹⁰⁶, in dem sie auch eine Hauptfigur spielt. Auch für Adi Halfins Kurzfilm *True Love Waits* übernahm Bobbi Jene Smith Choreografie und Hauptrolle, in den Dokumentarfilmen *Mr. Gaga*¹⁰⁷ und *Bobbi Jene*¹⁰⁸ die Selbstdarstellung.

¹⁰¹ „The Company“, Batsheva Dance Company. Abgerufen 12.01.2019.
https://batsheva.co.il/en/about?open=the_company.

¹⁰² Vgl. „Bobbi Smith“, The Juilliard School. Abgerufen 12.01.2019.
<https://www.juilliard.edu/dance/faculty/smith-bobbi>.

¹⁰³ Siobhan Burke, „Heart & Guts: Bobbi Jene Smith Finds Her Own Voice.“ *Dance Magazine*. Abgerufen 12.01.2019.
<https://www.dancemagazine.com/bobbi-jene-smith-2611380078.html>.

¹⁰⁴ Naharin, „About Gaga“.

¹⁰⁵ Smith choreografierte u. a. für die Martha Graham Dance Company und für eine Kompanie innerhalb des Danish Royal Ballet. Daneben erarbeitete sie als Choreografin Szenen für die Spielfilme *Annihilation* (R.: Alex Garland. UK/USA: DNA Films, Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Skydance Media 2018. 1:55 h.), *Mari* (R.: Georgia Parris. UK: British Film Institute, Intermission Film, BBC Films, Boudica Films, Microwave Films 2018. 1:34 h.), *MA* (R.: Celia Rowson-Hall. USA: Memory 2015. 1:20 h.) und *Yossi* (R.: Eytan Fox. IL: United King Films & Lama Films 2012. 1:24 h.). Vgl. Burke, „Heart & Guts“.

¹⁰⁶ *Aviva* (R.: Boaz Yakin. USA: 2018) ist noch unveröffentlicht.

¹⁰⁷ *Mr. Gaga*. R.: Tomer Heymann. IL/SE/DE/NL: Heymann Brothers Films, Zweites Deutsches Fernsehen, ARTE, AVROTROS, SVT 2015. 1:40 h.

¹⁰⁸ *Bobbi Jene*. R.: Elvira Lind. DK/SE/IL/USA: Sonntag Pictures 2017. 1:35 h.

4 | FILMANALYSE

4.1 | Ästhetische Analyse von *Home Alone*

Produktionsdaten

*Home Alone*¹⁰⁹ ist ein knapp zweiminütiger Kurzfilm der Regisseurin Adi Halfin zur Bewerbung einer Tanzaufführung der Batsheva Dance Company im Rahmen des Nachwuchsförderprogramms „Batsheva Dancers Create“, bei dem Tänzer/innen selbst entwickelte Choreografien aufführen. Der Auftragsfilm wurde 2013 in Israel mit Tänzern der Kompanie produziert; Bildregisseur war Roman Linetsky.

Subjektives Seherlebnis

Subjektiv hat die Autorin *Home Alone* erlebt als einen rhythmisch getriebenen, atmosphärischen Bilder- und Gefühlsstrom, sinnlich intensiv und überwältigend. In schneller Folge war ein breites Spektrum an Empfindungen wahrzunehmen – von Faszination, Spannung und Verblüffung über Unheimlichkeit, Unbehagen, Viszeralität und Schwindel bis Freude und Lust –, das sich im dramatischen Verlauf zu einem rauschhaften Erregungszustand mit beschleunigter Herzfrequenz und Atmung steigerte. Die tanzenden Körper wirkten schön und vital, doch gleichzeitig auch gespenstisch und morbide. Als ästhetische Wirkung blieb eine verunsicherte Verwirrung zurück, changierend zwischen freudiger Erregung und Befremdung. Aus der Filmsichtung ergaben sich für die Autorin Fragen nach der Verortung von *Home Alone* im Genre Videotanz sowie nach den auslösenden Momenten für Empfindungen des Unheimlichen: Welche filmgestalterischen Mittel können solche ästhetischer Wirkungen evozieren?

Thematik

Das Sujet des Kurzfilms wird bestimmt vom Titel der zu bewerbenden Tanzaufführung: „Home Alone“ – allein zu Hause. Die handlungsleitende Frage danach, was junge Menschen tun, wenn sie ohne Aufsicht daheim sind – oder vielleicht auch: was Batsheva-Tänzer/innen tun, wenn der Kompanie-Choreograf abwesend ist –, lässt Regisseurin Adi Halfin 19 Ensemblemitglieder der Batsheva Dance Company in tänzerischen Bewegungsabläufen beantworten. Daraus entsteht, situiert in einem verfallenen Fabrikgebäude der Gegenwart, eine episodische Bilderfolge von verschiedenen Personen, die einzeln oder gemeinsam die Freiräume und Winkel des verlassenen Hauses erkunden, mit den räumlichen Gegebenheiten spielen, sie auf

¹⁰⁹ *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.

den Kopf stellen, physikalische Regeln außer Kraft setzten, und sich in dieser unkontrollierten Situation sexuell näherkommen.

Körper

Innerhalb der zumeist geplanten Einstellungen arbeitete Adi Halfin hauptsächlich mit improvisiertem Tanz, „allowing the dancers to express their own personalities through their body work“¹¹⁰. Die Tänzerinnen und Tänzer zeigen nahezu ausnahmslos stationäre Bewegungen und dementsprechend keine Schrittfolgen. Einzige Ausnahme ist die raumgreifende Sprungbewegung am Ende des Films (TC 00:01:26 – 00:01:27, Abb. 7). Das gezeigte Bewegungsrepertoire ist oberkörperbetont, setzt stark auf Rumpf- und Armarbeit; die meisten Bewegungen werden im Stand ausgeführt und gehen in die Horizontale. Das Spektrum reicht von alltagsnahen Bewegungen und Gesten, wie Gehen, Springen, Umarmen, Streicheln und Küssen, über isolierte Bewegungen der Torsi oder Arme bis hin zu komplexen, polyzentrischen Bewegungen. Die Bewegungsqualitäten entwickeln sich im Filmverlauf von Posen und eher langsamen, gleichmäßig fließenden, weichen, engen Bewegungen hin zu schnellen, akzentuierten, teilweise abgesetzten, engen und weiten Bewegungen, die eine stärkere Spannung und Heftigkeit zeigen. Adi Halfin selbst bezeichnet die allmähliche Steigerung der Bewegungsintensitäten als „escalation of movement“¹¹¹. Konvulsive Bewegungen sowie das Schneiden einer Grimasse (TC 00:01:25 – 00:01:26, Abb. 6) lassen wahnsinnsähnliche Zustände assoziieren. Aufgrund vieler kurviger, kreis-, wellen- und spiralförmiger Bewegungsformen wirkt die Bewegungssprache insgesamt organisch. Unterstützt wird dieser natürliche Eindruck auch durch Kostüm und Styling der Tanzenden, das sehr pur, fast nackt, wirkt.¹¹² Während die energetischen Bewegungen und die athletische Körpergestalt der Tanzenden Vitalität vermitteln, wirkt ihre Haut morbid bleich und wächsern. Die Bewegungen selbst sind ametrisch, wurden jedoch auf die musikalische Struktur geschnitten und harmonieren in Dynamik und Rhythmus mit dem treibenden, teils repetitiven, teils rhythmisch gebrochenen Elektrosound. Einzelne Bewegungen korrespondieren mit technischen Geräuschen.

Kamera

Es gibt keine offensichtliche Erzählinstanz, vielmehr fällt die Perspektive, aus der die Handlung beobachtet wird, mit der der kameraführenden Person zusammen. Da scheinbar nichts außer der Technik – Kamera und Bildschirm – zwischen dem Blick

¹¹⁰ Vgl. Halfin, „The making of ‚Home Alone‘“.

¹¹¹ Halfin, Persönliches Interview.

¹¹² Die Tänzerinnen und Tänzer sind nahezu ungeschminkt und tragen Unterwäsche oder kurze Alltagskleidung in hautähnlichen Farbtönen, die viel natürliche Haut freilässt.

des Rezipienten und profilmischer Handlung liegt, und die Darstellenden zum Teil direkt in die Kamera blicken, wird eine Beteiligung des Publikums am Geschehen suggeriert. Auch die verwendete Handkamera¹¹³, die die Körperbewegungen der kameraführenden Person überträgt, sowie häufige Nah-, Groß- und Detail Einstellungen¹¹⁴ verstärken das Gefühl der physischen Involvierung und Intimität. Häufig werden die Tanzenden durch Kadrierung oder Überlagerung von Bauelementen fragmentiert und können nicht als vollständige Körper wahrgenommen werden. Die Kamera ist anfangs häufig statisch, dann zumeist durch Handkamera bewegt. In etwa einem Viertel der Einstellungen werden eher kurze und langsame Fahrten und Schwenks sowie Zooms verwendet; in nur wenigen Einstellungen ist die Kamerabewegung stark oder schnell. Dennoch entwickelt sich eine extreme filmische Dynamik durch die sich steigernde Schnitffrequenz – bis zu Einstellungen von wenigen Hundertstelsekunden Länge –, die die Energie und Dynamik der Körperbewegungen intensiviert.¹¹⁵ Im Filmverlauf nimmt auch die Anzahl naher und extrem naher Einstellungen zu, welche, schnell und direkt hintereinander montiert, eine visuelle Desorientierung erzeugen. Ungewöhnlich sind vier schwindelerregende, auf den Kopf gestellte Einstellungen (u. a. TC 00:00:45 – 00:00:45, Abb. 4) sowie weitere drei, die mittels geschickter Kombination von Perspektive und Bildausschnitt physikalische Regeln außer Kraft zu setzen scheinen: So wirkt es auf verblüffende Weise, als schwebten Darsteller ins Bild hinein (TC 00:00:09 – 00:00:14, Abb. 1) bzw. hinaus (TC 00:00:40 – 00:00:41) und als könne der Arm einer Darstellerin eine überproportionale Distanz überwinden (TC 00:00:36 – 00:00:40, Abb. 3). Die Zuschauerwahrnehmung wird auch irritiert, als am Ende des Films zwei verschiedene Kamerafahrten unsichtbar miteinander verbunden werden, sodass es scheint, als starte ein Mann einen Sprung durch den Raum, doch statt seiner würde die Bewegung von vielen anderen Personen vollendet (TC 00:01:26 – 00:01:29, Abb. 7).

¹¹³ Die Handkamera wird üblicherweise als Stilmittel eingesetzt, um entweder einen subjektiven Blick wiederzugeben oder um eine bestimmte Art von Erregung oder Erschütterung visuell nachzuzeichnen. Vgl. Michael Töteberg (Hg.), „Glossar: Handkamera“, *Metzler-Film-Lexikon* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005), 722.

¹¹⁴ Nah-, Groß- und Detailaufnahmen machen fast die Hälfte der Einstellungen aus, ihre Anzahl nimmt im Filmverlauf zu. Totalen werden dagegen in nur etwa 12 Prozent als Einstellungsgrößen verwendet, v. a. zu Filmbeginn und -ende.

¹¹⁵ Den Filmschnitt machte der israelische Cutter und Elektromusiker Shahar Amarilio.

Raum

Als Drehort ihres Kurzfilms wählte Adi Halfin mit einem verfallenen Fabrikgebäude einen stilisierten natürlichen Raum, wie er häufig im Videotanz genutzt wird. Die Innenräume mit ihren nackten Zementwänden, kaputten Sprossenfenstern, losen Kabeln, bröckelndem Putz und abblättrender Farbe in Hellblau- und Rosatönen bieten ein rohes, nacktes Setting. Die einzelnen Einstellungen wurden in unterschiedlichen Räumen aufgenommen und die fragmentierten Ansichten zu einem filmischen Raum verbunden, der verwinkelt, geheimnisvoll und unheimlich wirkt. Architektonische Elemente wie Pfeiler, Balken, Wandöffnungen, Treppe und Empore wurden wiederkehrend in die tänzerischen Handlungen integriert und betonen die Tiefenillusion des filmischen Raumes. Stärker als der Kontrast zwischen dem Zerfall des Gebäudes und der Lebendigkeit der sich bewegenden jungen Körper wirkt die intendierte ästhetische und narrative Verbindung der beiden Elemente, insbesondere wenn sich Haut- und Wandflächen berühren.¹¹⁶ Dazu trägt auch die Lichtgestaltung bei: natürliches, kühles Tageslicht, weich und kühl, sowie blasse, entsättigte Farben, kontrastarm, lassen Körper- und Gebäudeoberflächen miteinander verschmelzen. Der insgesamt realistische Raumeindruck wird in einigen Einstellungen irritiert, wenn das Schwerkraftsystem aufgehoben oder die Raum-Zeit-Relation verzerrt scheinen.¹¹⁷

Zeit

Da augenscheinlich über die gesamte Filmdauer hinweg ein Zusammenhang zwischen Zeit, Ort und Figuren besteht, scheint sich die erzählte Zeit über einen Tageszeitraum zu erstrecken, in dem sich das natürliche Tageslicht kaum verändert. Trotzdem folgt die filmische Zeitstruktur nicht der natürlichen Zeit, sondern ist eine rhythmische und parallelisierende Montage. Die temporale Nebeneinanderstellung der Handlungen ist bemerkbar an dezenten räumlichen Veränderungen der Darstellenden zwischen einzelnen Einstellungen.

Ton

Die Tonebene besteht fast ausschließlich aus nicht-diegetischer Musik, nur in der letzten Einstellung ist eine akustische Atmosphäre zu hören. Die verwendete Filmmusik dient sowohl der Begleitung der tänzerischen Bewegungen und der Rhythmisierung des Schnitts wie auch der Unterstreichung der visuellen Atmosphäre.

¹¹⁶ Dazu sagt Adi Halfin: „I had a vision of revealing the house's secrets through movement and discovering the dancers' bodies through the house. I wanted to portray a connection between the house and the dancers [...]“. Halfin, „The making of ‚Home Alone‘“.

¹¹⁷ Beschreibungen der Einstellungen siehe vorstehender Abschnitt „Kamera“.

Sie stammt vom britischen Künstler Locust¹¹⁸ und ist ein Stück düsterer Instrumental-Elektronik, das trotz Technizität organisch wirkt: kraftvolle gebrochene Rhythmen, wie gesampelte Ritualklänge, dazu Fragmente ätherischer, geisterhaft anmutender Chorgesänge sowie rauer technischer Störgeräusche. Der Rhythmus scheint die Bewegungen zu treiben und der harte, tiefe Bass ist im Magen spürbar. Dieser Sound spiegelt auf akustischer Ebene die visuelle Wirkungskombination aus Körperlichkeit, Triebhaftigkeit und verstörenden Wahrnehmungselementen. Einzelne Bewegungen, wie das Umgreifen eines Pfeilers (TC 00:00:36 – 00:00:40) oder das Herabgleiten von Händen (TC 00:01:09 – 00:01:12) korrespondieren exakt mit technischen Geräuschen, was den Sound momenthaft diegetisch und die Bewegungen akustisch befremdlich wirken lässt. Am Ende des Films verhallt das Lied plötzlich und in die atmosphärische Stille dringt ein tiefer Atemzug (TC 00:01:29 – 00:01:35), der einen Realitätsbezug zum Profilmischen herstellt, doch durch seinen Nachhall gleichzeitig unreal wirkt.

Elektronische / digitale Bildgestaltung

Home Alone arbeitet an zwei Stellen mit Techniken der digitalen Bildgestaltung: Der Sprung am Ende des Films, innerhalb dessen sich ein Darsteller in viele andere „verwandelt“ (TC 00:01:26 – 00:01:29, Abb. 7), wurde mittels Überblendung zweier Kamerafahrten im digitalen Schnitt erzeugt. Auch das geisterhafte „Auflösen“ der Tänzerinnen und Tänzer bei gleichzeitigem Erscheinen des Schriftzugs „Home Alone“ (TC 00:01:29 – 00:01:41, Abb. 8) wurde mittels digitaler Überblendung gelöst. Die Metamorphosen der Darstellenden irritieren die Wahrnehmung des Publikums und evozieren einen irrealen, unheimlichen Eindruck.

Narration

Adi Halfin schuf eine episodische Bilderfolge in offener Struktur und ohne explizite Narration. Dennoch lässt sich in *Home Alone* eine dramatische Entwicklung ausmachen, innerhalb derer sich filmische Handlung und Bauform subtil verändern.

Zunächst wirken die Personen isoliert und in sich gekehrt: Statisch stehend oder sich langsam bewegend, befinden sie sich meist allein und freistehend im Einstellungsraum. Wenn Darstellende gemeinsam zu sehen sind, dann mit verdeckten Gesichtern oder gestaffelt im Einstellungsraum, doch im profilmischen Raum voneinander getrennt. Einige der Filmbilder wecken Assoziation zum Versteckspiel, wenn Personen hinter einer Wandöffnung oder einer Treppe auftauchen und ihre Gesichter hinter

¹¹⁸ Das verwendete Lied ist „Truth Is Born Of Arguments“ vom gleichnamigen Album (Locust. *Truth Is Born Of Arguments*. London: Apollo Records / R&S Records, 1995).

einem Balken verbergen. In dieser ersten dramaturgischen Phase variiert die tänzerische Dynamik zwischen Statik und Langsamkeit.

Einen dramaturgischen Wendepunkt bildet der Abschnitt, in dem die Darstellerin aus der Anfangseinstellung zunächst reglos inmitten eines kahlen Raumes steht, Blick in die Kamera, dann einen Arm ausstreckt und einen Pfeiler im Vordergrund umfasst (TC 00:00:36 – 00:00:40, Abb. 3). Diese erste sichtbar intendierte Berührung markiert den Wechsel zur zweiten Phase, in der die Materialität der Körper und des Gebäudes stärkere Betonung findet und physischer Kontakt hergestellt wird. Hände berühren und streicheln den Beton, ein Mann umtanzt einen Pfeiler, die Darstellenden bewegen sich miteinander im selben profilmischen Raum und interagieren. Die zuvor eher kleinen, langsamen Bewegungen werden rhythmischer und raumgreifender.

Eine weitere Spannungssteigerung beginnt mit der intimen Einstellung einer Darstellerin und eines Darstellers, die, sich intensiv anblickend, zum Küssen ansetzen (00:01:12 – 00:01:13, Abb. 5). Es folgt eine schnell geschnittene Sequenz, in der sich sinnliche Körperlichkeit zu ekstatisch anmutenden Filmbildern steigert, die assoziativ zwischen Darstellungen von sexueller Lust und Wahnsinn changieren: leidenschaftliches Küssen, rhythmische Hüftbewegungen, über Haut streicheln, wildes Umklammern, verdrehte Körperhaltungen mit extremen Rückbeugen, das Zurück- sowie Hin- und Herwerfen des Kopfes bis hin zur Einstellung eines grimassenhaft verzerrten Gesichtes mit weit aufgerissenem Mund.

Die letzten 15 Sekunden des Films zeigen eine – scheinbar – lange Einstellung: Ein Darsteller beginnt einen Sprung von rechts nach links durch den Raum, doch statt seiner vollenden ein Dutzend andere Tänzer/innen die Flugkurve. Sie kommen zum Stehen und blicken regungslos in die Kamera, nehmen einen tiefen Atemzug und lösen sich in Unsichtbarkeit auf, während der Schriftzug „Home Alone“ erscheint. Das Auflösen der Körper am Ende der Story legt den Schluss nahe, dass es sich bei dem erzählten Inhalt um die Repräsentation einer fiktionalen Realität, einer Imagination, vielleicht einer Traumdarstellung, handelt. Für diese Lesart sprechen auch weitere Filmbilder – die des Schwebens oder der überproportionalen Distanzüberwindung –, die mit den physikalischen Rahmenbedingungen der Erfahrungswirklichkeit brechen.

Fazit

Dem Genre Videotanz der 1970er- bis 1990er-Jahre ist *Home Alone* – produziert 2013 unter Verwendung einer digitalen Kinokamera – medienhistorisch nicht zuzuordnen. Doch weist der Kurzfilm viele der von Rosiny beschriebenen stilistischen Merkmale der Kunstform Videotanz auf: vom tänzerischen Stil und der technischen

Manipulation des menschlichen Körpers über die konstitutive Bedeutung der Kameraarbeit und Montage, die räumlichen und zeitlichen Kompositionen, die atmosphärische Tonebene bis hin zur episodischen Narration. Obwohl die Choreografie in *Home Alone* hauptsächlich durch filmische Gestaltung mit Kamera und Schnitt erzeugt wird, ist sie im Sinne einer gestaltenden Komposition von Tanz anzuerkennen, wie es beispielsweise bei Brannigan, Bench und Köhler definiert wird.¹¹⁹

Home Alone ist eine besondere Form von Werbung. Adi Halfin arbeitet nicht mit werbetypischen tänzerischen Stereotypen und konventionellen Tanzpraktiken, sondern mit ungewöhnlichen Bildern und irrealen Körpern des Videotanzes, wie sie Sherril Dodds einigen ausnehmenden Werbefilmen konstatiert.¹²⁰ Der Kurzfilm ist konzipiert als virales Video zur massenhaften Verbreitung über die sozialen Medien. Wesentlich für diese Form ist nach Sascha Lagner, dass die Werbeinhalte gering und derart gestaltet sind, dass sie den Konsumierenden hohen Unterhaltungswert bieten und nur bedingt darauf abzielen, konkrete Kaufhandlungen auszulösen. Vielmehr dienen virale Videos der Steigerung der Markenbekanntheit durch beispielsweise Einblendung eines Markennamens am Ende eines Videos¹²¹, wie es bei *Home Alone* die Informationen zur Tanzaufführung der Batsheva Dance Company sind (TC 00:01:38 – 00:01:41).

Harmony Bench und Simon Ellis schreiben im *The International Journal of Screendance*, es handele sich bei *Home Alone* um einen Werbespot, der viele Merkmale von „screendance“ aufweise und damit interessante Fragen aufwerfe, wohin sich die Praktiken des „screendance“ entwickelten:

„[...] *Home Alone* incorporates many framing and editing techniques audiences have come to expect of screendance. It has received numerous awards at dance film festivals worldwide [...]. And yet it is a commercial – an advertisement for Batsheva’s stage-based production. [...] Bench was initially puzzled by *Home Alone*, and curious about what the inclusion of promotional content in dance film festivals might indicate about where screendance is headed.”¹²²

Bench und Ellis schlagen daraufhin ein Verständnis von „screendance“ vor, das jeden Tanz oder jede geschnittene Bewegung auf dem Bildschirm umfasst – also auch *Home Alone*. Claudia Rosiny differenziert zwar zwischen Tanz im Musikvideo, in Werbeclips und im Videotanz¹²³, konstatiert aber auch, dass gegenwärtig „bisherige[r]

¹¹⁹ Zu den Definitionen vgl. Kapitel 2.1.

¹²⁰ Zu den Charakteristika von Tanz in der Werbung vgl. Kapitel 2.3.

¹²¹ Vgl. Sascha Langner, *Viral Marketing: Wie Sie Mundpropaganda gezielt auslösen und Gewinn bringend nutzen*. 3., erweiterte Auflage (Wiesbaden: Gabler, 2009 [2005]), 57-59.

¹²² Harmony Bench u. Simon Ellis, „Editorial: Field Perceptions.“ *The International Journal of Screendance*, Nr. 6 (2016): 7.

¹²³ Vgl. Rosiny, *Tanz Film*, 299 ff.

medientechnische Verfahren zu einer ‚Konvergenz der Kunstproduktion‘ verschmelzen.¹²⁴ Unter Berücksichtigung der genannten Positionen kann *Home Alone* in jedem Fall der übergeordneten Kategorie des „screendance“ und in Ermangelung einer einheitlichen Definition, die kommerzielle Produkte explizit ausschließt, auch als unkonventionelles Exempel dem Videotanz zugeordnet werden.

Wie die filmästhetische Analyse andeutet, werden in *Home Alone* unheimliche Wirkungen auf vielen Ebenen der Filmgestaltung erzeugt: In einem geheimnisvollen, zwielichtigen Setting gibt es leichenblasse und ekstatische Körper, die mithilfe kameratechnischer Mittel fragmentiert werden und scheinbar magisch schweben, sich transformieren und geisterhaft auflösen können. Die Körper überwinden überproportionale räumliche Distanzen und stellen die Schwerkraft auf den Kopf. Dazu erzeugt die Tonebene eine verstörende Atmosphäre und Unsicherheit über Interferenzen zwischen diegetischer und extradiegetischer Welt. Schon der Titel „Home Alone“ kann mit beunruhigendem Alleinsein assoziiert und die implizite Narration vom Verstecken und Verbergen der Erwachsenen sowie dem Ausbruch von Triebhaftigkeit als unheimlich empfunden werden. Eine eingehende Untersuchung der ästhetischen Kategorie des Unheimlichen in ihrer psychoanalytischen Dimension folgt in Kapitel 5.

4.2 | Ästhetische Analyse von *True Love Waits*

Produktionsdaten

Der knapp dreiminütige Kurzfilm, *True Love Waits*¹²⁵ wurde 2016 im Rahmen des internationalen Residenzprogramms „Experimental Film Virginia“¹²⁶ in der US-amerikanischen Kleinstadt Cape Charles, Virginia, gedreht und 2017 veröffentlicht. Für die Produktion arbeitete die Regisseurin Adi Halfin mit der Tänzerin und Choreografin Bobbi Jene Smith zusammen; die Kamera führte Roman Linetsky, der 2013 auch *Home Alone* gefilmt hatte.

¹²⁴ Vgl. Rosiny, „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte“.

¹²⁵ *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017.

¹²⁶ „Experimental Film Virginia“ (EFV) ist ein internationales Künstlerresidenzprogramm und Kulturfestival, das Tanz, Film, Kunst und Tourismus vereint. Einmal pro Jahr versammeln sich rund 50 Kunstschaaffende in Cape Charles, Virginia, für einen zweiwöchigen experimentellen Prozess, um bewegungsorientierte Kurzfilme zu kreieren, die von den Menschen und Orten des historischen Kleinstadtamerikas inspiriert sind. 2012 von der regionalen Kulturorganisation „Arts Enter Cape Charles“ gegründet, wird EFV gegenwärtig von „Global Exchange Arts Roundtable“ (GEAR) und anderen Organisationen finanziert. Vgl. „About“, *Experimental Film Virginia*. Abgerufen 12.01.2019. <http://www.experimentalfilmvirginia.com/about>.

Subjektive Seherfahrung

Im subjektiven Erleben der Autorin bildete *True Love Waits* einen großen Kontrast zu *Home Alone*: Statt Bilderflut und überbordender Dynamik erlebte sie hier eine langsame, stille Einzeldarstellung, die Faszination und intensive Empfindungen von Angst, Trauer und Wehmut sowie des Erstaunens und Befremdens, der Gebanntheit, Intimität, Schönheit und Ergriffenheit auslöste. Zurück blieb eine ästhetische Wirkung der Entrücktheit ob der geisterhaft-geheimnisvollen Atmosphäre des Films. Auch nach der Sichtung von *True Love Waits* drängte sich der Autorin die Überlegung auf, ob der Kurzfilm im Genre Videotanz zu verorten sei – insbesondere wegen der sparsamen Dynamik der profilmischen Bewegungen. Außerdem galt die Reflexion der ästhetischen Wirkung: Durch welche Wahrnehmungen wurden die unheimlichen Empfindungen ausgelöst und mit welchen filmgestalterischen Mitteln können diese erzeugt werden?

Thematik

True Love Waits ist eine poetische, langsam erzählte Studie einer trauernden jungen Frau, die sich, alleine in einem alten Wohnhaus, ihren Gedanken und Emotionen hingibt. Grundlage des atmosphärischen Films ist ein Drehbuch von Adi Halfin über eine Frau, die in ihr verlassenes Elternhaus zurückkehrt und schmerzhaft Erinnerungen nach Jahren der Abwesenheit wieder aufleben lässt.¹²⁷

Körper

Wie auch bei *Home Alone* entstanden die profilmischen Bewegungen in *True Love Waits* aus der Improvisation auf Grundlage eines Storyboards von Adi Halfin.¹²⁸ Doch ganz im Gegensatz zu dem energiegeladenen Kurzfilm für die Batsheva Dance Company wollte die Regisseurin dieses Mal einen Tanz-assoziierten Film mit sehr wenig Bewegung und starker emotionaler Darstellung kreieren: „I wanted to express a certain emotion, a certain mood through the movement and through the inside.“¹²⁹ So übersetzt die Darstellerin Bobbi Jene Smith Gefühle von Trauer, Schmerz, Leblosigkeit und Lust in expressive Mimik und eine stille, eindringliche Körpersprache. Sie zeigt ein Repertoire aus minimalistischen Alltagsgesten und -bewegungen sowie artifiziellen Posen von geringer Dynamik, aber großer Anmut und Intensität. Zu sehen sind ausnahmslos stationäre Bewegungen mit wenig Beinarbeit und ohne

¹²⁷ Vgl. Adi Halfin, „Adi Halfin Indulges Intuition & the Elegance of Stillness in Dance Short ‚True Love Waits‘.“ *Directors Notes*. Abgerufen 12.01.2019. <https://directorsnotes.com/2017/07/06/adi-halfin-true-love-waits/>.

¹²⁸ Vgl. Halfin, Persönliches Interview.

¹²⁹ Ebd.

Schrittfolgen, ausgeführt im Stehen, Sitzen oder Liegen. Die gezeigten Bewegungen sind zumeist oberkörperbetont, betreffen den Rumpf, den Kopf und die oberen Extremitäten. Auffällig ist die kleine und enge Dimensionierung der Bewegungen, mit Ausnahme von drei ausladenden (hohen bzw. weiten) Rückbeugen (TC 00:00:37 – 00:00:45, Abb. 9; TC 00:01:01 – 00:01:06, Abb. 11; TC 00:02:03 – 00:02:05). Insbesondere von den stehend ausgeführten Rückbeugen geht eine befremdliche und bannende Wirkung aus, widerstreben sie doch der gewohnten, natürlichen Art der menschlichen Haltung und Bewegung. Der zum Balancieren benötigte Kraftaufwand wird in Mikrobewegungen sichtbar, die der Körperhaltung einen Eindruck von Instabilität und Verletzlichkeit verleihen. Zu Filmbeginn dominieren solch kontrollierte Haltungen – beispielsweise auf einem Stuhl sitzend oder stehend (TC 00:00:00 – 00:00:15; TC 00:00:37 – 00:00:45, Abb. 9). Es kommen andere Bewegungsqualitäten hinzu: langsame, gleichmäßige isolierte Bewegungen, wie das Vorbeugen des Rumpfes oder das Anheben des Beines, sowie akzentuierte komplexe Bewegungen des Oberkörpers wie ein anschwellendes orgastisches Winden und Krampfen (TC 00:01:45 – 00:01:48), das einen triebgesteuerten Kontrollverlust über die Affekte suggeriert. In den letzten drei Einstellungen des Films führt Bobbi Jene Smith sterbensgleiche Bewegungen des koordinierten Fallens aus – in einer authentisch wirkenden Schwere, wie sie Ohad Naharin mit Generationen von Batsheva-Schülern einstudierte.¹³⁰ Insgesamt sind die Bewegungen ametrisch, harmonisieren jedoch in ihrer gleichmäßigen und langsamen Qualität mit der Getragenheit der musikalischen Filmebene. In ihrer Überbetonung durch extreme Verlangsamung wirken viele Bewegungen bereits an sich unreal, übersinnlich, geisterhaft, unheimlich; dieser Eindruck wird in einer Sequenz mit körperlicher Affektentladung kombiniert, als Bewegungen und Mimik der Frau autoerotische Berührung und schmerzvolle Lust suggerieren (TC 00:01:53 – 00:02:01, Abb. 14). Das Kostüm – ein kurzes, hautfarbenes Spitzennachthemd mit kontrastierenden, dunklen Lederboots – verstärkt die ambivalente körperliche Wirkung zwischen Verletzlichkeit und latenter Kraft.

Kamera

Die Kameraführung ist überwiegend statisch und erzeugt, insbesondere in Kombination mit den bewegungsarmen Szenarien, tableauartige Einstellungen, die die Zeit einzufrieren scheinen. Es gibt eine langsame Kamerafahrt (TC 00:01:08 – 00:01:14, Abb. 12) sowie mehrere Einstellungen, die mit Handkamera – zum Teil in Kombination

¹³⁰ Einen Eindruck von einer von Naharin angeleiteten Probe des Zu-Boden-Fallens gibt der Film *Mr. Gaga* in seiner Anfangssequenz. Vgl. *Mr. Gaga*. R.: Tomer Heymann. IL/SE/DE/NL: 2015. TC: 00:00:20-00:02:15.

mit kleinen, langsamen Schwenks –, aufgenommen sind. Der Kurzfilm besteht aus wenigen, dafür teilweise 12 bis 15 Sekunden langen Einstellungen, die die Langsamkeit der Bildinhalte intensivieren. Die Relation der verwandten Einstellungsgrößen ist insgesamt recht ausgeglichen zwischen distanzierter totalen bzw. halbtotale und intimen Nah- und Großaufnahmen. Eine Häufung von vier nahen,ameratechnisch bewegten Einstellungen tritt auf, als Körperbewegungen und Ausdruck der Darstellerin eine Konnotation von sexueller Erregung transportieren (TC 00:01:48 – 00:02:05). Durch den Einsatz der Handkamera, die sich auf die Frau zubewegt, werden Zuschauende stärker in das intime Geschehen involviert. Zwei Kameraperspektiven in Seitenlage¹³¹ irritieren die Wahrnehmung der Zuschauenden, indem sie den Eindruck erzeugen, die Frau könne die Schwerkraft überwinden und im Stehen bzw. Liegen schweben (TC 00:01:08 – 00:01:14, Abb. 12; TC 00:01:42 – 00:01:45, Abb. 13). Gleichzeitig trifft die Regisseurin damit eine dramaturgische Aussage über den inneren Zustand der Protagonistin, der instabil, aus dem Gleichgewicht geraten scheint. Unsicherheit über den psychischen Zustand und die Identität der Frau wird auch in einer montierten Einstellung visualisiert, in der diese im hinteren Schlafzimmer vor einer Schminkkommode sitzt und sich weinend im Spiegel anblickt, während parallel dazu im vorderen Raum ein autonomes, körperloses Spiegelbild der Frau ähnliche Handlungen ausführt (TC 00:00:45 – 00:00:53, Abb. 10).¹³² Die Tatenlosigkeit und Langsamkeit der profilmischen Bewegungen wird durch die überwiegend niedrige Schnittfrequenz verstärkt, welche sich erst im letzten Viertel des Films plötzlich ändert und im dreifachen körperlichen Zusammenbruch der Frau kulminiert.

Raum

Als Drehort diente Adi Halfin ein verwaistes Landhaus in der US-amerikanischen Kleinstadt Cape Charles. Auf tragische Weise passend zur Story von der Rückkehr ins verlassene Elternhaus zeugten am originalen Schauplatz zurückgelassene Alltagsgegenstände von einstigen Bewohnenden und dem Verfall von Lebendigkeit:

„The energy in the house was really weird and eerie. There was a feeling of pain in it. The family left in 1999 after a son had died by car accident. We found drawings. And there was an old piano. The house had a character. That has a huge impact on the way a film is directed and the mood of a film.“¹³³

Das Produktionsteam machte sich die melancholische Atmosphäre des Hauses durch intensive Erkundung der filmischen Möglichkeiten produktiv nutzbar.¹³⁴ Die

¹³¹ Die beiden Einstellungsperspektiven in Seitenlage sind um 90 Grad nach links gedreht.

¹³² Zur unheimlichen Wirkung des Doppelgängermotivs siehe Kapitel 5.

¹³³ Halfin, Persönliches Interview.

¹³⁴ Vgl. Halfin, „Adi Halfin Indulges Intuition“.

unbewohnten Zimmer haben nostalgischen Charakter: alte Holzdielen, rustikale Holzmöbel, romantisch dekoriert mit floral gemusterten Tapeten und Textilien. Die natürlich verschlissene Gemütlichkeit wurde dramatisch überhöht bis an die Grenze zur unbehaglichen Wirkung: durch eine allgegenwärtige Staubschicht – auf Möbeln und Böden sowie als Schwebstaub – und matte, entsättigte Farbschattierungen in graubraunen Tönen, die an ausgeblichene Farbfotos erinnern. Einen wesentlichen Anteil an der unheimlichen Gesamtatmosphäre des Films hat die Lichtgestaltung: Die Einstellungsräume sind nur schwach mit natürlichem Tageslicht beleuchtet, sodass ausgedehnte Schattenflächen entstehen, die eine geheimnisvolle und bedrohliche Stimmung erzeugen. Lichtdramaturgisch ausnehmend sind Einstellungen der Küche, in denen die Frau reglos am Küchentisch sitzt, in Rückbeuge auf dem Stuhl steht bzw. vornüber gefallen auf dem Tisch liegt: In das abgedunkelte Zimmer fällt durch ein Fenster Seitenlicht, das im Schwebstaub gleich eines „göttlichen Lichtstrahls“ sichtbar wird. Diese Inszenierung erzeugt eine Wirkung des Erhabenen, einer ästhetischen Kategorie, die mit dem Unheimlichen verwandt ist.¹³⁵ Der vorfilmische Raum ist zumeist in vollkommenem Stillstand. Irritierend wirken daher vier vereinzelt in die Bilderfolge montierte Einstellungen, in denen eine Luftbewegung unbekanntes Ursprungs Haare und Kleidung der Frau bewegt sowie eine Schranktür wie von Geisterhand öffnet. Der filmische Raum setzt sich zusammen aus verschiedenen Innenräumen – der Küche, dem Wohnzimmer, dem Schlafzimmer, dem Kaminzimmer –, die eine starke narrative Funktion haben. Die realistische Raumwirkung wird auch durch vorwiegende Verwendung von Normalsicht hergestellt, jedoch in drei Einstellungen durch Seitenlage (TC 00:01:08 – 00:01:14, Abb. 12; TC 00:01:42 – 00:01:45, Abb. 13) bzw. Montage (TC 00:00:45 – 00:00:53, Abb. 10) verfremdet.

Zeit

Die episodische Szenenfolge ist nicht erkennbar chronologisch montiert, die filmische Zeit innerhalb der einzelnen Einstellungen orientiert sich jedoch an natürlichen Zeit- und Lichtverhältnissen einiger Tagesstunden. Temporale Verfremdungen werden nicht vorgenommen, und doch dominiert ein langsames Zeitgefühl auf verschiedenen

¹³⁵ Das Erhabene ist eine ästhetische Kategorie, die mit dem Unheimlichen verwandt ist und in Zusammenhang mit Freuds Theorie u. a. von Harold Bloom und Hans-Thies Lehmann diskutiert wurde. Vgl. Anneleen Masschelein, „Unheimlich/das Unheimliche.“ In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005), 254 ff.

Edmund Burke schreibt dem Erhabenen Wirkungen des Erschauerns und Schreckens zu und führt dies u. a. auf visuelle Eindrücke von Dunkelheit und Licht in seiner extremsten Form, als Finsternis und als überwältigende Helligkeit, zurück. Vgl. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übersetzt von Friedrich Bassenge (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1960 [1757]), 91-126.

Filmebenen. Die allgegenwärtige Langsamkeit kann als Ausdruck für das Gefühl vieler Trauernder, die Zeit sei endlos gedehnt oder gar angehalten, interpretiert werden. Von narrativer Bedeutung sind auch montierte Zeitkonstruktionen: So kann die Doppelgänger-Szene¹³⁶ (TC 00:00:45 – 00:00:53, Abb. 10) verstanden werden als simultane Darstellung von Ereignissen, die zu unterschiedlicher Zeit stattfinden. Und das unheimliche Ereignis am Filmende – das sterbensgleiche Fallen der Frau – scheint sich in unterschiedlichen Räumen auf verschiedene Arten zu wiederholen.

Ton

Das Fehlen von akustischer Atmosphäre mindert den Wirklichkeitseindruck der profilmischen Handlung und verleiht dem Film einen weiteren irrealen Aspekt. Die Tonebene definiert sich ausschließlich durch die Einspielung nicht-diegetischer Musik der britischen Band Radiohead. Deren melancholisches Lied „True Love Waits“¹³⁷ wurde in der Postproduktion für den Film ausgewählt:

„At that time I was listening to Radiohead's album ‚Moon Shaped Pool‘ a lot. I didn't know at first that this would be the music for the piece, but when I just played it on the static shot of Bobbi sitting at the table, it fitted like a glove. The choice of music dictated the editing pace.“¹³⁸

Das langsame und melodische Stück ist minimalistisch instrumentiert: mit einem sich wiederholenden Piano-Akkord, der durch weitere Klaviernoten in polyrhythmischen Loops ergänzt wird.¹³⁹ Die eingespielten Töne sind bruchstückhaft, teilweise klimpernd gezupft wie Regentropfen, und die hörbare Klaviermechanik verleiht dem Stück eine rohe Schönheit. Am Ende der zweiten Strophe setzt ein Bass ein, der den filmischen Endpunkt markiert und den Abspann begleitet. Thom Yorkes zerbrechliche und traurige Stimme verleiht dem Song einen Eindruck von Verlorenheit und Sehnsucht, wenn er den flehentlichen Refrain „Don't leave, don't leave“ singt. Der Liedtext ist reich an Metaphern und entzieht sich einer eindeutigen Interpretation, lässt jedoch Motive der Liebe, des Jungseins und Alterns sowie der Verlassenheit assoziieren.¹⁴⁰ Die schwermütige Stimmung und das langsame Tempo der Ballade harmonieren mit dem visuellen Eindruck von einsamer Traurigkeit und der kinetischen Energiearmut des starren Körpers. Eine Synchronisierung von Filmbildern und Musik findet anfangs durch den Schnitt im Rhythmus der Verszeilen statt, löst sich jedoch nach und nach

¹³⁶ Eine kurze Beschreibung der Szene findet sich im vorigen Abschnitt „Kamera“.

¹³⁷ Verwendet wurde der Track „True Love Waits“ von Radioheads Studioalbum *A Moon Shaped Pool* (Radiohead. *A Moon Shaped Pool*. London: XL Recordings, 2016).

¹³⁸ Halfin, Persönliches Interview.

¹³⁹ Vgl. Jillian Mapes, „Radiohead's ‚True Love Waits‘ Has Found Its Home.“ *Pitchfork*, Abgerufen 12.01.2019. <https://pitchfork.com/reviews/tracks/18252-radiohead-true-love-waits/>.

¹⁴⁰ Vgl. Mapes, „Radiohead's ‚True Love Waits‘“.

auf. Die Vokalmusik wirkt eher autonom, ihre Präsenz ist derart stark, dass sie nicht allein als akustische Untermalung des Visuellen dient, sondern sich vielmehr beide Filmebenen wechselseitig in ihrer Wirkung verstärken. Die enge atmosphärische Verbindung evoziert den Eindruck, als spiegele der gesungene Text die Gedanken und Gefühle der Frau wider.

Elektronische / digitale Bildgestaltung

In *True Love Waits* gibt es nur eine Einstellung, die mittels Filmtrick in der Postproduktion konstruiert wurde: die Doppelgänger-Szene (TC 00:00:45 - 00:00:53, Abb. 10). Zu deren Herstellung kombinierte Adi Halfin zwei getrennt aufgenommene Einstellungen von der Frau, vor zwei unterschiedlichen Spiegeln sitzend, entlang der Türlinie in einem Synchronbild, technisch ähnlich einem Split-Screen. Die parallele Darstellung der sich dreifach spiegelnden Frau sowie ihres autonomen, scheinbar körperlosen Spiegelbildes im Nebenraum wirft dramaturgische Fragen auf: Wird die Imagination der Frau visualisiert, ihr psychischer Zustand kommentiert, eine Simultaneität von Ereignissen dargestellt, die zu unterschiedlicher Zeit stattfinden? Die Fiktionalisierung des menschlichen Körpers, dessen filmtechnisch manipulierte Repräsentation auf verschiedenen Bildebenen, ist ein typisches Merkmal im Videotanz.

Narration

Eine junge Frau verharrt, geistesabwesend und ziellos, in verschiedenen Räumen eines alten, verlassenen Wohnhauses – in der Küche, dem Wohnzimmer, dem Schlafzimmer, dem Kaminzimmer. Sie starrt ins Leere, schaut in den Spiegel oder durchs Fenster nach draußen, weint, verschließt die Augen. Die Wahrnehmung nach innen gekehrt, spürt sie schmerzlichen und lustvollen Gefühlen nach, bis zum schlussendlichen sterbensgleichen Verlust ihres Bewusstseins. Das Motiv der Rückkehr an einen Ort der Kindheit kann mit den psychoanalytischen Begriffen von der Wiederkehr des Verdrängten und dem Unheimlichen assoziiert werden. Lose auf einem Drehbuch von Adi Halfin basierend, habe sich das Sujet mit Beginn der Dreharbeiten jedoch nach und nach in wortlose Emotionen und Bewegungen aufgelöst, wie sie sagt.¹⁴¹ So entstand keine klassische Erzählung, sondern eine Charakterstudie der trauernden Frau in Form einer atmosphärischen Bilderfolge von assoziativer Struktur, die viel Freiraum für Interpretationen lässt: „When I look at it I can sometimes see an imagery of my subconscious. There’s a strong feeling that runs through its veins, but anyone could interpret it differently.“¹⁴² Obwohl die letzte

¹⁴¹ Vgl. Halfin, „Adi Halfin Indulges Intuition“.

¹⁴² Ebd.

Einstellung, in der nur die auf den Küchentisch fallenden Beine der Frau zu sehen sind (TC 00:02:08 - 00:02:21, Abb. 16), auf den Filmbeginn referiert, bleibt die Dramaturgie fragmentarisch und offen. Statt einer Handlungsfolge werden vielmehr Zustände dargestellt, die den Charakter der Frau beschreiben und über das Thema der Trauer und Einsamkeit miteinander verknüpft sind. Die Narration entwickelt sich auf keinen bestimmten Schluss hin, sondern bricht am Ende des Films unvermittelt ab.

Fazit

Nach eigener Aussage nahm Adi Halfin am EFV-Workshop mit dem Vorhaben teil, ein Musikvideo zu kreieren, das auf ihrem Drehbuch basieren sollte – für welches Lied und welche/n Musiker/in war damals noch nicht definiert. Eine klare Vorstellung hatte die Regisseurin von der gewünschten Bewegungsqualität, die konventionelle Definitionen von Tanz und tanzorientiertem Film herausfordern sollte: „[...] I wanted to create a dance film with very little movement. I always like to explore boundaries. Here, it meant stretching the boundaries of the definition of a dance film [...]“¹⁴³. Das Endprodukt *True Love Waits* bezeichnet die Regisseurin selbst als „unofficial music video“, obwohl sie grundsätzlich Schwierigkeiten damit habe, Dinge zu definieren.¹⁴⁴ Für diese Einordnung spricht die Betitelung des Films gemäß Radioheads Lied. Aus formaler Perspektive ist die Kategorisierung als Musikvideo aus verschiedenen Gründen unzutreffend. Zwar bewirbt der Kurzfilm *True Love Waits* Radioheads gleichnamiges Musikstück – auch wenn die Produktion keinen kommerziellen Zweck hatte –, doch wirkte das Lied nicht konstitutiv für das filmische Werk. Die Musikauswahl wurde erst in der Postproduktion getroffen, weshalb sowohl narrative Inhalte als auch ästhetische Gestaltung und Länge des Kurzfilms nicht durch den Stil oder Text der Musik beeinflusst sind. Eine exakte und unveränderliche Synchronisation von Bild- und Tonebene – Kennzeichen von Musikvideos – liegt nicht vor. Die profilmischen Bewegungen dienen nicht dazu, die Musik filmisch zu visualisieren, sondern bilden eine elementare und eigenständige Filmebene. Mit dieser Priorisierung weist der Kurzfilm ein wesentliches Merkmal von kreativem Videotanz auf. Auch dessen definitorische Voraussetzung der Verschmelzung von körperlichen und filmischen Bewegungen zu einer Bewegungskunst, die auf einer Bühne nicht realisierbar wäre, erfüllt *True Love Waits*. Denn obwohl Kameraarbeit und Montage zumeist dezent eingesetzt wurden, verstärken sie durch die dominierende Statik und Langsamkeit die Posen und Bewegungen der Darstellerin. Diese Positionen des Verharrens sind

¹⁴³ Halfin, „Adi Halfin Indulges Intuition“.

¹⁴⁴ Vgl. Halfin, Persönliches Interview.

ebenso als Tanz definiert wie dynamische Bewegungen¹⁴⁵ – auch wenn ihre Häufung im Tanz-assozierten Film unkonventionell ist. Die Filmtechnik ermöglicht darüber hinaus drei genretypische Einstellungen, in denen irrealer Körperlichkeit und Bewegungen jenseits des Schwerkraftsystems dargestellt werden. Auch die Art der profilmischen Bewegungen, der filmischen Konstruktion von Raum und Zeit sowie die episodische Form des Kurzfilms weisen Parallelen zum Videotanz auf, weshalb die Autorin das Werk dort verortet.¹⁴⁶

Auch in *True Love Waits* werden unheimliche Wirkungen mit filmgestalterischen Mitteln erzeugt, wie die filmästhetische Analyse andeutet: Ein düsteres, verlassenes Haus dient als narrativer Raum. Eine Frau bewegt sich dort vollkommen allein, in unnatürlich-befremdlicher und sterbensgleicher Weise, teilweise wie von Geisterhand geführt. Sie wird durch die Kameraperspektive in einen magischen Zustand des Schwebens versetzt und mittels Bildbearbeitung als autonomes Spiegelbild verdoppelt. Am Ende werden drei Einstellungen zu einem sich wiederholenden sterbensgleichen Fallen montiert. Und schon das Sujet der Rückkehr ins leblose Elternhaus an sich lässt Erwartungen des Unheimlichen entstehen.

4.3 | Zwischenfazit

Die vorgängigen filmästhetischen Analysen haben gezeigt, dass beide Forschungsobjekte viele ästhetische Merkmale von Videotanz aufweisen und als Werke – wenn auch unkonventionelle – dieser intermedialen Kunstform klassifiziert werden können. Darüber hinaus kann die Autorin anhand verschiedener Erfahrungen der Filmsichtung¹⁴⁷ konstatieren, dass beide Videotanz-Werke eine unheimliche Atmosphäre vermitteln.

Atmosphären sind nach Gernot Böhme weder Zustände des Subjekts noch Eigenschaften des Objekts, sondern liegen im Dazwischen: Er definiert Atmosphäre als

¹⁴⁵ Kai van Eikels, Annemarie M. Matzke und Isa Wortelkamp schreiben über Stillstand im Tanz: „Bewegung durch Raum und Zeit strukturiert und konstituiert das Tanzereignis und definiert es als transitorisches, d. h. als vorübergehendes Phänomen, das in Posen und Positionen des Verharrens auch den Stillstand einschließt.“ Vgl. Kai van Eikels, Annemarie M. Matzke u. Isa Wortelkamp, „Bewegung“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014), 41.

¹⁴⁶ Obwohl der Workshop namens „Experimental Film Virginia“, innerhalb dessen *True Love Waits* entstanden ist, die Annahme nahelegt, bei den daraus entstehenden Produktionen handele es sich um Experimentalfilme, trifft dies für Adi Halfins Kurzfilm nicht zu. *True Love Waits* entspricht kaum den Gattungsmerkmalen des Experimentalfilms, wie sie beispielsweise von Oliver Keutzer im Rahmen der Filmanalyse skizziert werden. Vgl. Oliver Keutzer, *Filmanalyse* (Wiesbaden: Springer, 2014), 294-297.

¹⁴⁷ Die Bewertung berücksichtigt neben der Filmrezeption durch die Autorin auch jene durch Teilnehmende eines Kolloquiums an der Heinrich-Heine-Universität am 29.05.2018.

„gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“¹⁴⁸. Die wahrgenommenen Atmosphären des Unheimlichen in *Home Alone* und *True Love Waits* sind demnach sowohl auf die subjektive Wahrnehmung der/s Zuschauenden als auch auf die bewusst inszenierten Qualitäten der filmischen Umgebungen zurückzuführen. So wird die unheimliche Atmosphäre beider Videotanz-Werke evoziert durch die spezifische Gestaltung der Räume, der Lichtgestaltung und der Farbkomposition, bei *Home Alone* auch durch die Musik. Hinzu kommen unheimlich wirkende Figurationen, die durch spezifische Haltungen und Bewegungen der Körper sowie bestimmte Kameraperspektiven und Schnitte erreicht werden.

Die folgende Untersuchung der ästhetischen Kategorie des Unheimlichen soll Aufschluss über die psychoanalytische Fundierung der beschriebenen Wirkungen geben.

¹⁴⁸ Gernot Böhme, *Atmosphäre: Essays Zur Neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 34, zitiert nach Sabine Schouten. Vgl. Sabine Schouten, „Atmosphäre“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014), 13.

5 | VIDEOTANZ UND DAS UNHEIMLICHE

5.1 | Theorien zum Unheimlichen

Die vorgängigen Filmanalysen haben dargelegt, dass Adi Halfin Unheimlichkeit über Atmosphären und Figurationen evoziert. Im nachfolgenden Abschnitt sollen anhand psychoanalytischer Theorien die Ursachen der unheimlichen Wirkungen in *Home Alone* und *True Love Waits* analysiert sowie ein Zusammenhang zwischen dem Unheimlichen und seinen Figurationen mit den Videotanz-spezifischen Möglichkeiten zur realitätsverfremdenden Darstellung untersucht werden.

In einem Artikel aus dem Jahr 2000 konstatiert die Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein der Verbindung von Tanz und Film eine immanente Unheimlichkeit: „Das Verhältnis von Tanz und Medien war schon immer doppelgesichtig, heimlich und unheimlich zugleich.“¹⁴⁹ In einer kulturhistorischen Herleitung begründet sie die unheimliche, suspekten und mysteriösen Wirkung der Allianz von Tanz und Medien mit dem einst antagonistischen Verständnis von Tanz und Medien im Sinne von Natur und Technik. Im Zuge von Mediendiskursen habe sich seit den 1970er-Jahren dann ein Verständnis von Tanz und Medien durchgesetzt, das deren synthetische Potenziale fokussierte und den Verbindungen so ein Stück der Unheimlichkeit nahm. Doch habe weiterhin eine heimliche ästhetische Allianz weiterbestanden, die Klein in der skeptischen Haltung der Tanzkunst gegenüber den Bildmedien und der daraus resultierenden Verkennung von medialen Anteilen im tänzerischen Produkt festmacht. Erst in den 1960er-Jahren habe sich diese Verheimlichung audiovisueller Technik mit dem Aufkommen gleichberechtigter künstlerischer Synthesen, u. a. im Genre Videotanz, verändert. Doch etwas Unheimliches haften der Verbindung weiterhin an: „Mit dem Öffentlichwerden des Verhältnisses von Tanz und Medien und der Herausbildung neuer Genres ist der Hauch von Unheimlichkeit keineswegs gewichen, sondern hat sich von der Produzenten- zur Rezipientenseite verlagert.“¹⁵⁰ Während sich Kunstschaffende bereits früher mit Fragen der Grenzen zwischen Tanzkörper und Medienkörper, Realitätskonstruktion, Wirklichkeit und Abbild im Videotanz und computeranimierten Tanz beschäftigt hätten, lösten Spiele mit Virtualität und die Anzweiflung bisheriger Gewissheiten über das Humane nun bei den Zuschauenden unheimliche Gefühle aus.¹⁵¹

Inwiefern dem Genre Videotanz in der Zuschauerwahrnehmung auch heute eine Unheimlichkeit immanent ist, müsste eine rezeptionsorientierte medienästhetische

¹⁴⁹ Klein, „Tanz & Medien“, 7.

¹⁵⁰ Ebd., 14.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 15.

Studie untersuchen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erbracht werden kann. Jedoch kann eine exemplarische Betrachtung der beiden Forschungsobjekte Aufschluss geben über werkindividuelle Phänomene des Unheimlichen und die film-ästhetischen Verfahren zur Evokation des Unheimlichen. In Anwendung von Sigmund Freuds Theorie unheimlicher Erfahrungen sollen im Folgenden unheimliche Atmosphären und Figurationen in den zwei Videotanz-Werken von Adi Halfin untersucht werden.

Sigmund Freud erörtert in seinem Essay „Das Unheimliche“, wie Gefühle des Unheimlichen in alltäglichen Situationen und in ästhetischen Erfahrungen auftauchen. Bereits zu Beginn seiner Abhandlung weist er auf die unscharfe Bedeutung des Wortes „unheimlich“ hin und entwickelt so im Gedankenverlauf des Textes verschiedene Definitionen, die sich dem Begriff zu nähern versuchen. Philologisch betrachtet, ist „unheimlich“ der Gegensatz zum Wort „heimlich“ – das wiederum in seiner Bedeutung unter bestimmten Umständen mit „unheimlich“ zusammenfällt, denn „heimlich“ gehört zu zwei Vorstellungskreisen: einerseits dem Heimischen, Vertrauten, Behaglichen, andererseits dem Versteckten, Verborgenen, Geheimen.¹⁵² Der Wortstamm „heim“ und das damit bedeutete „Zuhause“ tragen somit eine innere Widersprüchlichkeit in sich, deren unheimliches Potenzial in *Home Alone* sogar bereits im Titel zum Tragen kommt.

Anhand von Beispielen für unheimliche Phänomene¹⁵³ entwickelt Freud die psychoanalytisch fundierte These, das Unheimliche sei „[...] etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“¹⁵⁴ Es komme zustande, „[...] wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“¹⁵⁵ Als überwundenes Realitätsverständnis gilt ihm die animistische Weltauffassung, wie sie sich in der kindlichen Psychologie und in religiösen Vorstellungen von Allbeseeltheit, Menschengestirnen, gedanklicher Allmacht und Magie findet.

¹⁵² Vgl. Freud, „Das Unheimliche“, 237.

¹⁵³ Freud nimmt Motive aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ sowie persönliche Erfahrungen zum Ausgangspunkt der Beschreibung unheimlicher Phänomene, zu denen er u. a. die Unbeseeltheit eines Lebewesens bzw. Beseeltheit eines leblosen Gegenstandes, den Verlust der Augen, die Abtrennung von Körperteilen, Varianten des Doppelgängerums und der Wiederholung, die Wunscherfüllung sowie die Grenzverwischung zwischen Phantasie und Wirklichkeit zählt. Vgl. ebd., 239-259.

¹⁵⁴ Ebd., 254.

¹⁵⁵ Ebd., 263.

In diesem Kontext hebt Freud besonders hervor,

„[...] daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.“¹⁵⁶

Nach Freud brauchen Menschen, um das Unheimliche, das aus dieser „Überbetonung der psychischen Realität im Vergleich zur materiellen“¹⁵⁷ erwächst, zu entkräften, die Möglichkeit zur Realitätsprüfung, zum Abgleich mit materieller Realität. Da Inhalte im Bereich der Fiktion – also auch der fiktionalisierten Darstellung von Tanz – von vornherein von der Realitätsprüfung und damit einem Urteilsstreit über die (Ir-)Realität des überwundenen Unglaubwürdigen enthoben seien, wirke im Reich der Phantasie vieles nicht unheimlich, was es im Leben wäre – und umgekehrt bestünden dort viele Möglichkeiten, unheimliche Gefühle zu erschaffen, die im Erleben wegfielen.¹⁵⁸ Entscheidend für das Empfinden der Rezipierenden seien die Voraussetzungen, die Kunstschaffende ihrer Darstellungswelt verliehen – ob diese mit der vertrauten Realität zusammenfalle oder davon abweiche: So könne im fiktionalen Werk das Unheimliche über das im Erleben mögliche Maß hinausgehen, indem dessen Schöpfer/in dem Publikum die gemeine Wirklichkeit suggeriere und dann doch über diese hinausgehe oder es „[...] lange Zeit über nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat, oder daß er kunstvoll und arglistig einer solchen entscheidenden Aufklärung bis zum Ende ausweicht“.¹⁵⁹

Die Repräsentationen von Raum, Körper und Bewegung im Videotanz bewegen sich genau an dieser Schwelle von Phantasie und Wirklichkeit, zwischen künstlerischen Vorstellungsbildern und realitätsnaher Darstellung, zwischen Virtualität und geteilter Erfahrungswirklichkeit. Schon Rosinys Definition von Videotanz als „[...] Kunstform, die auf einer Bühne nicht realisierbar wäre [...]“¹⁶⁰ setzt den Videotanz in ein abgrenzendes Verhältnis zur Erfahrungswirklichkeit, während die Elemente ästhetischer Gestaltung – insbesondere der Tanz als Bewegung in Zeit und Raum – gleichzeitig auch darauf referieren.¹⁶¹ Das Publikum erwartet primär menschliche Bewegungen,

¹⁵⁶ Freud, „Das Unheimliche“, 258.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., 264.

¹⁵⁹ Ebd., 264 ff.

¹⁶⁰ Rosiny, *Tanz Film*, 216.

¹⁶¹ Rosiny bescheinigt den meisten Videotanz-Filmbeispielen „[...] eine Referenz zur Wirklichkeit im Sinne eines filmischen Realismus [...]“. Vgl. Rosiny, „Zeichen des Raumes im Videotanz: Mögliche Topoi in der Korrelation von Tanz und abgebildetem Raum.“ In *Grenzgänge: Das Theater und die anderen Künste*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Helga Finter u. Markus Weißendorf (Tübingen: Narr, 1998), 271.

die aus der basalen körperlichen Erfahrung des vertrauten Schwerkraftsystems schöpfen. In Kenntnis der Genrespezifika ist es sowohl auf realitätsnahe Darstellung von Körper und Bewegung als auch auf fiktionalisierende Konstruktionen mittels filmischer Gestaltung gefasst. Welche Orientierung ein Videotanz-Werk mit seiner Darstellungswelt einschlägt, welche Eigengesetzlichkeit dort gilt, ist ungewiss und wird vom Publikum erst im Verlauf der Rezeption erfahren. In dieser Ungewissheit, dem Spiel mit unterschiedlichen Realitäten, eröffnet das Genre Videotanz dem Publikum eine Welt der Potenzialitäten – auch für das Unheimliche.

In *Home Alone* changiert die erzählte Welt zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Zunächst suggeriert der natürliche Raum als Handlungsort und die Darstellung von gewöhnlichen Körpern in Alltagskleidung einen Bezug zur Erfahrungswirklichkeit. Doch schon mit der dritten Einstellung (TC 00:00:09 - 00:00:14, Abb. 1) streut die Regisseurin Zweifel an dieser vermuteten Weltordnung, indem sie drei Personen in den Bildraum hinein zu schweben scheinen lässt. Mit Freud entfaltet in der Einstellung ein überwunden geglaubter animistischer Glaube, eine infantile Vorstellung des Magischen, seine unheimliche Wirkung.¹⁶² In ähnlicher Weise wird die anschließend erneut dargestellte vertraute Realität mehrfach durch Grenzverwischungen zur Phantasie irritiert: beispielsweise als eine Darstellerin einen erfahrungswirklich zu weit entfernten Pfeiler berührt (TC 00:00:36 - 00:00:40, Abb. 3) oder sich ein einzelner Darsteller im Sprung zu einer Personengruppe transformiert (TC 00:01:26 - 00:01:29).

Eine animistische Überzeugung von Zuständen der Besessenheit und Ekstase, in denen eine geistig-seelische Kraft von einem Menschen Besitz ergreift, lassen jene Einstellungen aufleben, in denen eine äußere Kraft die Frau zu stoßen scheint (TC 00:01:48 - 00:01:53) und einen Geisterglauben, wenn Luftbewegungen im ansonsten windstillen Innenraum sichtbar werden und mit der Frau zu interagieren scheinen (z. B. TC 00:01:08 - 00:01:14, Abb. 12). Eine Unheimlichkeit erzeugen auch die sich kopflos bewegenden Körper (TC 00:00:20 - 00:00:23, Abb. 2; TC 00:00:30 - 00:00:32) als Figuration abgetrennter Glieder, deren Verlustangst nach Freud vom Kastrationskomplex herrührt.¹⁶³ Auch wirke alles, „[...] was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt“¹⁶⁴ unheimlich, begründet in einer primitiven Angst vor dem Tod, die viele Menschen zwar durch aufklärerischen Unglauben an Seelen von Verstorbenen verdrängt, jedoch nicht vollständig überwunden hätten. Auf diese Weise lässt sich die

¹⁶² Vgl. Freud, „Das Unheimliche“, 258.

¹⁶³ Vgl. ebd., 257.

¹⁶⁴ Ebd., 254.

unheimliche Wirkung erklären, die die wächserne, leichenblasse Haut der Tanzenden in *Home Alone* ausübt.

Die an eine nie ganz erlöschende Kinderangst geknüpfte Unheimlichkeit der Stille, des Alleinseins und der Dunkelheit¹⁶⁵, bestimmt die Atmosphäre in *True Love Waits*: Eine einsame Frau durchstreift in dämmerigem Licht die Zimmer eines verlassenem Hauses. Dort nimmt sie teilweise seltsame, reglose und unnatürliche Körperhaltungen ein (TC 00:00:37 - 00:00:45, Abb. 9; TC 00:01:01 - 00:01:06, Abb. 11), deren unheimliche Wirkung sich in Spuren animistischer Weltauffassung in Form von Zweifeln an der Belebtheit der Frau oder auch den Glauben an seelisches Außer-sich-Sein begründen lassen. Wenn die Frau zu schweben scheint (TC 00:01:08 - 00:01:14, Abb. 12; TC 00:01:42 - 00:01:45, Abb. 13), ruft auch dieser Eindruck den überwundenen Glauben an magische Techniken wach. Die Erscheinung ihres autonomen Spiegelbildes (TC 00:00:45 - 00:00:53, Abb. 10), eine Variante des Doppelgängertums, ist bei Freud als „beständige Wiederkehr des Gleichen“ eine unheimliche Figuration; der ursprünglich positiv besetzte Glaube an eine „unsterbliche Seele“ wird mit seiner Wiederkehr aus der Verdrängung bedrohlich.¹⁶⁶ Auf ähnliche Weise bewirken die drei aufeinander folgenden Varianten des existenziellen Fallens am Filmende (TC 00:02:06 - 00:02:21, Abb. 15 u. 16) ein unheimliches Gefühl.

Eine weitreichende Theorie über „Das Unheimliche der Ambivalenz“¹⁶⁷ stammt von der Psychologin und Psychoanalytikerin Lilli Gast. Mit Bezug auf Freuds Konzepte der Wiederkehr des Verdrängten und des Unheimlichen entwickelt sie aus der Ambivalenz der Wortbedeutung „heimlich“ und dessen Zusammenfallen mit seinem Gegensatz „unheimlich“ die Überlegung, dass die Vorsilbe „un-“ dort als Marke der Verdrängung auf eine definitorische Leerstelle oder Kluft im Subjekt verweise.¹⁶⁸ Das Unheimliche sei ein Phänomen, in dem sich „[...] das Einbrechen definitorischer Grenzziehungen inszeniert, auf die sich Entgegensetzungen und Unterscheidungen stützen.“¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Freud, „Das Unheimliche“, 268.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 246 ff.

¹⁶⁷ Vgl. Gast, „Das Unheimliche“, 349-358.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., 351 f.

¹⁶⁹ Sonja Witte über das Unheimliche der Ambivalenz nach Lilli Gast. Sonja Witte, „Zum Unheimlichen von Baudrys Begriff des filmischen Realitätseindrucks.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 17 (2017): 38.

„Der Begriff des Unheimlichen ist durch die subversive Aufhebung eindeutiger Definiertheiten bestimmt; es ereignet sich in der ambivalenten Grenzüberschreitung, die eine epistemologische Unsicherheit erzeugt, durch die das Subjekt in einem Sowohl-als-auch und einem Weder-noch festgehalten wird.“¹⁷⁰

Im Unheimlichen komme damit die negative, dem Tod zugewandte Seite der „Potenzialität vielfältiger Möglichkeitsräume“ zur Gestalt.¹⁷¹ Damit verweist Gast auf das Konzept der Übergangsräume des Kinderarztes und Psychoanalytikers Donald Winnicott. Bei ihm sind jene Erlebnis- und Erfahrungsbereiche des Dazwischen und des Übergangs als „intermediäre Spielplätze“ mit einem produktiven, positiven Lebensgefühl assoziiert und grundlegend für die menschliche Fähigkeit zum kulturellen Erleben, wie ästhetische Erfahrungen der Kunst.¹⁷² Lilli Gast zufolge kann der erlebte Überfluss an möglichen Realitäten, Unbestimmtheiten und Grenzüberschreitungen auch implodieren und in ein beunruhigendes und bedrohliches Gefühl des Fremdartigen kippen: das Unheimliche.¹⁷³ In Anlehnung an Gasts Definition bringen die in beiden Forschungsobjekten beschriebenen unheimlichen Phänomene eine im Übermaß unbewusst erlebte Verwischung ambivalenter Wirkungen bei der Autorin zur Gestalt – welche durch die Regisseurin intendiert und entsprechend inszeniert sein kann.

5.2 | Zwischenfazit

Die vorgängige Untersuchung zum Unheimlichen im Videotanz hat erwiesen, dass die in den Seherfahrungen¹⁷⁴ konstatierten unheimlichen Wirkungen in *Home Alone* und *True Love Waits* atmosphärisch sowie in verschiedenen filmischen Figurationen aufscheinen. Erklären lassen sich diese Phänomene anhand Freuds Theorie des Unheimlichen vorwiegend mit der Wiederkehr überwundener primitiver Überzeugungen, wie dem Glauben an Geister und Magie, sowie mit der primitiven Angst vor dem Tod, vor Stille, Alleinsein und Dunkelheit.

Im Kontext von Videotanz ist die Grenzverwischung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, die nach Freud oft und leicht unheimlich wirkt, von besonderer Relevanz. Denn beiden Forschungsobjekten wie auch der Kunstform an sich ist ein Spiel mit Realitäten und die Konstruktion physisch „unmöglicher“¹⁷⁵ Körper und Räume – die Vermischung von Vorstellungsbildern und realitätsnaher Darstellung – immanent. Die werkindividuellen Analysen bestätigen die filmische Inszenierung solcher

¹⁷⁰ Gast, „Das Unheimliche“, 351.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 355.

¹⁷² Vgl. Donald W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*. 2. Auflage. Übersetzt von Michael Ermann (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979 [1971]), 25.

¹⁷³ Vgl. Gast, „Das Unheimliche“, 355.

¹⁷⁴ Die Seherfahrungen der Autorin werden in Kapitel 4 beschrieben.

¹⁷⁵ Bei Harmony Bench heißt es im englischen Original „physically ‘impossible’ bodies“. Vgl. Bench, „Screendance“, 9.

Grenzverwischungen, welche als unheimlich empfunden wurden. Allein aus der exemplarischen Analyse von *Home Alone* und *True Love Waits* lässt sich jedoch keine grundsätzliche Disposition von Videotanz für unheimliche Wirkungen ableiten.

Mit Gasts Theorie des Unheimlichen als subjektivem Phänomen des Zusammenbruchs übermäßiger Unbestimmtheiten und Ambivalenzen können die für beide Filme beschriebenen unheimlichen Wirkungen als Anzeichen übergroßer Verunsicherung von vermeintlichen Gewissheiten und Definitionen verstanden werden. Diese überbordende Potenzialität kann von der Regisseurin intendiert sein, um Zuschauenden ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen.

6 | Fazit

Eingangs wurde im Rahmen einer Betrachtung verschiedener Definitionen und genrespezifischer ästhetischer Merkmale von Videotanz dargelegt, dass sich die Kunstform Videotanz über die Synthese von Tanz und filmischem Medium konstituiert und durch die Erzeugung fiktiver Realitätssysteme und physisch „unmöglicher“ Körper charakterisiert ist.

Die anschließende ästhetische Analyse der Kurzfilme *Home Alone* und *True Love Waits* kontextualisierte die subjektive Seherfahrung der Autorin mit Videotanz-spezifischen Gestaltungsmerkmalen und konnte verifizieren, dass es sich bei den Kurzfilmen um unkonventionelle Werke der Kategorie Videotanz handelt. Weiterhin wurde aufgezeigt, dass die beiden Analyseobjekte subjektiv eine Vielzahl diffuser, teilweise widersprüchlicher Empfindungen – darunter Gefühle von Verunsicherung, Befremdung und Unheimlichkeit – auslösten.

Eine weiterführende Untersuchung der empirischen Erkenntnisse auf der Folie von Sigmund Freuds psychoanalytisch fundierter Theorie des Unheimlichen ergab, dass bei beiden Analyseobjekten unheimliche Phänomene auf nahezu allen filmgestalterischen Ebenen auftraten. Die mit dem Unheimlichen assoziierten Gefühle wurden einerseits als filmische Atmosphären wahrgenommen, andererseits als Figurationen, die die eigene Körpererfahrung irritieren, indem sie an alternativen Realitätsverständnissen rühren und die Grenze zwischen Phantasie und materieller Wirklichkeit verwischt wird.

Gabriele Kleins Begriff der Unheimlichkeit wurde psychoanalytisch-ästhetisch fundiert. Ihre These, dass die Verbindung von Tanz und filmischen Medium aus Rezipientenperspektive eine Unheimlichkeit aufweist, die sich im grenzauflösenden Spiel mit virtuellen und natürlichen Körpern begründet, kann exemplarisch für *Home Alone* und *True Love Waits* bestätigt werden. Eine diese Grundlagenforschung weiterführende medienästhetische Studie könnte untersuchen, inwiefern dem gesamten Genre Videotanz eine Unheimlichkeit immanent ist.

In Anlehnung an die Hypothese von Lilli Gast, das Unheimliche erscheine im erlebten Überfluss an möglichen Realitäten, Unbestimmtheiten und ambivalenten Grenzüberschreitungen – zwischen Sowohl-als-auch und Weder-noch –, kann geschlussfolgert werden, dass die Regisseurin Adi Halfin mit ihren Werken am Übergang von Tanz und Film besonders potente Möglichkeitsräume für ästhetische Erfahrungen schafft.

Ob daraus eine besondere Erfahrungspotenzialität von Videotanz aufgrund der die Kunstform konstituierenden Immanenz von Grenzüberschreitung zwischen Tanz und Film ableitbar ist, kann Gegenstand zukünftiger Forschung sein.

7 | Quellenverzeichnis

Filme – Primärquellen

Home Alone. R.: Adi Halfin. IL: Eting, Eidelman & Halfin Production 2013. Fassung: Internet. Abgerufen 12.01.2019. <https://vimeo.com/71282287>. 1:43 Min.

True Love Waits. R.: Adi Halfin. DE/IL: Blind Cat Productions, Adi Halfin 2017. Fassung: Internet. Abgerufen 12.01.2019. <https://vimeo.com/222163862>. 2:55 Min.

Literatur

Batsheva Dance Company. „The Company.“ Abgerufen 12.01.2019. https://batsheva.co.il/en/about?open=the_company.

Bauer, Cayla. „Awakening the social body in the institution with Gaga.“ *Dance Major Journal*, Nr. 5 (2017): o. S. Abgerufen am 12.01.2019. <https://escholarship.org/uc/item/2733q03j>.

Bench, Harmony, und Simon Ellis. „Editorial: Field Perceptions.“ *The International Journal of Screendance*, Nr. 6 (2016): 1-13.

Bench, Harmony. „Screendance.“ In *Cambridge Companion to Dance DRAFT*, hrsg. v. Sherril Dodds. Im Erscheinen: 1-40. Abgerufen 12.01.2019. https://www.academia.edu/37088459/Bench_Screendance_CambridgeCompanionDRAFT.pdf.

Brannigan, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011.

Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übersetzt von Friedrich Bassenge. Hamburg: Felix Meiner, 1960 [1757].

Burke, Siobhan. „Heart & Guts: Bobbi Jene Smith Finds Her Own Voice.“ *Dance Magazine*. Abgerufen 12.01.2019. <https://www.dancemagazine.com/bobbi-jene-smith-2611380078.html>.

Carroll, Noël. „Toward a Definition of Moving-Picture Dance.“ *Dance Research Journal*, Nr. 33 (2001): 46-61.

Craine, Debra, und Judith Mackrell. *The Oxford Dictionary of Dance*. 2. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. Online Version. Abgerufen 12.01.2019. doi:10.1093/acref/9780199563449.001.0001.

Dodds, Sherril. *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004 [2001].

Dudenredaktion (o. J.). „unheimlich.“ *Duden online*. Abgerufen 12.01.2019. <https://www.duden.de/rechtschreibung/unheimlich>.

Dunagan, Colleen. „Performing the Commodity-Sign: Dancing in the Gap.“ *Dance Research Journal*, Nr. 39 (2007): 3-22.

Experimental Film Virginia. „About.“ Abgerufen 12.01.2019. <http://www.experimentalfilmvirginia.com/about>.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014.

Fischer, Eva-Elisabeth. „Menschen: Ohad Naharin.“ *Tanz: Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Juli 2015: 18.

- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Zwölfter Band, hrsg. v. Anna Freud u. a., 229-268. Frankfurt am Main: Fischer, 1966 [1947].
- Gast, Lilli. „Das Unheimliche der Ambivalenz.“ *Forum der Psychoanalyse*, Nr. 27 (2011): 349-358.
- Halfin, Adi. „Adi Halfin Indulges Intuition & the Elegance of Stillness in Dance Short ‚True Love Waits‘.“ *Directors Notes*. Abgerufen 12.01.2019. <https://directorsnotes.com/2017/07/06/adi-halfin-true-love-waits/>.
- Halfin, Adi. „The making of ‚Home Alone‘: How dance changed my process of filmmaking.“ *Choom:in*. Abgerufen 12.01.2019. http://choomin.sfac.or.kr/zoom/zoom_view.asp?type=OUT&div=&zom_idx=140.
- Halfin, Adi. Curriculum Vitae, unveröffentlicht, 2018. [Quelle kann als Textdatei zur Verfügung gestellt werden.]
- Halfin, Adi. Persönliches Interview zu Werken im Bereich Tanz und Film, Berlin, 12.04.2018. [Quelle kann als Audiodatei zur Verfügung gestellt werden.]
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012.
- Jordan, Stephanie, und Dave Allen (Hg.). *Parallel Lines: Media Representations of Dance*. London: John Libbey & Company, 1993.
- Keazor, Henry, und Thorsten Wübbena. „Musikvideo.“ In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, 173-177. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Keutzer, Oliver. *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer, 2014.
- Klein, Gabriele. „Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen.“ In *Tanz Bild Medien*, hrsg. v. ders., 7-17. Hamburg: LIT, 2000.
- Köhler, Kristina. „Vom Tanz <im> Film zum <tänzerischen> Film. Eine theoriegeschichtliche Skizze zu einem Forschungsfeld zwischen den Disziplinen.“ *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere*, Nr. 140 (2012): 1-10.
- Köhler, Kristina. *Der tänzerische Film: Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren, 2017.
- Langner, Sascha. *Viral Marketing: Wie Sie Mundpropaganda gezielt auslösen und Gewinn bringend nutzen*. 3., erweiterte Auflage. Wiesbaden: Gabler, 2009 [2005].
- Lilkendey, Martin. *100 Jahre Musikvideo: Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Bielefeld: Transcript, 2017.
- Mapes, Jillian. „Radiohead's ‚True Love Waits‘ Has Found Its Home.“ *Pitchfork*. Abgerufen 12.01.2019. <https://pitchfork.com/reviews/tracks/18252-radiohead-true-love-waits>.
- Masschelein, Anneleen. „Unheimlich/das Unheimliche.“ In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., 241-260. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.
- McPherson, Katrina. *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*. London: Routledge, 2006.
- Mitoma, Judy, Elizabeth Zimmer und Dale A. Stieber (Hg.). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York: Routledge, 2002.
- Naharin, Ohad. „About Gaga.“ *Gaga Movement*. Abgerufen 12.01.2019. <http://gagapeople.com/english/about-gaga>.

- Quinlan, Meghan. „Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market.“ *Dance Research Journal*, Nr. 49 (2017): 26-43. Abgerufen 12.01.2019. doi:10.1017/S0149767717000183.
- Rosenberg, Douglas, und Claudia Kappenberg (Hg.). *The International Journal of Screendance*. Madison, Wis.: Parallel Press, 2010 ff.
- Rosenberg, Douglas. „Excavating Genres.“ *The International Journal of Screendance*, Nr. 1 (2010): 63-73.
- Rosenberg, Douglas. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Rosiny, Claudia. „Tanz und das bewegte Bild: Videotanz. Beispiele und Thesen zu einer intermedialen Kunstform.“ In *Intermedialität analog/digital: Theorien, Methoden, Analysen*, hrsg. v. Joachim Paech und Jens Schröter, 463-470. München: W. Fink, 2008.
- Rosiny, Claudia. „Videotanz: Kennzeichen und Konzepte eines intermedialen Genres und seiner filmhistorischen Vorläufer.“ *Nach dem Film*, Nr. 16 (2018): o. S. Abgerufen 12.01.2019. <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/videotanz>.
- Rosiny, Claudia. „Videotanz.“ In *Theaterlexikon der Schweiz*, Band 3, hrsg. v. Andreas Kotte, 2004 f. Zürich: Chronos, 2005.
- Rosiny, Claudia. „Zeichen des Raumes im Videotanz: Mögliche Topoi in der Korrelation von Tanz und abgebildetem Raum.“ In *Grenzgänge: Das Theater und die anderen Künste*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf, 261-272. Tübingen: Narr, 1998.
- Rosiny, Claudia. *Tanz Film: Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Rosiny, Claudia. *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich: Chronos, 1999.
- Schmidt, Axel, Klaus Neumann-Braun und Ulla Autenrieth. *Viva MTV! reloaded: Musikfernsehen und Videoclips crossmedial*. Baden-Baden: Nomos, 2009.
- The Juilliard School. „Bobbi Smith.“ Abgerufen 12.01.2019. <https://www.juilliard.edu/dance/faculty/smith-bobbi>.
- Töteberg, Michael (Hg.). *Metzler-Film-Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005.
- Towers, Deirdre, und Louise Spain (Hg.). *Dance on Camera Journal: A Dance Films Association publication*. New York: The Association, 1998- 2007.
- Trebeß, Achim (Hg.). *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006.
- Winnicott, Donald W. *Vom Spiel zur Kreativität*. 2. Auflage. Übersetzt von Michael Ermann. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979 [1971].
- Witte, Sonja. „Zum Unheimlichen von Baudrys Begriff des filmischen Realitätseindrucks.“ *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 17 (2017): 31-40.
- Wulff, Hans Jürgen (Hg.). *Lexikon der Filmbegriffe*. Abgerufen 12.01.2019. <http://filmlexikon.uni-kiel.de>.

8 | ANHANG

8.1 | Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1-8: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL: Eting, Eidelman & Halfin Production 2013.

Abbildungen 9-16: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL: Blind Cat Productions, Adi Halfin 2017.

8.2 | Abbildungen



Abb. 1: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:00:13.



Abb. 2: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:00:21.



Abb. 3: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:00:38.



Abb. 4: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:00:45.



Abb. 5: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:01:12.



Abb. 6: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:01:25.



Abb. 7: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:01:26.



Abb. 8: *Home Alone*. R.: Adi Halfin. IL 2013.
TC: 00:01:33.



Abb. 9: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:00:37.



Abb. 10: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:00:50.



Abb. 11: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:01:01.



Abb. 12: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:01:11.

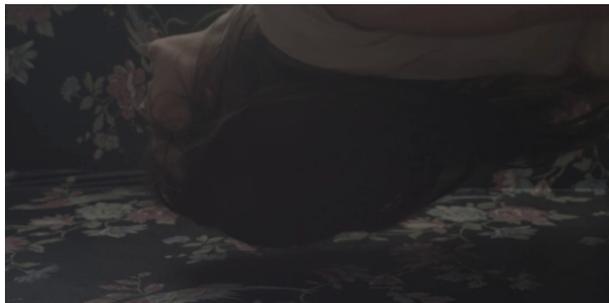


Abb. 13: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:01:42.



Abb. 14: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:01:53.



Abb. 15: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:02:07.

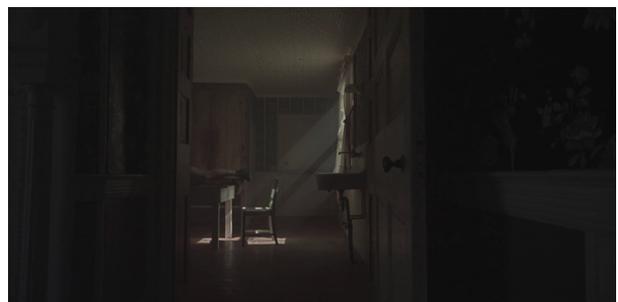


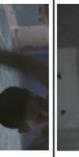
Abb. 16: *True Love Waits*. R.: Adi Halfin. DE/IL 2017. TC: 00:02:08.

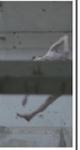
8.3 | Einstellungsprotokoll *Home Alone*

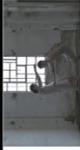
Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage		Sprache	Bemerkung
					BILDEBENE	AUDIOEBENE		
1	00:00:00 - 00:04:90		<p>ALLE EINSTELLUNGEN: - Schauplatz: verfallenes, leerstehendes Industriegebäude - Kostüm+Maske: Unterwäsche und Alltagskleidung in Hautfarben, natürliches Make-up-Styling - Lichtgestaltung: Normalstil, Tageslicht, weicher Kontrast - Anordnung: keine Objekte; Darsteller im Mittelgrund</p> <p>Frau steht regungslos im Raum, Blick in die Kamera</p>	<p>Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch</p>	<p>ALLE EINSTELLUNGEN: Elektronische Musik, nicht-diegetisch - hier: sphärischer Choral</p>	<p>ALLE EINSTELLUNGEN: keine Sprache</p>	<<< Phase 1: Einleitung - Isolation	
2	00:04:90 - 00:09:50		<p>Mann geht rückwärts einige Schritte auf Kamera zu</p>	<p>Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch</p>	<p>- hier: technische störräusche, waberndes Brummen</p>			
3	00:09:50 - 00:14:30		<p>3 Personen "schweben" an unterschiedlichen Positionen ins Bild hinein</p>	<p>Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch</p>	<p>- hier: waberndes Brummen</p>			
4	00:14:30 - 00:16:60		<p>Frau blickt direkt in Kamera</p>	<p>Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Fahrt nach vorn (Handkamera)</p>	<p>- hier: waberndes Brummen</p>			
5	00:16:70 - 00:18:00		<p>Mann macht Bewegung auf Galerie</p>	<p>Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: minimaler Schwenk</p>	<p>- hier: Einsatz Rhythmus</p>			
6	00:18:10 - 00:19:90		<p>Mann bewegt sich hinter Treppe hervor</p>	<p>Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch</p>				
7	00:19:90 - 00:20:80		<p>2 Männer schauen, Köpfe verdeckt von Betonsims</p>	<p>Einstellungsgröße: Nah/Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht/leichte Aufsicht Bewegung: statisch</p>				
8	00:20:90 - 00:23:60		<p>2 Männer kreisen und dehnen Oberkörper, Köpfe verdeckt von Betonsims</p>	<p>Einstellungsgröße: Halbtotale/Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch</p>				
9	00:23:60 - 00:25:20		<p>Frau gesicht, regungslos</p>	<p>Einstellungsgröße: Detail Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)</p>				
10	00:25:30 - 00:28:20		<p>Frau und Mann bewegen sich in verschiedenen Räumen, durch Fenster miteinander verbunden</p>	<p>Einstellungsgröße: Halbtotale/Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Zoom heraus</p>				

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
11	00:28:30 - 00:30:50		Mann macht rudierende Bewegungen mit Armen	Darsteller in Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
12	00:30:60 - 00:32:00		2 Frauen kreisen Oberkörper, Köpfe verdeckt von Betonsims	Darsteller in Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
13	00:32:10 - 00:34:10		Frau und Mann bewegen sich in verschiedenen Räumen, durch Fenster miteinander verbunden	Darsteller gestaffelt in Vordergrund, Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
14	00:34:10 - 00:36:20		Frau, regungslos, mit geschlossenen Augen	Darsteller in Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Kamerafahrt 45°			- hier: sphärischer Choral
15	00:36:20 - 00:40:80		Frau steht im Raum, Blick in die Kamera, streckt ihren Arm aus und umfängt einen Pfeiler	- Darsteller im Mittelgrund - Schärfenverlagerung	Einstellungsgröße: Totale/Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch	Keine Montage - 2. Person steht hinter Säule		- hier: sphärischer Choral, Einsatz technische Geräusche, Einsatz treibender Rhythmus, synchron mit Musik
16	00:40:80 - 00:41:20		3 "schwebende" Personen werden aus Bild heraus gezogen	Darsteller gestaffelt in Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
17	00:41:30 - 00:42:50		Frau bewegt sich zuckend mit geschlossenen Augen	Darsteller in Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
18	00:42:50 - 00:43		2 Männer, Köpfe verdeckt von Betonsims	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
19	00:42 - 00:43:30		2 Männer legen Hände an Betonsims	Darsteller in Vordergrund	Einstellungsgröße: Detail Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch	Unsichtbarer Umschnitt		
20	00:43 - 00:44:50		Frau und Mann bewegen sich in einem Raum, der durch ein Fenster mit Vorderraum verbunden ist	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: minimaler Zoom			
21	00:44:50 - 00:45:30		Mann "schlepp" sich" auf Galerie	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			

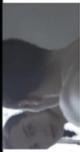
<<< Phase 2: Steigerung - Kontaktaufnahme

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
22	00:45:30 - 00:45:70		Mann fasst auf Kopfhöhe an die Zimmerdecke	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht, auf den Kopf gestellt Bewegung: leichte Bewegung			
23	00:45:80 - 00:46:80		Mann bewegt sich um einen Pfeiler, Frau im Hintergrund	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
24	00:46:80 - 00:47:50		Person fasst auf Kopfhöhe an Zimmerdecke	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht, auf den Kopf gestellt Bewegung: leichte Bewegung			
25	00:47:50 - 00:48:40		Frau bewegt sich vor einer Wand stehend, berührt diese	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch			
26	00:48:40 - 00:49:80		Frau und Mann bewegen sich gleichförmig nebeneinander in einem Raum, der durch ein Fenster mit Vorderraum verbunden ist	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Zoom hinein			
27	00:49:80 - 00:51:40		Mann fasst auf Kopfhöhe an Zimmerdecke, streicht darüber	- Darsteller im Vordergrund - starke Unschärfe	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht, auf den Kopf gestellt Bewegung: Schwenk, starke			
28	00:51:50 - 00:53:0		Frau bewegt sich im Raum, teilw. verdeckt durch einen Pfeiler	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
29	00:53:00 - 00:53:80		Mann bewegt sich, teilw. durch einen Pfeiler verdeckt	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbnahe Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
30	00:53:90 - 00:55:40		Mann taucht am unteren Bildrand auf, bewegt sich wellenförmig	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
31	00:55:40 - 00:56:50		Frau bewegt sich, Haare verdecken das Gesicht	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
32	00:56:60 - 00:57:50		Mann bewegt Oberkörper	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
33	00:57:50 - 00:59:80		Mann bewegt sich an Pfeiler	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			- hier: sphärischer Choral, dann Einsatz neuer Störgeräusche

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
34	00:59:90 - 01:00:80		Frau und Mann bewegen sich gleichförmig nebeneinander in einem Raum, der durch ein Fenster mit Vorderraum verbunden ist	Darsteller im Mittelgrund				
35	01:00:80 - 01:01:70		Mann und Frau bewegen sich unabhängig voneinander im Raum	Darsteller im Mittelgrund				
36	01:01:80 - 01:03:80		2 Männer bewegen sich unabhängig voneinander im Raum; tauchen auf und ab	Darsteller im Vordergrund				
37	01:03:80 - 01:04:40		Person fasst auf Kopfhöhe an Zimmerdecke	Darsteller im Vordergrund				
38	01:04:40 - 01:06:10		Mann und Frau bewegen sich unabhängig voneinander im Raum, teilw. verdeckt durch einen Pfeiler; tauchen auf und ab	Darsteller im Mittelgrund				
39	01:06:10 - 01:07:50		Frau bewegt sich	Darsteller im Vordergrund				- hier: sphärischer Choral
40	01:07:50 - 01:08:10		Mann pustet Luft aus und macht mit Armen eine Wellenbewegung	Darsteller im Vordergrund				
41	01:08:20 - 01:08:50		Frau bewegt sich hinter einem Pfeiler	Darsteller im Mittelgrund	Jump Cut			
42	01:08:50 - 01:08:70		Frau bewegt sich hinter einem Pfeiler (Weiterführung nach Jump Cut)	Darsteller im Mittelgrund	Jump Cut			
43	01:08:80 - 01:09:10		Frau bewegt sich; Haare im Gesicht	Darsteller im Vordergrund				
44	01:09:10 - 01:09:70		Frau bewegt sich hinter einem Pfeiler	Darsteller im Mittelgrund				

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
45	01:09:70 - 01:12:30		Frau und Mann bewegen sich miteinander in einem Raum, berühren sich	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: statisch	- hier: sphärischer Choral; Geräusch synchron mit Armbewegung		
46	01:12:30 - 01:13:50		Mann und Frau bewegen sich miteinander, liegend; sie hält ihm im Nacken und zieht ihn an sich	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht/leichte Aufsicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)	- hier: sphärischer Choral		
47	01:13:60 - 01:13:90		Mann dreht seinen Kopf	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
48	01:13:90 - 01:14:80		Mann und Frau bewegen sich miteinander, stehend	- Darsteller im Vordergrund - starke Bewegungsunschärfe	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normalsicht/leichte Untersicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
49	01:14:80 - 01:15:40		Mann überstreckt sich	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalsicht/leichte Untersicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
50	01:15:50 - 01:16:00		Mann überstreckt sich (andere Perspektive)	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Untersicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
51	01:16:00 - 01:16:80		Frau macht Waageposition	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
52	01:16:90 - 01:17:40		Mann und Frau in Umklammerung	- Darsteller im Vordergrund - starke Bewegungsunschärfe	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
53	01:17:40 - 01:17:90		Frau unbeweglich, intim	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Detail Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
54	01:17:90 - 01:18:20		Mann und Frau küssen wild	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
55	01:18:30 - 01:18:50		Mann und Frau küssen wild (andere Perspektive)	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
56	01:18:50 - 01:18:90		Hand, verschwommen	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Detail Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
<<< Phase 3: Höhepunkt - Exzess								

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera			Sprache	Bemerkung
				Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Kamera		
57	01:18:90 - 01:19:40		Mann bewegt Arme	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
58	01:19:40 - 01:19:90		Frau bewegt sich, hebt Bein	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
59	01:19:90 - 01:20:50		Männl. Rücken bewegt sich	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
60	01:20:60 - 01:21:20		Mann und Frau bewegen sich rückwärts, Assoziation zu Korruption	- Darsteller im Vordergrund - starke Bewegungsunschärfe	Einstellungsgröße: Halbtotale/Halbnah Einstellungsperspektive: Verkantet/schräg Bewegung: starke Bewegung (Handkamera)			
61	01:21:30 - 01:21:70		Mann rotiert Oberkörper	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht/leichte Aufsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
62	01:21:80 - 01:22:20		Mann und Frau bewegen sich, zueinander gewandt, gebeugt	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht/leichte Aufsicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
63	01:22:20 - 01:22:70		Mann und Frau umklammern sich leidenschaftlich, verschwommen	- Darsteller im Vordergrund - starke Bewegungsunschärfe	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
64	01:22:70 - 01:23:00		Mann streicht sich den Arm	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
65	01:23:00 - 01:23:40		Mann "hackt" mit Händen	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
66	01:23:40 - 01:23:80		Frau schüttelt Kopf	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			
67	01:23:80 - 01:24:20		Frau führt Hand zum Mund	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normalisicht/leichte Untersicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)			

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
68	01:24:20 - 01:24:50		Mann und Frau blicken sich an	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: groß Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Fahrt (Handkamera)			
69	01:24:60 - 01:25:00		Mann und Frau umklammern sich leidenschaftlich, verschwommen	- Darsteller im Vordergrund - starke Bewegungsunschärfe	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)	- hier: Anschwellen sphärischer Choral		
70	01:25:10 - 01:25:70		Mann küsst Hals der Frau	- Darsteller im Vordergrund - starke Unschärfe	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)	- hier: Anschwellen sphärischer Choral		
71	01:25:70 - 01:26:70		Frau rollt sich aus Überstreckung nach vorn, streckt Zunge raus	Darsteller im Vordergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: leichte Bewegung (Handkamera)	- hier: Anschwellen sphärischer Choral		
72	01:26:70 - 01:27:20		Mann springt von rechts nach links durch den Raum	Darsteller im Mittelgrund	Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Fahrt	- hier: Anschwellen sphärischer Choral zum Maximum mit Absprung		<<< Phase 4: Verlangsamung
73a	01:27:20 - 01:29:10		Fortführung des Sprungs; links landen andere Personen	Darsteller gestaffelt in Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund	Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: Fahrt	- hier: Abbruch sphärischer Choral und Verhallen		
73b	01:29:10 - 01:35:00		Personen stehen still und blicken in die Kamera; nehmen einen hörbaren Atemzug; lösen sich auf; währenddessen erscheint der Schriftzug	Darsteller gestaffelt in Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund	Einstellungsgröße: Totale/Halbtotale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch	- hier: Atemzug diegetisch		<<< Phase 5: Auflösung
74	01:33:50 - 01:41:40		Personen lösen sich auf; der Raum ist leer; Schriftzug erscheint und verschwindet wieder; Informationen erscheinen	Darsteller gestaffelt in Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normalisicht Bewegung: statisch	- hier: Atmo (Rauschen)		

8.4 | Einstellungsprotokoll *True Love Waits*

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera		Schritt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
				BILDEBENE	AUDIOEBENE				
1	00:00:00 - 00:15:30		<p>NARRATIVIK</p> <p>Frau sitzt reglos auf Stuhl am Küchentisch, den Kopf aufgestützt.</p>	<p>ALLE EINSTELLUNGEN:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Schauplatz: leerstehendes Wohnhaus - Kostüm+Maske: hautfarbenedes Nachthemd und derbe Boots, natürliches Make-up-Styling - Lichtgestaltung: Low-Key, Tageslicht, weiche Schatten und Kontraste, ohne Fülllicht - Farbe: Color Grading (matt, entsättigt, graubraune Töne) <p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Küche - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; im Vordergrund geöffnete Tür - Möbel Tisch, Stuhl; Waschbecken; Fenstervorhang - Kamerablick durch geöffnete Tür - Licht: Küche dunkel, durch das Fenster einfallende Lichtstrahlen werden im Schwebstaub sichtbar. 	<p>ALLE EINSTELLUNGEN:</p> <p>Normalisicht</p> <p>ALLE EINSTELLUNGEN:</p> <p>harter Schnitt</p>	<p>ALLE EINSTELLUNGEN:</p> <p>nicht-diegetische Musik: "True Love Waits" von Radiohead</p> <p>HIER:</p> <p>Instrumentierung: Piano, Bass</p> <p>- Einsatz Lyrics "I'll drown my beliefs"</p>	<p>ALLE EINSTELLUNGEN:</p> <p>keine Sprache</p>	Licht: Assoziation "göttlich"	
2	00:15:40 - 00:37:00		<p>Frau sitzt reglos auf Stuhl am Küchentisch, Kopf auf die verschränkten Arme gestützt. Blickt ins Leere. Hebt langsam Oberkörper an.</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Küche - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; keine Objekte - Licht: Gesicht im Schatten 	<p>Einstellungsgröße: Groß</p> <p>Einstellungsperspektive: Normalisicht</p> <p>Bewegung: statisch</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lyrics "To have your babies" 		Kaum Tiefenschärfe	
3	00:37:10 - 00:45:30		<p>Frau steht auf Küchenstuhl, rückbeugt. Hände zur Decke gerichtet. Sie bewegt sich unmerklich. Licht fängt sich im herabhängenden Haar.</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Küche - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; im Vordergrund geöffnete Tür - Möbel Tisch, Stuhl; Waschbecken; Fenstervorhang - Kamerablick durch geöffnete Tür - Licht s.o. 	<p>Einstellungsgröße: Halbrotale</p> <p>Einstellungsperspektive: Normalisicht</p> <p>Bewegung: statisch</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lyrics "I'll dress like your niece" 		Licht: Assoziation "göttlich"	
4	00:45:30 - 00:53:50		<p>Im hinteren Raum: Frau sitzt vor Schminkekommode, richtet sich auf, blickt sich im Spiegel an (dreifach gespiegelt), wischt sich Tränen vom Gesicht. Vorderer Raum: Autonomes, körperloses Spiegelbild der Frau richtet sich auf, blickt aus einem anderen Spiegel und wischt sich Tränen vom Gesicht.</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Schlafzimmer sowie weiteres Zimmer mit anderer Schminkekommode - Anordnung: Darstellerin im Mittel- und Hintergrund - Möbel 2 Spiegelkommoden, Hocker, Bett; Fenstervorhang - staubige Tischfläche - Kamerablick durch geöffnete Tür 	<p>Trickmontage</p> <p>Einstellungsgröße: totale</p> <p>Einstellungsperspektive: Normalisicht</p> <p>Bewegung: statisch</p>	<p>HIER:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lyrics "And wash..." 		Zusammenfügen zweier Einstellungen entlang Türenrechte	

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
5	00:53:50 - 01:01:50		Frau sitzt am Schminktisch, blickt sich im Spiegel an, schließt die Augen, beugt den Oberkörper vornüber.	HIER: - Schlafzimmer - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; Tür im Hintergrund - Möbel Kommode im Anschnitt - Darstellerin im Schatten HIER: - Kammerzimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Einbauschranktüren und Kaminsims im Hintergrund - Metallene Bodenleuchte, staubiger Holzleienboden - Licht: Darstellerin steht im durchs Fenster einfallenden Licht	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...your swollen feet"		
6	01:01:50 - 01:06:20		Frau steht im Raum vor Kaminsims, verharrt in extremer Rückbeuge mit hängenden Armen, sich unmerklich bewegend.	HIER: - Kammerzimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Einbauschranktüren und Kaminsims im Hintergrund - Metallene Bodenleuchte, staubiger Holzleienboden - Licht: Darstellerin steht im durchs Fenster einfallenden Licht	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "Just..."		
7	01:06:20 - 01:08:10		Frau blickt durch einen Türspalt, blinzelt einmal, Gesichtsausdruck ist unbewegt.	HIER: - Darstellerin blickt aus dem Wohnzimmer in anderes Zimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Wohnzimmertapete im Hintergrund; Zimmertür im Vordergrund	Einstellungsgröße: Groß Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "Just..."		
8	01:08:10 - 01:14:70		Frau schweift stehend mit geschlossenen Augen neben Kamin, Unsichtbarer Luftstrom bewegt Haare und Nachthemd und öffnet eine Schranktür.	HIER: - Kammerzimmer - Anordnung: Darstellerin im Hintergrund; Einbauschranktüren und Kaminsims im Hintergrund - Metallene Bodenleuchte, staubiger Holzleienboden	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht, 90° nach links gedreht Bewegung: Kamerafahrt von links nach rechts	HIER: - Lyrics "...don't leave"		Kameradrehung: Frau liegt eigentlich auf Kaminsims, hebt Bein an. Luftbewegung: Quelle nicht zu sehen, Wirkung daher geisterhaft.
9	01:14:70 - 01:30:10		Frau steht am Fenster, Gesicht ins Licht gewandt, wendet langsam Gesicht ab und dreht Oberkörper ein. Augen geschlossen.	HIER: - Kammerzimmer - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; Einbauschranktüren und Kaminsims im Hintergrund - Licht: Raum sehr dunkel, Gesicht der Darstellerin leuchtet im Widerschein des einfallenden Lichtes	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "Don't leave" - zusätzliches Klappern		
10	01:30:10 - 01:36:90		Frau steht am Fenster neben dem Sofa, blickt hinaus, berührt Fingerscheibe mit einer Hand.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Hintergrund; Sofa im Mittelgrund; Teppich im Vordergrund - Spiegelung im Fensterglas - staubiger Holzleienboden - Licht: Darstellerin steht im Gegenlicht	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "I'm not..."		
11	01:37:00 - 01:42:00		Frau liegt mit geschlossenen Augen auf dem Teppich, atmet heftig.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Zimmertür im Vordergrund - Kamerablick durch geöffnete Tür	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...living"		

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
12	01:42:00 - 01:45:00		Liegende Frau beginnt nach oben zu schweben, Luftbewegung verwirrt ihr Haar.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; Tapete im Hintergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht; 90° nach links gedreht Bewegung: Schwenk	HIER: Instrumental		Kameradrehung: eigentlich lehnt an Wand, drückt Oberkörper nach vorn, Arme an die Wand gepresst. Luftbewegung: Quelle nicht zu sehen, Wirkung daher geisterhaft.
13	01:45:00 - 01:48:50		Frau sitzt auf Sofa, Oberschenkel zusammengespreizt, Augen geschlossen, Oberkörper windet sich, Wellenförmige, kreisende Oberkörperbewegungen, Kopf in den Nacken gelegt, Hände verkrampft.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin auf Sofa im Mittelgrund; Fenster im Hintergrund; Teppich im Vordergrund	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: statisch	HIER: Instrumental - zusätzliches Klappern		Ausdruck wirkt sexuell erregt.
14	01:48:50 - 01:53:10		Frau lehnt stehend an der Wand, Augen geschlossen, Luftbewegung verwirrt ihr Haar. Sie geht nach vorn und wird zurückgeschleudert.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Türrahmen im Vordergrund; Tapete im Hintergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Schwenk von links nach rechts und zurück, Handkamera	HIER: - Lyrics "I'm just killing time"		Luftbewegung: Gardine bewegt sich auch, Quelle ist in geöffnetem Fenster zu vermuten.
15	01:53:10 - 02:01:10		Frau halb liegend auf Sofa, Augen halb geschlossen, Mund halb geöffnet, legt Kopf in den Nacken, eine Hand fasst an den Mund, die andere geht nach unten, ist nicht zu sehen. Frau rutscht seitlich tiefer ins Sofa, überkreuzt die angewinkelten Arme vor der Brust, Hände zunächst geballt, dann umfasst sie die eigenen Schultern, Gesicht verzerrt.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin auf Sofa im Vordergrund; Tür im Hintergrund - Licht: Darstellerin hat viel natürliches Licht im Gesicht	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Handkamera, bewegt sich auf die Darstellerin zu.	HIER: Instrumental		Ausdruck wirkt sexuell erregt.
16	02:01:10 - 02:03:60		Frau rücklings auf dem Sofa, nach vorn gebeugt, Luftbewegung verwirrt ihr Haar, sie macht kopfschützende Handbewegung.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin auf Sofa im Vordergrund; Einbauschranktüren und Fenster im Hintergrund	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Handkamera	HIER: - Lyrics "Your ti..."		Luftbewegung: Gardine bewegt sich auch, Quelle ist in geöffnetem Fenster zu vermuten. Gleicher Raum wie zuvor.
17	02:03:60 - 02:05:30		Frau kniet mit dem Rücken zum Bett, macht Rückbeuge, Augen geschlossen.	HIER: - Schlafzimmer - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; Tür und Bett im Hintergrund; Kommode im Anschnitt	Einstellungsgröße: Nah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: Handkamera, ggf. Rollen?	HIER: - Lyrics "...ny"		
18	02:05:40 - 02:06:70		Frau steht am Fenster, blickt hinaus, bewegt sich leicht rückwärts.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Vordergrund; Einbauschranktüren und Kaminsims im Hintergrund - Licht s.o.	Einstellungsgröße: Halbnah Einstellungsperspektive: Normalsicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...y ha..."		

Einstellung Nr.	Timecode von - bis (mm:ss)	Screenshot	Handlung	Kamera	Schnitt/Montage	Musik/Geräusche	Sprache	Bemerkung
19	02:06:80 - 02:07:70		Frau liegt auf Oberschrank des Küchenbänks, Oberkörper rutscht leblos herunter.	HIER: - Küche - Anordnung: Darstellerin auf Küchenbänke im Hintergrund; Fenster und Schrank im Mittelgrund; Tisch und Stuhl im Vordergrund - Licht: Raum dunkel, einfallendes Licht wirkt gedämpft	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...hands"		
20	02:07:70 - 02:08:10		Frau fällt aus dem Stand auf den Teppich im Wohnzimmer.	HIER: - Wohnzimmer - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; Sofa, Sessel, Fenster, Tür im Hintergrund; Tür im Vordergrund - Kamerablick durch geöffnete Tür	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...hands"		
21	02:08:10 - 02:21:20		Frau fällt auf Küchentisch, nur Beine sind zu sehen.	HIER: - Küche - Anordnung: Darstellerin im Mittelgrund; im Vordergrund geöffnete Tür - Möbel Tisch, Stuhl; Waschbecken; Fenstervorhang - Kamerablick durch geöffnete Tür - Licht s.o.	Einstellungsgröße: Totale Einstellungsperspektive: Normallicht Bewegung: statisch	HIER: - Lyrics "...hands / Your crazy kitten smile"		Licht: Assoziation "göttlich"
22	02:21:20 - 02:23:10		Schwarzbild					
23	02:23:10 - 02:24:60		Bobbi Jene Smith					
24 f.	02:24:60 - 02:50:70		Weiterer Abspann: - directed by Adi Halfin - cinematography Roman Linetsky					
26	02:30:50 - 02:32:00		"True Love Waits" by Radiohead					
27 ff.	02:33:70 - 02:55:10		Weiterer Abspann					