

Woran würden Sie denken, wenn Sie dieses Geräusch, diese Musik hören, ... diesen Klang. Ein tiefes dunkles Grollen, eine stehende tiefe Welle im Ultra- Bassbereich, nicht zu orten, aus dem Nirgendwoher. An einen großen leeren Raum, eine Fabrikhalle, eine riesige Fabrikhalle – die leergeräumt ist – wir hören den Nachhall der Maschinen. Drohendes Unheil. ...

Es fällt auf, dass bei dieser tief dröhnenden Musik nicht wirklich viel passiert. Die Musik nimmt sich Zeit – sie hat die Ruhe gepachtet – ungewöhnlich eigentlich, denn unsere Aufmerksamkeit, so sie hören will, braucht Futter. Und bekommt meist, grad auf diesem Sendeplatz, mehr davon, als sie verdauen kann. Ha, so könnte man jetzt denken, das ist es ja, es ist ein Reflex auf dieses zumeist zuviel. Und dem entgegen, dialektisch sozusagen, mit in Betracht ziehend, was gar nicht da ist, was als fehlend wir uns nur denken, statt dem zuviel an dieser Stelle, eben extra und mit Absicht **wenig**. Ziemlich wenig, fast gar nichts. Ein tönendes, auskomponiertes **Gar Nichts**. Aber weit gefehlt. Das führt uns alles auf den Holzweg. Denn dieses Nichts, das Sie, verehrte Hörer, hören – und Hörerinnen – im Hintergrund, das ist nur ein Teil von einem Ganzen, das Sie nicht hören können, weil Sie es sehen müssten. Aber ehe wir uns stundenlang nun darin ergehen, nachzuerzählen, was Sie sehen müssten, um zu begreifen, warum das Hörbare nur vergleichsweise dürftig ist, oder drücken wir es wertfreier aus, sparsam ist, und warum in dieser Sparsamkeit nun gerade die Kunst liegt, denn mehr wäre zu viel...

Ehe wir also zugeben, dass im Medium Radio über Tanzmusik eine Sendung zu gestalten, eigentlich der falsche Ort ist, versuchen wir einen anderen Weg – und lassen den Tanz aus der Musik einfach heraus. Ein Unterfangen jedoch, dass schier unmöglich ist, den Tanz aus der Musik herauszulassen, denn ist Musik ohne Tanz denkbar. Der Akzent liegt auf **denkbar**. Denn denken wir uns nichts stets den Tanz dazu, wenn wir Musik hören?

Von welchem Tanz aber ist die Rede? Ich spreche von jenem Tanz, der in der Imagination des christlichen, des Abend-Landes entstand, nachdem ein Konzil im Jahre 680 es keinem mehr gestattete, „Spiele

und Tänze aufzuführen, welche, vom Teufel eingegeben, die Heiden erfunden haben“. Schluß mit dem Herumgehops, denn wer herumhops, hat Schwierigkeiten, der offenbarten Schrift zu lauschen. Tut womöglich anderes und denkt auch anderes, als dem Sinn der Worte zu folgen. Seitdem, so liegt nahe, oblag es der Musik, die Gesten des Leibes als quasi transzendierende seelische Bewegung in sich aufzunehmen – eine Idee, auf welche die Komponisten ohne das Verbot vielleicht gar nicht gekommen wären. Es wird die Musik der Ort, in welcher der Tanz sich einheimisch macht – die ganze klassische Musik lebt von diesem Gedanken, wir können dem Tanzverbot also dankbar sein. Musik, die abstrakteste aller Künste, die Zeitkunst, wird dadurch, was das Verbot vielleicht verhindern wollte: Sie wird körperlich – Musik wird zu einem tanzenden Klangkörper, den wir uns mit geschlossenen Augen betrachten können. Musik, wie sie die europäische Kultur hervorgebracht hat, ist eine trans-tanzende Körperkunst, ein Reigen seliger Engel, wie ihn Fra Angelico gemalt hat. Die Bewegungen der Seligen und der Engel wurden vor allem so definiert – ich zitiere Ernst Bloch, seinen Klassiker, das Prinzip Hoffnung, dass sie nicht im Raum geschehen, sondern ihren Bewegungsraum mit sich tragen, ja erst bilden. Der Ort, sagt Thomas von Aquin mit solcher, höchst merkwürdiger Bewegungsutopie, wird vom Engel, nicht der Engel vom Ort umschlossen, die Engel sind auf virtuelle, nicht auf körperliche Weise ausgedehnt.

Es ist grad so, als würde Thomas von Aquin von Lautsprechermusik reden, der Akousmatik, die am konsequentesten das Konzil von 680 umsetzt, sublimiert sie ja nicht nur den verbotenen Tanz, sondern oben drein den letzten Rest davon, sogar den Leib des realen Musikers.

D.h. wenn wir nun nicht mehr von Engeln spekulieren, sondern über Musik reden wollen: Es ist die Musik, die ihren Ort, ihren Raum umschließt – in der Wahrnehmung des Zuhörenden – und bei weitem weniger ist es der Ort, der die Musik umschließt. Je mehr sie die Bewegung dieses Orts in sich auslebt, austobt, die Musik in ihrer reinen Form, umso mehr braucht sie den Tanz nicht mehr, weil sie es selbst schon ist: Ein tanzender Klangkörper.

Aber ist die Musik nicht nur eins unter den sieben Wandelgestirnen, eine unter den sieben freien Künsten, und wäre von wahren Tanz nicht erst dann zu sprechen, wenn zumindest zwei dieser Gestirne zueinander finden, und miteinander tanzen? Was aber heißt: **Miteinander** tanzen?

Ralf: Tango ist ein wunderbares Beispiel. Tango wurde eigentlich erfunden von zwei Männern, also es wurde eigentlich von zwei Männern getanzt. Und Tango ist eigentlich der Tanz, wo die Gleichberechtigung im Vordergrund steht. Das heißt, das gegenseitige Überraschen, das gegenseitige auch auf's Kreuz legen z.B. Es gibt niemanden der eindeutig führt. Es ist so, dass immer beide führen können. Es wechselt ständig. Es ist nicht wie beim Walzer oder wie bei anderen Tänzen so, dass der Mann dominiert, sondern beim Tango ist es so, dass beide Seiten die Initiative ergreifen. Und das ist ein wunderbares Beispiel, vielleicht Tanzen wir ja den Tango, wenn wir zusammen arbeiten. Es ist mal so mal so, ständig hin und her.

Als ein abstraktes Klangenvironment beschreibt Hans-Peter Kuhn die Musik, die er für Sasha Waltz Tanzperformance „Nobody“ komponiert hat. Abstrakt meint alles andere als das Gegenteil von Körperlich, von Gegenständlich. Gegenstand dieser Musik, **trotz** aller elektronischen Bearbeitung noch immer deutlich erkennbar, sind Geräuschaufnahmen von Maschinen, Eisenbahnen, Fabrikhallen – gerade aber **wegen** ihrer elektronischen Bearbeitung so abstrahiert, dass sie ihren narrativen Charakter verlieren, einen ruhend in sich bewegten Assoziationsraum eröffnen. Sasha Waltz Performance fand in der vollkommen leergeräumten Berliner Schaubühne statt, ein Raum, der an eine riesige Industriebrache erinnert. Abstrakt meint aber auch, dass diese Musik nur den Rahmen, die Idee einer Architektur abgibt, für etwas, das sich in ihrem Innern abspielen kann. Was nicht bedeutet, dass die Musik selbst keinen Tanz mehr enthält, der sich nur noch **in** ihrem Ort, **in** ihrem Anderswo, **im** sichtbar konkreten Tanz ereignet, in den tanzenden Körpern auf der Bühne, dem Tanz der gefallenen Engel. Hans-Peter Kuhn:

Kuhn: ... also für mich ist diese Räumlichkeit der Klänge von großer Bedeutung. Dass das nicht eine Musik gibt, die von einem Ort aus

kommt, sondern die um einen rum ist in der man sich drin bewegt, befindet. Dass man einen Raum akustisch erfährt, oder musikalisch erfährt, das ist für mich von großer Bedeutung, und das erreiche ich durch verschiedene Methoden. Also einmal dadurch, dass ich Lautsprecher um das Publikum herum aufbaue, und da habe ich unterschiedliche Mengen, also manchmal sind es nur vier oder mal sind es sechs, acht, das ist unterschiedlich, aber es sind eigentlich immer gerade Zahlen, das ist klar, weil wir ja links, rechts hören. Was ich versuche ist im Prinzip einen anderen akustische Raum zu schaffen als den, den man visuell wahrnimmt. Mich interessiert halt so ein akustischer Raum, und was ich versuche ist einen zu schaffen, der sich unterscheidet, also der als eigenständige Raumerfahrung entsteht gegenüber dem was man visuell wahrnimmt.

Abstrakt wurden im übrigen auch die Choreographien von George Balanchine genannt, weil er wenig Ehrgeiz entwickelte mit seinen Tänzen Geschichten zu erzählen. Die Bewegung des Körpers im Raum, das Licht, ist schon Ereignis, ist schon Musik genug. Die Bewegungen des Körpers sind **genauso** wenig auf den Ausdruck von etwas Konkretem zu reduzieren – sie bleiben offene, abstrakte Zeichen, wie eben Musik als ein System solcher offener abstrakter Zeichen beschrieben werden kann, wobei sich Balanchine darüber lustig machte, was wohl abstrakt daran sei, wenn auf der Bühne ein Mann und eine Frau miteinander tanzen.

Abstrakt heißt aber nicht, dass nicht noch andere Themen möglich wären, als männlich oder weiblich, sprich andere Themen als die Permanenz der Nicht-Neutralität zwischen den Geschlechtern.

Lutz: Das ist der Prozess, der dann zwischen Rubato und mir losgeht, wenn diese Vorarbeit, die Materialsammlung abgeschlossen ist. Bisher war es immer so, bei allen drei Projekten, dass die Musik vorher fertig war, fast 50% bevor sie angefangen haben zu arbeiten. Bevor sie die Choreographie realisiert haben. Wobei sie die oft so realisieren, dass sie den gesamten Figurenkatalog, wenn man das so sagen darf, was doch eine ganz eindeutige reproduzierbare Körperpartitur ist, vorher entwickeln, Bewegung für Bewegung. Und die Tänzer, die dann

kommen, diese Bewegungen übernehmen. Es war in dem Fall in Deutschland erarbeitet, und in der Endphase 4 oder 6 Wochen lang studieren die Tänzer die Partitur, die die beiden entwickelt haben. Bevor das passiert, fange ich mit der Musik an. Bei „Duty free“ war das so, dass ich vier Monate vorher angefangen habe. Während der Zeit, sind die durch die Welt gereist und haben mit den Leuten Probeaufnahmen gemacht, mit denen eine Woche in China probiert, eine Woche in Estland und sich beschnuppert und studiert, was die Leute können und wozu sie in der Lage sind.

Die meisten Tanzprojekte haben eine ungeheure Vorlaufzeit, von der man sich kaum einen Begriff macht, wenn man die fertige Produktion sieht, die selten mehr als eine Stunde dauert. Ganz abgesehen von den Vorarbeiten, den Recherchen, den Mühen, eine gesicherte Finanzierung bereit zu stellen, dauern die eigentlichen Probe- und Entwicklungsprozesse nicht selten mehr als 6 Monate. Nur für den Tanz. Die Musik kommt entweder erst am Ende hinzu, zu einer Choreographie, die in der Stille entwickelt wurde, oder sie wird parallel komponiert, Zelle für Zelle, umgeschichtet, verändert, angepaßt. So auch bei dem Stück „duty free“ der Berliner Tanz-Compagnie Rubato, die sich zum Thema machte, die nationalen, regionalen Tanz- und Bewegungsstile, die Identitäten von 6 Tänzern 6 verschiedener Kulturkreise miteinander zu vereinen, konfrontieren zu lassen. Ein jeder Kulturkreis hat seine eigenen Traditionen, sich zu bewegen, zu tanzen, die Sprache des Tanzes ist genauso wenig international, wie Musik international ist. Die Idee der Globalisierung ist die reine Ideologie, die Identitäten, die Kulturen dieser Welt einzig über die Klinge der Abstraktion des Geldes springen zu lassen. Der Berliner Komponist Lutz Glandien hatte den Auftrag, für das Stück „duty free“ der Kompagnie Rubato die Musik beizusteuern. Wie ist er dabei vorgegangen:

Lutz: Und ich habe parallel und für mich alleine angefangen zu arbeiten. Ich stell mir dann sicherlich vor, was da passieren könnte. Ich habe Fotos von den Tänzern gehabt und höre ihre Stimmen, und der Rest ist reine Imagination. Ich weiß nicht was dann passiert auf der Bühne. Es gibt erst mal nichts optisches für mich. Wir haben noch nie so gearbeitet, dass ich eine Videokassette mit der fertigen Choreographie

gehabt hätte und darauf eine Musik komponiere. Wie es im Film üblich ist, dass ich einfach ein Video bekomme und mache dann zu den Szenen die Musik. So arbeiten auch viele Tanz-Companys mit Komponisten, aber mit Rubato war die Arbeit nie so. Eigentlich arbeiten beide an einem Thema entlang, und irgendwann kommt es zusammen. Wenn ich dann die Musik produziere ist es so, dass ich minutenweise vorangehe, also Stücke, Layouts mache. Und sie kommen dann regelmäßig hierher und machen aus ihrer Vorstellung, wie der Tanz sein wird Kritik. Die Kritik besteht meistens darin, und da komme ich auf die Klangskulptur zurück, in der Reduktion. Wenn ich arbeite, arbeite ich meistens viel zu komplex und viel zu vielschichtig und vom Timing her zu schnell für die Ohren. Wo ich hörend eine Sache in zwei Minuten durchdringe, und ich mir sage, jetzt muss das mal anders werden, brauch der Tanz acht Minuten plötzlich.

19.1 Uli: Der Tanz erlaubt Geschichten wie redundante Figuren, also Sachen die sich ständig wiederholen?

Lutz: Die haben überhaupt kein Problem damit. Es war am Anfang ziemlich schockierend, dass irgendwo zehn Minuten ein Ton nur ist. Es treten musikalische Gesetzmäßigkeiten des Hörens außer Kraft. Es ist wie in der Filmmusik. Da treten musikalische Gesetzmäßigkeiten eigentlich auch außer Kraft. Wenn Du Filmmusik aus Hollywood pur hörst, ist es teilweise so schrecklich, und wenn du sie im Film hörst, hörst du sie gar nicht.

19.7 Uli: Die beste Filmmusik hört man nicht.

Lutz: Ja, die hört man eigentlich gar nicht. Und wenn du wieder raus gehst, weißt du nicht was da war. Im Tanz ist es ein bisschen anders, weil du kein Text hast. Text ist ja das Dominanteste eigentlich. Die Musik ordnet sich einerseits unter, aber nicht indem sie banal wird, sondern indem sie sich absolut beschränkt auf bestimmte Muster, die bestimmten Szenen helfen. Beides allein geht nicht, aber beides zusammen, wenn es glücklich läuft, ist gut.

20.3 Uli: ist es denn auch so, dass du Proben besuchst und überprüfst ob das, was du dir hier mit den Ohren ausgedacht hast funktioniert? Ob man nicht da und da was dazu tun kann? Muss man sich das auch so vorstellen? Oder ist es nur so, dass die Choreographen zu dir kommen und mit ihrer Imagination einen Abgleich hier herstellen zwischen dem, was sie sich vorstellen und du dazu ablieferst.

Lutz: Eigentlich ist der Abgleich in diese Richtung. Aber ich muss sagen, die beiden haben ein immenses musikalisches Formverständnis. Ich habe in diesen zwei Jahren meinen Formbegriff über Bord geworfen. Es ist extrem ausgedrückt, aber sie haben ein unglaubliches Formgefühl. Eine Materialökonomie die sie in ihrem Tanz haben und die sie auch auf andere Künste bezogen orten können. Sie spüren genau wenn irgendetwas fremd ist in der Musik.

21.6 Uli: Materialökonomie hat einen gewissen Vorrat von Bewegung.

Lutz: Materialökonomie im einfachen Sinne ist z.B. in der klassischen Musik, dass man ein Motiv hat und aus diesem Motiv alles entwickelt.

21.9 Uli: Und wenn ein neues Motiv mit reinkommt, dann muss es begründet sein.

Lutz: Dann muss es begründet sein. Muss einen Bezug haben, darf nicht verloren gehen, muss wiederkehren. Eigentlich gehe ich mit Material, wenn ich elektroakustische Musik mache, wesentlich freier um. Oder radikaler und denke nicht so klassisch. Die hören, wenn irgendetwas drin ist, was fremd reinkommt, nicht weiterentwickelt wird. Also was unorganisch ist. Oder wozu sie keinen tänzerischen Bezug herstellen können.

Musik: Show tools

„Show tools“ von der CD „The fifth Elephant“ – die Offenlegung des Handwerkszeugs – von Lutz Glandien, ein Aufschrei gegen die sphärenhafte Säuseligkeit der meisten sonstigen elektroakustischen Musik, entstanden in einem ganz anderen Zusammenhang als der Zusammenarbeit mit der Tanzcompagnie Rubato, ist dann sozusagen als Fremdkörper in die Produktion des Stücks „Duty free“ hineingewandert: Eine Perle – so etwas wie ein Klassiker, der Lutz Glandien gelungen ist auf seiner Suche nach einer elektroakustischen E-Musik, die bei allem Ernst es nicht vermissen läßt, dass sie einen auch unterhalb der Gürtellinie zu packen versteht. Und trotzdem kein Pop ist – ein heikler Balanceakt. Dieter Baumann, neben Jutta Hell Choreograph und Tänzer der Compagnie Rubato, erzählt, wie dieses Stück den Weg in seine Produktion fand:

Die Entstehung dieser Kombination war eigentlich so, dass als wir in Talinn geprobt haben, da hatten wir tatsächlich ein bisschen Musik dabei von Lutz. Und dieses spezielle Stück was so mehr in diese Techno-Richtung geht, das war eigentlich schon, hatte er schon in so einem anderen Zusammenhang komponiert auf einer CD, die er davor produziert hatte „5th Elefant“, genau. Und wir hatten die dabei, und wir haben ein Thema in dieser Vorrecherche mit den Tänzern war einfach zu fragen, was bei ihnen so körperlich noch da ist an Traditionen. Da wir es mit Tänzern zu tun haben, sind doch fast alle aus diesen Ländern auch durch eine traditionelle Schule gegangen. Also die haben alle, obwohl sie sich auch mit zeitgenössischem Tanz beschäftigt haben, Ballet aber auch mit Volkstanz, also das war auch ein Teil ihrer Ausbildung und zum Teil auch Teil ihres Berufslebens am Anfang. In China z.B. gehen, ist es nicht ungewöhnlich, dass Tänzer die aus einer Tanzakademie kommen dann in irgendeinem Volkstanz-Ensemble professionell arbeiten. So dass also der Volkstanz in China aber auch in Estland Bestandteil der Ausbildung ist. Von da her sind die damit konfrontiert. Auf dem Wege Material für dieses Stück zu finden war eben eine Frage z.B. an die Esten, wie intensiv sind diese Volkskulturwurzeln auch noch in ihrem Körper da? An welche Schritte erinnern sie sich? An welches Material? Können sie ganze Tänze reproduzieren? Und für die beiden, es handelte sich um zwei - Mann und eine Frau – war das relativ einfach, weil die da einfach so drinstecken immer noch. Als wir das sahen, haben wir uns das mal angeguckt mit der Originalmusik, und das ganze war dann halt schon sehr klischeehaft. Und irgendwie kam dann die Idee eben das zu konterkarieren, es zu brechen, es zu konfrontieren eigentlich mit einer Musik, die aus dieser Zeit, in der wir jetzt sind, stammen. Weil die Tänze, die die tanzen sind ja schon, also sie sind nicht uralt, aber die liegen doch schon also viele, viele Jahre zurück. Das sieht man irgendwie auch. Es sind keine modernen Volkstänze, was es sicherlich auch gibt. Dadurch dass eben z.B. Estland doch noch in diesem europäischen Kontext liegt, erkennt unser Auge auch das als so einen Volkstanz. Wir assoziieren die Schritte mit dem, was wir so als Volkstanzschritte aus Deutschland z.B. kennen. Für uns war das einfach ein Weg, um das in eine andere Zeitstruktur und in eine andere Konfrontation zu bringen. Also eigentlich ja auch was, womit die Leute in Estland auch konfrontiert sind. Dieses ganz starke Aufeinandertreffen

von Festhalten auch einer Tradition im Gesang, im Tanz. Und gleichzeitig ist aber diese moderne Welt mit allem drum und dran ist da, ist vorhanden. Und irgendwie dieses Finden eines Weges, um diese Verschiedenheit zusammenzubringen, um denen ein Stück weit ein Bild zu geben, einen Ausdruck zu geben, erschien uns als eine mögliche Lösung, möglicher Weg, das so aufeinanderprallen zu lassen.

Schwierig, zusammenzufassen, was nur in **einer** Tanzproduktion, einer Stunde - - - Kunst aus Luft - - - an Geschichten sich zusammenballt, Energie, die sich entlädt, die wir spüren vielleicht. Ein Akt der Verschwendung – der in Berlin vielleicht 8 mal zu sehen ist, im Theater am Halleschen Ufer, dann gibt es noch das eine Gastspiel da und dort... aber das wars, dann ist es für die wenigen, die es gesehen haben, nur mehr eine Erinnerung, diese Geschichte ließe sich in mehreren Fortsetzungen erzählen – der Tanz ist ein Akt der Hingabe, ein Akt der Selbstvergessenheit – und so auch die Musik, ich schweife ab vom Thema, oder vielleicht auch nicht – was hat Lutz Glandien sonst noch gemacht, in den vier Monaten vor der Premiere von duty free: Er hat Stimmen aufgenommen von den Tänzern, und die Geräusche ihres Tanzes und jeweils ein Lied aus ihrer Heimat, und dies zerlegt bis zur Unkenntlichkeit zu hunderten von kleinen Schnipseln und diese bearbeitet und neu zusammengesetzt...

Musik

Toula Limnaios und Ralf Ollertz leben und arbeiten seit langer Zeit zusammen, **sie** tanzt und choreographiert – er macht die Musik dazu. Oder sie den Tanz zur Musik, Tanz und Musik tanzen Tango, oder Musik und Tanz, ein Wechselspiel zentrifugaler und zentripetaler Kräfte, bei dem jeder Partner vor allem nur sich selbst bleiben möchte, und zeitgleich vor allem eines werden und bleiben und nicht mehr sein: Ein Paar.

Ralf: Eigentlich ist es so, dass wir uns beide mit einem Thema beschäftigen, und beide es auf unsere Art und Weise sagen. Es ist nie so, dass Toula die Musik bedient, oder ich die Choreographie von Toula bediene. Es ist eher so, dass wir beide auf unsere Art und Weise und mit

unseren Möglichkeiten versuchen das zu sagen, was wir zu sagen haben. Jeder fragt uns eigentlich danach, wie bekommt ihr das eigentlich zusammen, und wie funktioniert das? Das fragt jeder eigentlich, weil natürlich auf die Jahre, da haben wir natürlich jetzt eine Sprache gemeinsam gefunden, die sehr gut harmoniert, Aber das ist ein harter Prozess. Ich meine, dass ist nicht von ,dass ist nicht einfach durch Zufall, sondern man muß sich annähern, man muß reden und streitet sich., sondern es ist auch Kampf, dass man um jeden Klang um jede Bewegung kämpft manchmal, und das muß auch sein.

45.6 Uli: Aber das ist auch die Liebe manchmal?

Toula: Ja sicher, aber..., nein das würde ich nie. Ne, das muß so sein. Und das ist klar, von der Sichtweise von der Komponist, er sagt mir, ne, das ist nicht möglich. Oder umgekehrt, ich sage, ne, das kann ich nicht. Und das ist auch sehr oft, aber wir kennen so Gott sei dank langsam dieses Prozess, oder obwohl er ist immer anders. Erstmal wenn der Musik kommt ist der Krise, das kann ich dir sagen, weil ich habe so lange im Stillen gearbeitet, weiß du, ich habe ganz andere auch Musik manchmal gehört, wenn die Musik kommt, das ist der Krise. Weil ich kann mir nicht vorstellen, so lange hab ich die alle so gesehen im Stille, und dann ist sehr oft, man sage nicht immer aber sehr oft.

Ralf: Ich finde das ist normal. Beides ist dazu, es gibt Momente, wo man sagt, ahhh, wunderschön, wie toll und es funktioniert. Und dann wieder andersrum, zu zerstört alles, und es macht alles kaputt; also gegensätzlich, gegenseitig, wo ich dann sage, ja dann tanz doch schneller, so banal ausgedrückt. Das heißt die Musik ist zu kurz oder zu lang oder zu dominant oder zu wenig dominant oder irgendetwas. Aber ich finde, das gehört auch zum Zusammenarbeiten dazu dieses Streiten und sich lieben und auseinandersetzen. Das ist einfach lebendig und das wichtige bei uns ist einfach nur, und deswegen arbeiten wir auch in einer Gruppe, oder deswegen habe ich auch meine rein kompositorische Tätigkeit sagen wir mal, ist mir weniger wichtig, jetzt alleine vor mich hinzukomponieren für Orchester, für Chor etc., das mache ich nach wie vor, aber viel weniger als früher. Weil da man mit seinen Niederlagen und Erfolgen immer alleine ist. Hier hingegen arbeite ich in einer Gruppe, arbeite ich in einem Kollektiv. Man hat entweder gemeinsam einen Erfolg und dann ein glückliches Gefühl, oder man sinkt eben gemeinsam. Und das ist ein, ohne das ich Abstriche mache, in dem was

ich musikalisch sagen will. Ich habe nie etwas komponiert, wo ich nicht 100%tig sagen kann, das ist das, was ich in dem Moment machen wollte. Und das geht Toula genau so, und ich finde, das ist auch Bedingung, wenn man zusammen arbeitet.

Die Musik, die Ralf Ollertz für eine der letzten Produktionen der toula limnaios compagnie komponierte, zeichnet sich unter anderem durch die Besonderheit aus, dass sie nicht nur aus den Lautsprechern kommt. Im Verlauf der einen Stunde läuft ganz langsam eine Geigerin spielend um den Tanzboden herum. Musik zu machen, der körperliche Akt ihrer Hervorbringung, der Tanz des Bogens auf den Saiten wird selbst zu einem Teil der Choreographie – ein Spiel auf mehreren Ebenen, Zeitebenen zum Beispiel, denn wenn die Musik auch langsam scheint, und eher nur eine klangliche Atmosphäre herstellt, eine Klangarchitektur, wie Hans-Peter Kuhn sich ausdrückte – so heißt das ja nicht, wenn die Musik langsam ist, dass dann auch die Musikerin langsam spielen muss, der Tanz des Bogens auf den Saiten kann sehr flink sein, obwohl das Ergebnis langsam klingt. Die Geschichte, welche die Musik erzählt, ihre Leidenschaft, mag sich durch heftige Amplituden auszeichnen – obwohl das Zeitmaß langsam ist, ist der Tanz, sind die Bewegungen der Tänzer vielleicht sehr heftig.

Jedoch leibhaftige Musiker auf die Bühne zu stellen, können sich freie Tanzkompagnien wie rubato oder toula limnaios nur eher selten leisten – dieses Terrain müssen sie den größeren Häusern überlassen, die ihre eigenen Orchester haben. Die sie dann aber, man sieht sie gar nicht, in den Orchestergräben verstecken – d.h. man hört von der Musik selbst **in** der Oper nur den Klang, und es könnte ihre Produktion auch durch eine Reproduktion von CD ersetzt werden. So geschehen in der Komischen Oper, bei einer Aufführung der brasilianischen Choreographin Deborah Colker. Im ersten Teil, ELA betitelt, geht es um Liebe, Tod, Sex und Leidenschaft, zum eigenen und zum anderen Geschlecht, wunderschön getanzt, sehr magisch, sehr sinnlich: Und die Musik dazu, von Gorecki drei Stücke im alten Stil, von Ravel das Klavierkonzert, bietet hierfür den atmosphärischen Rahmen – erzählt etwas, das die Choreographin in ihr gehört hat, aber vielleicht so gar nicht in ihr drin ist.

I have movements and I need a music to be with me. Sometimes I create this to the other no like a fusion, a special creation for something the music and the movement comes together. Specially in ela I began to have this idea that I want to talk about desire about something very deep something very inside, something like a philosophic men, a mystic man no, about about something philosophic of the man, because casa, the house it's day to day live, it's the cotidian, it's the way that we can find to could life in this world, no? We have a system and we have this very what..? Beat, mecanical beat exactly and the „Ela“, the first part of this product talks about something that we can't control. Something very deep, it's something that it's a atmosphere, it's something very intense, it's about density about volume, and the music in this moment, the dancers it's not dancing the music. It's not about this.

Manchmal habe ich eine Idee, Bilder, ich habe Bewegungen – und brauche Musik, die das begleitet. Manchmal gestalte ich Musik und Bewegung gemeinsam so, dass sie verschmelzen. Aber besonders bei Ela hatte ich die Idee, über die Leidenschaft zu sprechen, über etwas tief aus dem Innern, etwas Mystisches, Philosophisches. Denn in CASA geht es um den Alltag, was wir in diesem Leben auf dieser Welt finden können: Ein System und einen mechanischen Beat, ein sehr exakt ist. Aber ELA, der erste Teil des Abends, spricht von etwas, das wir nicht kontrollieren können. Das aus der tief aus dem Innern kommt. Etwas sehr atmosphärisches, intensives, Dichtes – und die Musik ist in diesem Augenblick – Die Tänzer tanzen nicht auf die Musik. Darum geht es gar nicht.

Und so läuft unten, im Orchestergraben, die eine performance, unsichtbar, Musik nach Noten, und oben auf der Bühne, die Interpretation der Tanzpartitur, gleichzeitig neben einander her, irgendwie berührungslos, beliebig fast, wie bei Cage und Cunningham – ein Wunder ist, dass das Ergebnis einen trotzdem bezaubert, unter die Haut geht – obwohl ich mir gedacht habe dabei, sag einmal, die Musik hätte genauso gut jede x-beliebige andere sein können, und der Livemusikeffekt war für die Katz, denn der Platz, die Freiheit der Improvisation, die Kommunikation zwischen Tanz und Musik

voraussetzt, war gar nicht vorgesehen – kein Tango also, und trotzdem sah es aus wie einer.

Und im zweiten Teil, CASA, getanzt es Alltagsleben in einem Haus, nichts engelhaftes, kein Trans-Tanz, höchst irdische, jetztzeitige Schlaflosigkeit, Langeweile, Begehren, Hausarbeit, Geschlechterkampf und Lebensfreude, das ganze Sammelsurium, was sich Tag für Tag in jedem Haus so abspielt oder abspielen könnte, fröhlich, traurig, hiesig, so ganz und gar von dieser Welt, ein bißchen banal und sehr unterhaltsam, wie die Musik – keine Entdeckung, zum Mitschunkeln, Tapetenmusik, die über ihren Gebrauchswert hinaus (in diesem Fall, gute Laune zu erzeugen) so recht nichts zu sagen versteht.

Musikbeispiel

Einen nicht unbedingt tänzerischen, aber doch theatralen Effekt macht es, wenn ein Pianist sein Klavier nicht wie gewöhnlich mit den Tasten, sondern im Innern des Instrumentes spielt, es mit Schrauben oder Gummis oder anderem Gerät präpariert. Ganz unabhängig davon, was für eine Musik dabei herauskommt, entbehrt das manchmal nicht einer gewissen Komik. Der ungarische Minimalist Lasczlo Vidovsky schielte sicher auch auf diesen Effekt, als er in die Partitur des Stückes „Schroeders Death“ – gemeint ist die Peanuts-Figur, nicht der Bundeskanzler – gleich 3 Personen hieß, die Saiten des Flügels mit Schrauben und Gummis immer mehr stumm zu präparieren – während der 4te im Bunde, der Pianist, die ganze Zeit so etwas wie Tonleitern spielt, rauf und runter, von denen man halt gegen Ende fast gar nichts mehr hört. Zwischendurch – je nach dem welche Saiten schon stumm sind, durchlöchernte Tonleitern, unvorhersehbare zufällige Rhythmen.

Nun genau dieses Stück, das nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden möchte, hatten sich Jutta Hell und Dieter Baumann – die Macher der Tanzkompanie Rubato herausgesucht, als Grundlage einer Choreographie – Note für Note übersetzt in Tanz – per motum contrarium sozusagen, in entgegengesetzter Bewegung wie in Bachs berühmtem Kanon: Je weniger man hört, desto mehr bewegen sich die beiden Tänzer. Und umgekehrt.

Was man bei der Aufführung allerdings zu sehen vermißte, war eben genau der Pianist und seine dreifachen Assistenten – die waren ersetzt durch eine Lautsprecherkonstellation – vermutlich auch, weil bei diesem Stück so viele Zufälle im Spiel sind, dass sich der Tanz dazu nicht exakt genug timen lässt. Oder um genau zu sein: Den Pianisten bekam man zu Gesicht, denn der saß am Mischpult, und regelte die Klangverteilung seiner eigenen Aufnahme. Reinhold Friedl:

14.0 Friedl: es ist natürlich so, dass es schon gewisse Verwandtschaften gibt, es gibt da gewisse Verwandtschaften in dieser ich dag mal sinnlichen Minimalismusanlage. Also alle Stücke sind relativ klar begrenzt vom Material, sind relativ stoisch im gewissen Sinne, sind keine Stücke die jetzt einen dramaturgischen Verlauf oder narrativen Verlauf hätten, wenn man das so sagen könnte, also auf und ab, wenn es nichts weibliches und männliches Thema so etwas ist dann eher nicht, sondern es sind eher monodische Stücke. Und jetzt ist es so, dass ja die Rubatos aus ner Geschichte kommen, wo sie ja eigentlich auch sehr materialbezogen gearbeitet haben. Also die waren ja die letzten, die ganz viel mit Gerhard Bohner ganz viel gemacht haben, dann noch aus der Bauhaus-Schule kamen, der ja ein bekannter Tänzer war in Berlin. Und das ist eigentlich so die Tradition wo die herkommen. Wobei eigentlich auch ganz bewusst auch so eine so eine immer so merkwürdige Zwitterchoreographien machen und Sachen auch offen lassen und jetzt ins Bedeutungshafte, wo ich dann manchmal schon Schwierigkeiten kriege. Also sei es nur durch ein kleines Requisit, das dann irgendwann so auf Stöckelschuhen getanz wird, oder irgendwo eine rote Mütze auftaucht. Was dann auch immer so einen Zeichencharakter kriegt, wo ich jetzt als Musiker dann schon wieder empfindlich bin, weil ich denk, was macht jetzt irgendwie die Fanfare im Streichorchester oder so. Womit die aber bewusst spielen und dadurch auch was ganz merkwürdiges eigenes haben. Also zwischen der rein minimalistischen Schiene also was weiß ich á la Cunningham und dem Musiktheater, und da trifft sich das wahrscheinlich etwas. Also ich mein die haben auch dieses Schröder-Stück haben sie einfach, die gehen ganz oft von so Körperstudien aus, also sie fangen an dann und bei dem Schröder ist es so, dass sie stehen zu zweit da und zeigen den Rücken.

Das dauert 4, 5 Minuten, man sieht eigentlich nur das Lichtspiel auf dem Rücken der sich bewegt, indem die beide ihren nackten Rücken zum Publikum zeigen und die Arme hin und her schieben. Und dadurch gibt es auf diesem ausgebildeten muskulösen Körper natürlich ein schönes Lichtspiel. Also mit durch choreographiert ist so zu sagen und dann gibt es noch eine zweite Sache, dass sind diese Rollen, die dann kommen, die wird 10 Minuten laufen oder so die unterschiedliche asymmetrisch rollen, was auch nun völlig durchgearbeitet ist, und wo jede Rolle genau gearbeitet ist. Insofern sind die ja nun auch sehr minimalistisch Material bezogen bei diesen Sachen. Und dann kann man natürlich nur hoffen, dass das im ästhetischen Output nicht mehr sinnlose Doppelungen ergibt.