

Musik-Tanz-Video: Ein Werkstatttext.

Steffen A. Schmidt (Zürich / Berlin)

Die Fragestellung dieser Untersuchung entstand im Zuge meiner Forschung zur Beziehung von Musik und Tanz. Ist man nicht direkt involviert in die Arbeit zwischen Komposition und Choreographie bei ihrer Entstehung (und selbst dann bleiben die Ergebnisse meist schemenhaft), so bildet Ton/Filmmaterial den wichtigsten Ausgangspunkt für eine Analyse bestehender Arbeiten. Vergleiche von Noten- und Tanztexten, wie sie grundsätzlich u. a. bei Feuillet, Laban und Benesh möglich wären, haben sich bislang nur als Ausnahmen erwiesen. Tanzfilme arrivieren dadurch zu bedeutenden wissenschaftlichen Quellen.

Oftmals sind die Filme jedoch so gestaltet, dass Lücken entstehen, Brüche, die für die Kontinuität von Musik und Tanz wesentlich sein könnten. An solchen Stellen wird die Frage nach der Dokumentation bedeutsam, aber nicht nur: Auch bei einer bewusst anderen Form als der Dokumentation, etwa bei der Videochoreographie, stellt sich die Frage nach dem, was sichtbar wird und was nicht. Inwieweit ist ein Film aussagekräftig über die Choreographie und ihre Musik, kann er als Dokument der Choreographie bewertet werden? Welche Bedeutungsverschiebungen ereignen sich im Übergang von der Performance zum Film? Dieser Frage soll im Folgenden genauer nachgegangen werden. Um die Fragestellung genauer zu fokussieren, soll in einem ersten Schritt Claudia Rosinys Beschreibung einer »DV 8«-Studioadaptation als Ausgangspunkt dienen.

In ihrer grundlegenden Untersuchung zum Videotanz untersucht Rosiny (1999) eingereichte Tanzfilme für das Festival »Dance Screen«. Mit diesem Festival wurde das wachsende Interesse an einer neuen Kunstform auch im

deutschsprachigen Raum dokumentiert, eine Kunstform, die ihren Anfang um 1945 mit den Arbeiten von Maya Deren nahm und international durch Videotänze etwa Merce Cunninghams Aufmerksamkeit erhielt.¹ Wie Rosiny zeigt, waren zu Beginn, bei Einrichtung des Festivals vor allem experimentelle Arbeiten gefragt. Erst später traten die Kategorien A »Bühnenaufzeichnung und Studioadaption« sowie Kategorie C »Dokumentation« zur bis dato herrschenden Kategorie B »Videochoreographie«. Bereits 1990 wurde eine Arbeit der Kategorie A prämiert (ohne den 1. Preis zu gewinnen), David Hintons Film von »DV 8s« DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN (UK 1989). Welche die ästhetischen Richtlinien dieser Kategorien waren, wird nicht präzisiert, spielt für diesen Zusammenhang auch keine ausschlaggebende Rolle. Rosinys Analyse der genannten Arbeit mag als Ausgangspunkt dienen, um eine genauere Fragestellung zu entwickeln, inwieweit sich Aspekte der Dokumentation und der Videochoreographie verbinden lassen.

Als Bühnenaufzeichnung oder als Studioadaption besteht eine Nähe zur Dokumentation. Das Spannungsverhältnis zwischen Bühnenfassung und Adaption für Video wird in DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN besonders relevant. Die filmische Expressivität entspricht dem Bühnenstück, ist aber speziell auf die Studioadaption ausgerichtet: »Von den Räumen werden außerdem nur Ausschnitte gezeigt. Durch diese Begrenzungen des Bildraums wirkt auch der Bewegungsraum eingengt. Vermittelt werden äußere, aber auch innere psychische Merkmale der Eingeschlossenheit.« (Rosiny 1999, 43) Kadrange und Kamerabewegung scheinen unmittelbare Ausdrucksträger dessen zu sein, worum es in der

¹ Allerdings wären mit Sicherheit Vorläufer zu nennen wie René Clairs ENTR'ACTE zu Francis Piacabias *Relâche* (1924) sowie das *Ballet mécanique* von Fernand Léger (ebenfalls 1924).

Choreographie geht: Eingeschlossensein. Die Aussparung der gesamten Choreographie ist damit ästhetisch legitimiert und nachvollziehbar. Der Film bezieht seine formale Gestaltung aus der Verstärkung eines choreographischen Inhalts.

Rosiny liefert mit dieser Beschreibung ein Kriterium, das eine Relation von Film und Tanz aufstellt. Dokumentiert wird nicht der faktische Raum, sondern ein expressiv amplifizierter, der als Interpretant der Choreographie fungiert. Hier soll versucht werden, dies auf die Beziehung von Musik und Tanz auszudehnen. Zwar erwähnt Rosiny den Einsatz von Musik, etwa am Beispiel auch musikalisch bedeutender Tanzvideofilme wie ROSELAND (Belgien 1990, Walter Verdin; Musik: de Mey) oder ROZA (Belgien 1992, Peter Greenaway; Musik: Bartók), geht aber nicht genauer auf das Wechselspiel ein. Dies wäre jedoch bedeutend etwa für eine Betrachtung von Arbeiten, bei denen die Musik wichtigen Anteil hat, inwieweit sich filmische Techniken aus der Musik herleiten, und einen Zusammenhang mit dem Tanz stützen, oder vielleicht sogar konstituieren. In zukünftigen Untersuchungen wäre hier sogar noch das Wechselspiel von Tanzfilm und Videoclip genauer zu untersuchen, das womöglich wichtige Hinweise für ästhetische Denkformen geben könnte. Vorerst setzen genau folgende Betrachtungen an der allgemeineren Frage an, inwieweit sich das Wechselspiel von Musik, Tanz und Video durch die Filmperspektive konstituiert, durchaus verbunden mit einem wissenschaftlichen Interesse, das die Beziehung der drei Zeit- und Bewegungskünste genauer untersuchen will, dabei aber die dokumentarische Qualität zu Choreographie und Musik nicht aus den Augen verliert.

Literatur zu dieser Problematik ist rar gesät. Cooks Untersuchungen zur Multimedialität (Cook 1998) widmen sich grundsätzlicheren Verhältnissen.² Hans Emons (2005) favorisiert in seiner Veröffentlichung *Für Auge und Ohr* die Beziehung Musik und Film. Dass Emons den Tanz nur am Rande thematisiert, gehört zu jenen wissenschaftlichen Konventionen, die als selbstverständlich eingeschrieben sind. Seine Ausgangsfrage ist die Thematisierung der Musik als Musik für das Auge – und nicht als deren Interpretation oder Notentext – und fragt nicht, inwieweit der Tanz ein Instrument musikalischer Visualisierung sein könnte (Emons 2005, 12). Ein Blick in die Tanzgeschichte hätte dabei genügt, um bedeutende Stationen eines »musikalischen Körperhörens«, das durchaus als musikalische Visualisierung verstanden werden kann – von Isadora Duncan, Bronislawa Nijinska und Mikhail Fokin über Pina Bausch und John Cranko bis Steve Paxton – ausmachen zu können (Vgl. Schmidt 2014). Aber die Aussparung besitzt ihr Eigenrecht in einer Komplexitätsminderung. Ästhetische Systeme haben ihre Geschichte. Und das Zusammenwirken von Musik, Tanz und Film bedeutet nicht nur eine Begegnung unterschiedlicher technischer Modalitäten, sondern auch ihrer kulturellen Bedeutungsträger. Dennoch ist auf das Fehlen des Tanzes als Aspekt musikalischer Visualisierung in wissenschaftlichen Untersuchungen hinzuweisen. Vermutlich konnte der Tanzfilm, abgesehen von den großen Spielfilmproduktionen wie *THE RED SHOES* (USA 1948, Michael Powell & Emeric Pressburger) oder *DIRTY DANCING* (USA 1987, Emile Ardolino), nie eine derartige Popularität erreichen, dass er in den Fokus allgemeinen Interesses vorgestoßen wäre.

Meine Fragestellung berührt sich daher nur ansatzweise mit der von Emons und Rosiny: Steht dort das Verhältnis Klang und Filmbild, bzw. Tanz und

² Genauere Ansätze liefert Jordan 2001.

Film im Zentrum intermedialer Ästhetik, so hier die Beziehung von Musik und bewegtem Körper (Tanz) und wie der Film diese Relation behandelt, geleitet durch ein Interesse an der historischen Forschung, der nach dem dokumentarischen Wert des Films fragt. Dadurch entsteht auch ein engerer Praxisbezug, der weniger auf eine spezielle Ästhetik abzielt, sondern die »Brauchbarkeit« prüft. Die darin wirksame implizite Ästhetik wird nicht im Einzelnen reflektiert. Was aber wichtig ist, ist die Frage, inwieweit die Verfilmung das Projekt zwischen Musik und Tanz konzeptuell reflektiert, bzw. in das Konzept eingreift. Was darunter zu verstehen ist, wurde bereits mit Rosiny angedeutet und soll Gegenstand der folgenden Betrachtung sein.

An drei Beispielen von Tanz-Musik-Filmen ist das dokumentarisch konzeptuelle Ineinandergreifen zu diskutieren. Die Beispiele – Klaus Lindemanns Film zu Crankos BEFRAGUNG (BRD 1967), Walter Verdins Video-Compendium zu Paxtons Goldberg-Improvisationen (Belgien 1992) und Teshigawaras Mittelteil der Choreographie ABSOLUTE ZERO in der Verfilmung von Jan Schmidt-Garre von 2002 – eröffnen aufgrund der unterschiedlich gelagerten Projekte verschiedene Zugänge und Lösungen, die hier beschrieben werden sollen.

Mit dieser methodischen Einstellung werden ästhetische Vorentscheidungen getroffen, die es zu berücksichtigen gilt:

1. Der Film berücksichtigt den Aspekt einer Dokumentation von Musik und Choreographie, erfüllt aber dennoch eigenständige ästhetische Funktionen.
2. Die Dokumentation wird befragt hinsichtlich wissenschaftlicher Verwertbarkeit einerseits, wie andererseits der Stil des Dokumentarischen im Hinblick auf die konzeptuelle Gestaltung von

Musik und Tanz analysiert wird. Mit dieser Frage konstituiert sich eine umfassendere Fragestellung nach einer Historizität des Videotanzes / Tanzfilms.

Anders als bei Emons und Rosiny wird hier ganz gezielt dem Film eine vermittelnde Rolle zugewiesen, wobei aber die Projekte wiederum einen besonderen Dokumentationsstil erfordern, der ihr Konzept reflektiert und damit historisch positioniert.

I.

Die Dokumentation von Tanz ist ein kompliziertes Unterfangen. Einfaches Abfilmen mit einer Einstellungstotale ist nach kürzester Zeit ermüdend und trägt nicht der minutiösen Körperarbeit Rechnung, die der Tanz oft vollzieht. Einstellungswechsel sind daher wichtig, allerdings auch stets gefährlich. Da Tanz ein Geschehen ist, das die ganze Bühne mit unterschiedlichen Gestaltungen umfasst, bürden Detaileinstellungen wie Großaufnahmen und das Close-up ein Risiko, da anderes aus den Augen verloren wird. Bei Musik- und Theaterverfilmungen besteht stets noch die Möglichkeit, das Ungesehene im hörbaren Bereich zu erfahren, die Tanzkunst aber ist (meist) still und bei visuellem Verlust vom vollständigen Verschwinden bedroht (man stelle sich bei Musikfilmen vor, dass nur jene Instrumente zu hören sind, die auch im Bild erscheinen). Oft lässt sich beobachten, wie bei dokumentarischen Tanz-Verfilmungen die Kamera den SolistInnen folgt, während das Corps de ballet – obwohl sicher ist, dass es agiert, aber unsicher ist, wie es agiert – unsichtbar wird. In solchen Löchern entsteht der Verlust eines Gesamtzusammenhangs, der für den Tanz

aufgrund seiner durchkomponierten Qualität schwer wiegt und daher ästhetisch begründet sein sollte. Ist er es nicht, verkommt der Film zum eigenmächtigen Medium, das die anderen Künste überflüssigerweise dekontextualisiert und womöglich eine spezifische Gattungsproblematik des Tanzfilms nicht erkannt hat. Ohne hier einzelne Beispiele bringen zu wollen, muss man feststellen, dass diese Filmpraxis sehr verbreitet ist und eine Verwendung des Films als Quelle wissenschaftlich dokumentarischen Arbeitens extrem erschwert. Aber nicht nur das. Oft huldigt diese Filmpraxis dem Starkult, oder erzeugt durch unmotivierte Schnitte Unruhe stiftende Beliebigkeit. Gelungene Beispiele dagegen ragen heraus, etwa die Verfilmung von Nijinskas Wiedereinstudierung von *Les Noces* beim Royal Ballet (1966). Hier dürfte allen AkteurInnen bewusst gewesen sein, dass die Rekonstruktion einen solchen Wert besitzt, dass die Dokumentation durch den Film wesentlich ist. Aber die Choreographie war auch ein dankbarer Gegenstand, denn durch die permanente Gruppenpräsenz gibt es keinen Starkult – was übrigens ein entscheidendes Kriterium eines ebenso innovativen wie folkloristisch orientierten Tanzes ist, der sich in einer Verfilmung unmittelbar konzeptuell niederschlägt.

Wenn umgekehrt Löcher im Ablauf ästhetisch begründet erscheinen und sich sinnvoll zum Ganzen verhalten, kann dadurch ein Aspekt von Tanz, vielleicht auch von Musik, aufgedeckt, verdeutlicht und die Wahrnehmungsinstanz des Betrachtenden reflektiert werden. Denn durch die Verfilmung von Tanz und Musik wird mit dem Film eine betrachtende Instanz, ein Blick konstituiert, der die Wahrnehmung der anderen Medien impliziert wie zugleich bewusst steuert. Es handelt sich demnach um eine gestaffelte Betrachtung, deren Ausgangspunkt – in meinem Fall – die Musik ist und die zunächst vom Tanz dann vom Film perspektiviert wird, damit wiederum der Film selbst vom betrachtenden Subjekt als Reflex der

Beziehung Musik, Tanz, Film wahrgenommen wird. Auf diese Weise konstituiert sich ein vielfältig gestaffeltes ästhetisches Subjekt, das anders als Irina Kaldrak in ihrer Untersuchung zu digitalen Performances postuliert, nur in einer Betrachtung sich aufweisen lässt, sondern das vielmehr die einzelnen Instanzen verknüpft zu einer intermedialen Brechung der Blick- und Hörregime. Dies im Einzelnen theoretisch auszuloten, bedürfte einer zwar lohnenden, aber langwierigen Untersuchung. Die drei folgenden Beispiele skizzieren dieses Problem und seine verschiedenen Lösungsansätze an der Oberfläche.

Lindemann, Zimmermann, Cranko.

Klaus Lindemann wurde bei der Verfilmung von Cranko-Choreographien zweimal tätig. BEFRAGUNG war der erste Film, PRÉSENCE, ein Jahr später und choreographisch eng darauf bezogen, der zweite. Beide Arbeiten basierten auf Kompositionen Bernd Alois Zimmermanns. Auch für Musikverfilmungen von Zimmermann trat Lindemann verschiedentlich hervor. Die *Sonate für Violoncello solo* von Zimmermann wurde Gegenstand eines eigenständigen Musikfilms, den N. Richter analysiert hat: »Nahaufnahmen, jähe Bildwechsel, hervorragend doppelte und dreifache Überblendungen« (nach Emons 2004, 114) waren filmische Techniken, die den Klang transformierten. Der Regisseur und sein Team (Kamera führte Hans Canal) erweisen sich somit als seltene Experten auf allen Gebieten. Dementsprechend skeptisch war auch Lindemanns noch 1977 geäußerter Kommentar über die Möglichkeit, Musik adäquat darstellen zu können. (Emons 2004, 117) Mit der Beziehung zum Tanz aber war ein Mittler

gegeben, ein Medium, das die Musik visuell übersetzte. Durch eine Verfilmung der Choreographie konnte somit auch ein Zugang zur Musik gewonnen werden, der dem Film allein versagt bliebe. Mit der Dokumentation von BEFRAGUNG wird daher ein Experimentierfeld von einiger Bedeutung beschritten, das für Emons' Fragestellung eine wichtige Ergänzung bietet. Und dies zu einer Zeit, als die mediale Präsenz John Crankos an ihrem Höhepunkt angelangt war, denn der Begründer des »Stuttgarter Ballettwunders« wurde als analoges Wirtschaftswunder ausgiebig im Fernsehen dokumentiert (im Kölner Tanzarchiv finden sich zahlreiche Beiträge des ZDF, die zeitweise wöchentlich ausgestrahlt wurden.)

Die Verfilmung von BEFRAGUNG erweist sich als eine am filmischen Expressionismus orientierte Arbeit, die mit der ästhetischen Anlage der Choreographie korrespondiert. Im meist dunklen Schwarzweiß gehalten werden Kontraste häufig punktiert verdichtet, dunkle Flächen dominieren, was auch der Licht- und Kostümgestaltung (Kostüme von John Neumeier) der Choreographie entspricht. Der dunklen Privatkleidung der ProtagonistInnen stehen die hellen Trikotanzüge des Corps de ballet mit Gazemasken gegenüber. Die Beziehung zwischen den drei Solistinnen und dem Corps de Ballet erweist sich für die Choreographie als zentral.

Von einer Dokumentation im engeren Sinne zu sprechen, erscheint ebenso problematisch wie sinnvoll. Filmische Eigenmächtigkeiten bei der räumlichen Inszenierung treten massiv hervor, wenn etwa Marcia Haydee bei ihrem Solo (2. Satz der Cellosonate) in einer Bodenpartie kreisförmige Bewegungen vollzieht und die Kamera ebenso zu kreisen beginnt, allerdings anders als die Tänzerin und zudem die räumlichen Dimensionen durch den Schnitt verzerrt (weicher Schnitt in größerer Entfernung), bzw. durch

Kamerafahrt ins Wanken bringt. Während sich Haydee am Boden gegen den Uhrzeigersinn wälzend dreht, fährt die Kamera in verschiedenen Winkeln mit dem Uhrzeigersinn heran und entfernt sich wieder. Das Gefühl von Raumverlust und Schwindel wird von der Expressivität der Musik getragen, sogar massiv verstärkt. Gemeinsam mit der Musik wird ein Expressives von allen drei Kunstformen eingelöst – ohne aber dabei, dies ist die Besonderheit des Beispiels – weder den Tanz als eigenständige und lückenlose Bewegung zu verlieren, noch die Musik zur Untermalung zu degradieren, fast im Gegenteil. Die Kamerafahrt wirkt an dieser Stelle als Schnittpunkt zwischen Musik und Tanz und verdeutlicht den stattfindenden Orientierungsverlust als expressive Qualität. Der anschließende Schnitt vollzieht ein Loch: Haydee ist mit schützender Hand vor dem Gesicht im Close-up zu sehen. Das Bewegungs-Loch im Verlauf dokumentiert hier den Verlust von Raum- und Zeitgefühl, der durch die vorgehende Passage bewirkt worden war.

Die Expressivität des Films wird vor allem durch die unterschiedlichen Standpunkte der Kamera erfahren: An anderen Stellen ist sie in manchen Momenten Teil der Choreographie, sie agiert z. B. mit dem Corps de ballet, indem sie mit ihm den Kreis verengt und an die Szene heran fährt; ein anderes Mal ist sie Beobachterin, ein drittes Mal, wie beim Haydee-Solo-Beispiel ein utopischer Blick von oben, der aber an der Gesamtbewegung Anteil hat und mit Musik und Choreographie die Qualität des Orientierungsverlusts interpretierend überträgt. Als Stil der Dokumentation verhält sich die Kamera engagiert, sowohl hinsichtlich der Stimmung des Gesamtprojekts (Schwarzweiß), als auch in bestimmten Momenten expressiver Darstellung.

Lindemann entwickelte einen individuellen Stil, der als »engagierte Dokumentation« beschrieben werden kann, auch hinsichtlich der konzeptuellen Verbindung von Musik und Tanz. Stilistisch kann die Verfilmung als eine Adaption von Elementen des Film noir betrachtet werden, der nicht nur Eigenschaften des »low key light« aufnimmt, sondern auch die gesellschaftliche Düsternis reflektiert, die bei damaligen Aufführungen von der BEFRAGUNG ausging. Vergleiche mit Peter Weiss wurden von der Presse angestellt, von gesellschaftlicher Angst sprach Cranko selbst und mit ihm die KritikerInnen der Uraufführung (Vgl. Schmidt 2010, 27–38; Schmidt 2012). Ebenso schwingt hier die Rezeption von B. A. Zimmermann mit hinein, der seit seiner Oper *Soldaten* (UA 1965) sein abstraktes multimediales Denken zugunsten einer metaphysischen Gesellschaftskritik aufgegeben hatte. Lindemanns Film reflektiert die damalige Aktualität und kann daher als tatsächliche Dokumentation betrachtet werden, die dem kulturellen Phänomen Musik und Tanz mehrschichtig Rechnung trägt.

Was Lindemann aber nur wenig berücksichtigt, ist die massive Bedeutung des Corps de ballet. Cranko könnte hier durch die Rekonstruktion von Nijinska für das Royal Ballet 1966 inspiriert worden sein. Verschiedene skulpturale Bauten des Corps weisen auf eine vergleichbare Denkweise. Dies aber widerspricht der individuellen Hervorhebung der SolistInnen, der Lindemann folgt. Eine sowohl für das Dokumentarische, als auch für das Expressive sinnvollere Regie, auch in Bezug auf die Musik, hätte das Corps stärker und transparenter zugleich berücksichtigt.

II. *Verdin, Paxton, Bach / Gould*

Paxtons Improvisationsprojekt zu Bachs Goldberg-Variationen, 1986 bis 1992 in Live-Performances aufgeführt, betont deutlich das interpretatorische Element, die Einspielungen Glenn Goulds. In seinem Erläuterungstext spricht er von den Besonderheiten des Interpreten und sucht ihn jenseits der technisch brillanten Wiedergabetechnik. So nimmt er Bezug auf Goulds leises Mitsingen. Aber Paxtons Fragestellung geht über die Interpretation hinaus. Er fragt auch nach dem Anteil der Improvisation in Bachs Komposition und mutmaßt zu Recht das Vorhandensein improvisatorischer Elemente in Bachs eigenem – ungehört vergangenem – Klavierspiel. Die Fixierung von Notentext und klanglicher Wiedergabe durch die CD ist ein wesentlicher Aspekt des Projektes und wird angemessen problematisiert. Mit Verdins Dokumentation wird auch Paxtons Tanz fixiert. Wie wird in der Verfilmung die Spannung zwischen Komposition, technischer Klangwiedergabe, tänzerischer Improvisation und Videotechnik mit dem kritischen Bewusstsein vermittelt?³

Das Projekt ist tatsächlich eine große Herausforderung an die Frage, wie performative Aspekte des Tanzes durch Filmtechnik transportiert oder transformiert werden können. Zweifellos verliert der Performer die Qualität auratischer Präsenz.⁴ Aber was gewinnt er in der Verfilmung? Verdin löst diese Frage, indem er sich verstärkt auf die Seite der musikalischen Komposition stellt: Strukturen der Wiederholung in verschiedenen Stimmen

³ Zum Projekt s. <http://www.walterverdin.com/STEVE.html> (Stand: 21.11.2015), genauer ausgeführt in Schmidt 2012.

⁴ Zur Frage der Präsenz in Performance und Film vgl. Fischer-Lichte 2004.

werden durch Schnittwiederholung in den Tanz eingefügt, die Improvisation wird zum Spielball von Kompositionstechniken, die von Musik und Film analog ausgeführt werden (Var. 3: Stimmenimitation wird durch geschnittene Wiederholung transformiert). Verdin trifft damit eine folgenschwere Entscheidung, die aber dem Projekt angemessen scheint. Nicht die Improvisation wird zum bestimmenden Faktor, sondern die Rekomposition zwischen Musik und Tanz, wobei sich der Filmer hier oszillierend mal auf die Seite des Performers, mal auf die Seite der Klangwiedergabe bzw. Komposition schlägt.

Sicherlich hätte die Möglichkeit bestanden, durch Screensplitting Paxtons unterschiedliche Inszenierungen ein und derselben Musikstelle zu zeigen. Damit wäre dem improvisatorischen Gehalt sicherlich genauer Rechnung getragen worden. Verdin aber zeigt mit seinem Film etwas anderes, was Teil des Projektes ist, nämlich ein Hören der Musik durch den Körper sowie mit ihm und durch das Videobild.

Nur vereinzelt wird die improvisatorische Praxis erfahrbar, etwa in Variation 27, dem »canone alla nona«, bei der Verdin Paxton in alternativer – ›kanonischer‹ – Improvisation durch das Bild flimmern lässt. Faszinierend dabei Abweichung und Ähnlichkeit der Improvisationen, die beide als Hauptelement durch die stilistisch mehrfach gebrochene Drehung / Pirouette und durch ein gestisches Moment der Erschöpfung bestimmt sind, darin aber einen ganz anderen Spannungsaufbau verzeichnen. Verdin inszeniert die Variation mit stehender Kamera und fixiert den Raum, der choreographisch variierend durchquert wird; so dass für einen Moment eine ganz andere Einlösung des Projekts aufleuchtet, die aber Teil des umfassenden Video-Compendiums ist und sich damit auch der Komposition als Compendium der Variationskunst annähert.

Verdin war mehrfach für den Tanzfilm bedeutsam tätig geworden, so auch bei ROSELAND von Wim Vandekeybus, wozu Rosiny (1999, 45) zur Methode Verdins anmerkte: »In allen seinen Arbeiten ist ein eigener Stil erkennbar, der durch eine dynamische Kameraarbeit und eine an den russischen Revolutionsfilm anknüpfende Montageform der Kollision und Rhythmik geprägt ist.«

Tatsächlich verbünden sich Montage und Rhythmik oft mit der Interpretation Bachs und gehen ein Spiel gegen die (wie gezeigt an der Variation 3) oder mit der Choreographie ein, wie in Var. 6 deutlich wird: Fast barock anmutend werden filmische Reverse-Techniken als krebsgängige Gestalten erfahren und ermöglichen es dem Tänzer, umgekehrt zu tanzen.

In diesem Projekt stellt sich aufgrund der bewusst angewendeten filmischen Manipulation die bereits oben aufgeworfene Frage, die von Irina Kaldrak am Beispiel interaktiver Performances zwischen Künstler und technischer Installation untersucht wurde. Welches Subjekt wird hier in Bezug auf die filmtechnische Darstellung entworfen?

Bei Lindemann stand das expressiv inszenierte verstörte Subjekt im Vordergrund, das durch Crankos choreographische und Zimmermanns kompositorische Perspektiven beschworen wurde. Es entsteht eine intermediale Einheit, in die die Position der/des Betrachtenden eintauchen kann.

Bei Verdin wird das tänzerische Subjekt widersprüchlich. Einerseits wird es verzerrt in der technischen Reproduzierbarkeit zwischen Musikkomposition und Video, auf der anderen Seite wird dem narzisstischen Subjekt der Raum von hörender Selbsterfahrung gestattet, aber nicht vollständig. Dem

Betrachtenden wird ein visuelles Compendium zuteil, das die improvisatorische Qualität des präsenten Körpers durch die Vielzahl von Schnitt und Perspektive transformiert in eine Spielfläche verschiedener Hörweisen (des Performers und des Regisseurs), die zwischen performativer Dynamik der Interpretation und struktureller Konstruktion der reproduzierten Komposition changieren. Filmische Techniken der Wiederholung dienen der choreographischen Verfremdung und der musikalischen Rekomposition des Körpers. Lust und Mangel werden als Drama des zerstückelten Körpers (Wenner) inszeniert und erzeugen ein postdramatisches Subjekt, das sich zwischen ignorantem Usermodus (gegenüber dem musikalischen Werk) und sensibler Selbsterfahrung (gegenüber der differenzierten Interpretation) konstituiert (Vgl. Wenner 2001, 361–379). Deutlich reflektiert das Video die Ästhetik der 1990er Jahre als intellektualisierende Clipästhetik. Die hier entstehenden Löcher in der Kontinuität der Bewegung sind dieser Ästhetik geschuldet, die aber konzeptuell mit dem zeitlichen Loch zwischen realer Aufführung (Live-Performance) und Post-Production korreliert. Das Projekt durchstreicht den Dokumentcharakter und wird dadurch zum Dokument dessen, was nicht dokumentiert sein kann. Die Löcher und Brüche werden transparent in einer intermedialen Kritik am Uneingeholten zwischen Performance und Komposition.

Mit den zwei Beispielen werden Videochoreographie und dokumentarische Funktion in zwei unterschiedlichen Konzepten deutlich, die beide gleichermaßen mit dem Projekt zu tun haben und damit den subjektiven filmischen Standpunkt reflektieren und gleichzeitig das Projekt historisch dokumentieren. Bei Lindemann wird das engagierte Dokumentieren deutlich, das den expressiven und kinetischen Konzeptcharakter mehrschichtig in der Kriminalfilmästhetik der 1950er und 1960er Jahre

gewährleistet. Bei Verdin hingegen wird ein deutlicher Kontrapunkt thematisiert, der zwischen Musik und Tanz eine eigene Stimme erhebt und bewusst LÖcher kreiert, die einen Riss zwischen musikalischer Komposition und improvisatorischer Praxis thematisieren. Während das Goldberg-Projekt die Brüche bewusst inszeniert und auf eine durchgehende narrative Position verzichtet, setzt Lindemann auf ästhetische Einheit, die durch den Film amplifiziert wird und den choreographisch narrativen Charakter bewahrt.

III.

Wie verhält sich zu den beiden vorausgegangenen Subjektkonstruktionen des modernen verunsicherten Subjekts (BEFRAGUNG) und des kontrapunktisch lustvoll zerstückelten Narziss (SPIRALGOLDBERG) das letzte Beispiel, Schmidt-Garres Verfilmung des Mittelteils von Teshigawaras ABSOLUTE ZERO (D 2002, Jan Schmidt-Garre)?⁵

Saburo Teshigawaras Choreographie nimmt durch die Musikauswahl ganz explizit Bezug auf die Geschichte des Ausdruckstanzes, dem der Tänzer sich verpflichtet fühlt. Die Kompositionen für Klavier von Georges Gurdjief und Th. de Hartmann in den 1920er Jahren strahlten in ihrer exotistisch-esoterischen Qualität eine Affinität zum Ausdruckstanz aus. Ein spezieller Bezug besteht zu Alexander Sacharoff, der mit den Klavierstücken und seinen Tänzen religiöse Gehalte und Rituale inszenierte (Vgl. Brandstetter 1995, 75ff).

⁵ Zu sehen unter: <http://www.parsmedia.com/films/absolute-zero/> (Stand: 1.10.2015).

Teshigawara verwendet eine Auswahl von Hymnen für Klavier solo, die die Komponisten gemeinsam um das Jahr 1926 geschrieben haben und deren religiöser Bezug ganz offensichtlich klanglich in einer choralen Getragenheit, Kirchenliedern ähnlich, bar jeglicher Virtuosität, besteht. Die viel gerühmte Choreographie für einen Mann und eine Frau (Kei Miyata) nimmt nicht synchron auf die Musik Bezug, vielmehr handelt es sich um ein paralleles Fließen, das eine intermediale Beziehung allein durch den Fluss konstituiert, der dynamisch variabel gestaltet ist.

Die Kompositionen stammen aus dem III. Band der Gesamtausgabe. Die Folge der Stücke lautet:⁶

1. Poco vivace (Nr. 9 der ersten Serie der Hymnen, Gebete und Rituale); 29.IX, 1926, ohne Taktstriche notiert.
2. Freuden-Hymnus: Maestoso (Nr. 13 der 1. Serie)
3. »Alleluja«- Larghetto (Nr. 33, 2. Serie), wird wiederholt.
4. »Rejoice, Beelzebub« – Solemne (Nr.15, 1. Serie)
5. Vesper-Hymnus – (Nr. 48, 3. Serie), wird wiederholt.
6. »Tibi Cantamus« No. 1 – (Nr. 98, 3. Serie), wird wiederholt.
7. wie 2.
8. wie 1.

Der Bezug zwischen Musik und Tanz besticht durch die Musikalität der TänzerInnen, weniger in einer synchronen Ausdeutung, als vielmehr in einem jeweils autonomen Fließen von Bewegungen. Teshigawara setzt mit

⁶ Die Kompositionen werden gespielt von Alain Kremski, der eine Gesamteinspielung der Klavierwerke Gurdjieffs und de Hartmanns vorgelegt hat.

einer Hebung des Armes an, die vom Tempo deutlich hinter der Musik zurück bleibt. Seine Choreographie aber steigert sich mit einem langen, mehrminütigen Bogen in ihrer Dynamik, mit der er die Musik zunächst ein- und dann überholt.

Garres poetischer Entwurf zum Tanzfilm findet sich im Booklet der DVD (s. u.). Hier geht es um die freiwillige Unterordnung des Filmes gegenüber der Choreographie, die auch für die Musik wirksam werden könnte. Gegenüber den vorangegangenen Beispielen tritt mit diesem Beispiel am deutlichsten der Aspekt des Dokumentarischen zutage, es ließe sich im engeren Sinne von einer Dokumentation sprechen. Der filmische Beginn ist dann auch geradezu entwaffnend dokumentarisch, denn eine statische Kamera zeigt die Totale der Tanzbühne, die karge punktartige Beleuchtung des Bodens, der an ein Flugfeld erinnert, das umgebende Dunkel, die hell gekleidete Frau rechts am hinteren Rand, der Mann in dunkler Kleidung in etwas zentralerer linksseitiger Position. Die Bewegungen sind minimal, die fließende Langsamkeit zeugt von einer hochbewussten Körperarbeit, die bereits von der Tanzkritik oft lobend besprochen wurde. Distanziert und neutral nimmt die Kamera Bewegung (Mann) und Stillstand (Frau) des Beginns auf, bis sie kurz vor Ende des einleitenden Abschnitts (Ende der 1. Komposition) mit einem langsamen Schwenk nach unten eine mimetische Beziehung mit dem Tanz aufnimmt. Ein folgender Schnitt auf den Tänzer hin ermöglicht die genauere Betrachtung der nun sich dynamisch steigernden Bewegungen. In diesen Verlauf, am Ende einer Bewegungsphrase, schneidet der Film auf die Frau, die nun ihre langsamen Bewegungen beginnt. Der Mann ist aus dem Spiel. Was tut er? Bewegt er sich, bleibt er still? In einem späteren Schnitt auf den Mann wird der kontinuierliche Bewegungsfluss wieder aufgenommen, als hätte er nie aufgehört. In einer späteren Einstellung werden beide TänzerInnen vereint

im Großbild sichtbar. Der Wechsel von Bewegung und Stillstand der Personen ist essentieller Bestandteil der Choreographie, die einen übergeordneten Bewegungsraum kreiert.

Zweifellos liegt für die filmische Dramaturgie hier das Schema des Dialogs zugrunde, das in einer anderen, verlangsamten zeitlichen Dimension, gemäß dem Tanz, durchgeführt wird. Aber der Tanz ist kein Dialog, er ist auch keine Sprache. Das gleichzeitige Bewegen ist ihm genauso eingeschrieben wie das gleichzeitige Musizieren verschiedener Stimmen. Indem der Film sprachlich theatraler Rhetorik folgt und nicht der musisch tänzerischen, entstehen kinetische Löcher, die über entscheidende Details den Betrachter im Unklaren lassen.

Zwar folgt der Filmschnitt der Bewegung (Schnitt erfolgt am Phrasenende der Bewegung) sowie dem dramatischen Bogen einer sich insgesamt steigenden und dann abflauenden Bewegung im Wechsel zwischen Mann und Frau, aber er folgt nicht der Gesamtbewegung, der er zu Beginn der statischen Totale zu folgen verspricht. Noch massiver fallen die Schnitte gegen die Musik aus, die aufgrund der leichten Verzögerung der Tanzbewegung in das Ausklingen der Akkorde fallen, sie krachen förmlich in den musikalischen Ausschwingvorgang. So stellt sich die Kamera bewusst zur Dynamik des Tanzes, nicht aber zur Musik, und dies wohl kaum bewusst kontrapunktisch.

Garres Kamera-Schwenks beweisen eine hohe Anpassungsfähigkeit an das Tempo der Choreographie. Auch die Kamera macht sich die bewusste Langsamkeit zunutze und markiert zudem Veränderungen in der filmischen Inszenierung. Zwischenräume werden sichtbar, indem betont an den Personen vorbeigefilmt wird; Winkel werden genutzt, um den choreographischen Raum zu präzisieren. Zudem ist das Dialogprinzip, dem

der Film folgt, auch in der Choreographie angelegt. Dennoch wird an der genannten »Schnittstelle« die Problematik deutlich, das dialogische Prinzip, das aus dem Tonfilm, abgelauscht vom Sprechtheater, bzw. von der Literatur, übernommen wurde, auf den Tanz zu übertragen, an einer Stelle, in der die räumlich musikalische Qualität des Tanzes substantiell ist.

Folge des filmischen Subjektentwurfs ist die Versprachlichung, gewissermaßen die Versubjektivierung durch eine zunächst neutral erscheinende – quasi-dokumentarische – Bildinszenierung, die die räumlich durchfließende Bewegung in einen montierten Bewegungs-Dialog überführt.

Aus der Anwendung des dialogischen Prinzips entstehen eben jene Lächer in der Bewegung, deren ästhetische Berechtigung (für mich) nicht nachvollziehbar wird. Im 2. Teil der Choreographie wechselt die Kamera vom Tänzer auf die Tänzerin. Sicher, der Wechsel ist begründet hinsichtlich der Ablösung der Hauptrolle. Was aber gerade in Anbetracht der Bewusstheit von Bewegungsführung während der gesamten Choreographie wichtig zu sehen wäre, ist gerade der Übergang, der eine Sichtung beider Personen – zumindest für einen Moment – notwendig gemacht hätte. Die Kamera übernimmt den gestischen Wurf von ihm auf sie, die Weitergabe der Bewegung als ein Sprechen. Aber so wenig eine Bewegung beendet ist, wenn ihre Bedeutung endet, sondern Bewegung hier in ihrer Kontinuität selbst als Bedeutung gedacht ist, wird sie im Schnitt regelrecht abgeschnitten. Dadurch entsteht eine bemerkenswerte Eindimensionalität, die dem Bewegungs-/Bedeutungsfluss des Performativen kaum gerecht wird.

Ebenso ereignen sich die Schnitte generell mit einem kaum entwickelten Bewusstsein für musikalische Dynamik, die zum Fluss der Choreographie –

trotz asynchronem Verlauf, und dies ist das Besondere – wesentlich beiträgt. Die Schnitte brechen diesen Fluss und werden fast akustisch spürbar; ich würde sie daher als »krachende Schnitte« bezeichnen.

Schluss

Die Komplexität einer Verbindung der drei Kunstformen dürfte ein Grund dafür sein, warum kaum darüber nachgedacht wurde. Es existieren Studien zum Videotanz (Rosiny) oder zum Musikfilm (Emons). Eine Verbindung aller drei Kunstformen, die zu einem ästhetisch überzeugenden Ergebnis sowohl als Dokument oder Dokumentation, wie auch als Videofilm, führen würde, und die Kriterien liefern könnte, um Tanz/Musik-Filme im Rahmen von Festivals zu beurteilen, übersteigt womöglich die Kompetenz derer, die von der Gesellschaft als interdisziplinär Geschulte ausgebildet und hervorgebracht werden. In der Regel dominieren die optischen Codes von Film und Tanz, die Musik dient der Untermalung. Sie motiviert nicht die Bilder oder Bewegungen, mag die Musik auch noch so sehr die Bewegung an sich motivieren. Gerade für den Tanz ist dies als eine herrschende Tendenz auszumachen. Die Musik ist einfach da. Derartige Praktiken ignoranter Naturalisierung wären auf ihre ästhetische Dimension zu befragen.

Was aber dennoch als vielleicht nicht unwesentliches Ergebnis dieser kurzen und oberflächlichen Untersuchung festgehalten werden kann, ist die Unterschiedlichkeit von filmischen Inszenierungen, die den Projekten zwischen Musik und Tanz einen Stempel der Wahrnehmung aufdrücken. Bei Lindemann und Schmidt-Garre wurde das filmisch narrative Paradigma

äußerst präsent, bei Verdin hingegen bewusst zerstört. Das hing auch mit den Projekten selbst zusammen. Bei Teshigawara allerdings zeigte sich jenseits der narrativen Ebene eine Bedeutungsqualität in der Bewegung selbst, die als Vorsubjektives, Atmendes Gestalt annimmt (so äußert sich auch der Choreograph selbst zu seinen Arbeiten). Gerade diese Qualität filmisch zu integrieren erscheint äußerst anspruchsvoll und sie kann kaum durch ein gängiges filmisches Narrativ bewältigt werden. Damit entsteht – um zur Ausgangsfrage der sich durch den Film konstituierenden Subjekte zurückzukehren – ein narrativ expressives Subjekt, das in der Choreographie nur oberflächlich konstituiert wird. In BEFRAGUNG tritt das Subjekt als ästhetisch zentral behandeltes Problem sowohl tänzerisch, wie musikalisch und schließlich filmisch als geschlossene Einheit hervor und erzeugt eine zwar gebrochene, aber klassisch moderne Einheitlichkeit. Bei Verdin wird das Subjekt vervielfältigt durch die räumlichen (gedreht wurde mit acht Kameras), wie auch konzeptuellen Perspektiven zwischen Musik und Tanz, zwischen Improvisation und Komposition. Bei Teshigawara schließlich gelangen wir an ein Vorsubjektives, das sich formal zwar des Narrativen bemächtigt und daher als Subjekt in Erscheinung tritt; aber durch die Bewegung selbst entsteht das Vorsubjektive, die Verschränkung von Bewegung, Raum und Atmung, hier nicht nur als existentielle Verkündung oder als poetischer Rahmen, sondern als ästhetischer Inhalt.

Literatur

Brandstetter, Gabriele (1995) *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 75ff.

Cook, Nicholas (1998) *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.

Emons, Hans (2005) *Für Auge und Ohr: Musik als Film*. Berlin: Frank & Timme.

- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Jordan, Stephanie (Hg.) (2001): *Preservation Politics. Dance reconstructed, revived, remade*, London: Dance Books.
- Rosiny, Claudia (1999) *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*. Zürich: Chronos Verlag.
- Schmidt, Steffen A. (2010) Moment und Ewigkeit. In: *Original und Revival*. Hrsg. v. Christina Thurner und Julia Wehren. Zürich: Chronos Verlag, S. 27–38.
- Schmidt, Steffen A. (2012) *Musik der Schwerkraft*. Berlin: Kadmos.
- Schmidt, Steffen A. (2014) Zwischen Visualisierung und Verkörperung von Musik. In: *Visualität, Kultur und Gesellschaft*. Hrsg. v. Jörg Helbig, Arno Russegger und Rainer Winter (= Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur 2), Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 162–173.
- Wenner, Stephanie (2001) Ganzer oder zerstückelter Körper. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 361–379.

Filme

- Klaus Lindemann: Befragung. Choreographie von John Cranko. Musik: B. A. Zimmermann: Sonate für Violoncello solo. Einspielung: Siegfried Palm für Wergo (nicht im Handel erhältlich). WDR 1968
- Walter Verdin: Steve Paxton - Improvisationen zu den Goldberg-Variationen von J. S. Bach. Einspielung von Glenn Gould (Var. 1–15: Version 1982; Var. 16–30: Version 1955) (nicht im Handel erhältlich, mit freundlicher Genehmigung des Autors); Brüssel 1992
- Jan Schmidt-Garre: Absolute Zero. Mittelteil der gleichnamigen Choreographie von Saburo Teshigawara. In: Ders.: Bound – gefesselt. Pars media 2002

Partituren

- B. A. Zimmermann: Sonate für Violoncello solo. Edition modern 1960
- Georges Gurdjieff / Thomas de Hartmann: Hymns, Prayers and Rituals. Bd. III der Gesamtausgabe für Klavier, hg. von Linda Daniel-Spitz, Charles Ketcham und Laurence Rosenthal. Schott Mainz 2002.

Einspielungen

J. S. Bach: Goldberg-Variationen. Glenn Gould 1955 und 1982. Sony

B. A. Zimmermann: Sonate für cello solo. Siegfried Palm. Wergo

G. Gurdjieff / Th. de Hartmann: Alain Kremski: Einspielung des gesamten Klavierwerks. Naïve (2003)

Empfohlene Zitierweise

Schmidt, Steffen A.: Musik-Tanz-Video: Ein Werkstatttext. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 469–493, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p469-493>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.