

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 53 (2011)
Heft: 314

Artikel: Epitaph für eine Choreographin : Pina von Wim Wenders
Autor: Feldvoss, Marli / Wenders, Wim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864221>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Epitaph für eine Choreographin

PINA von Wim Wenders



«Man steht ganz allein dem Leben gegenüber und den Erfahrungen, die man macht, und man muss ganz allein versuchen, das, was man immer schon weiss, sichtbar oder zumindest ahnbar zu machen.»

Pina Bausch

Der Westend-Blues von Louis Satchmo Armstrong treibt die Tänzer in einer gebärdreichen Polonaise durch Räume und Landschaften. Die Handbewegungen stehen für die Jahreszeiten, und die Musik aus New Orleans unterstreicht die fröhliche Begeisterung, sich des Lebens zu bemächtigen – und wenn es nur durch einfache tänzerische Bewegungen wäre oder gerade durch sie. Der von dem visuell beeindruckenden Lutz Förster angeführte Schreittanz gilt aber auch der Erinnerung an eine einzigartige Künstlerin.

Pina Bausch, die Initiatorin und kreative Mitte des Wuppertaler Tanztheaters, ist

am 30. Juni 2009 gestorben. Wim Wenders, der schon Mitte der achtziger Jahre einen Film mit ihr realisieren wollte, hatte Anfang 2009 begonnen, zusammen mit Pina die Produktion vorzubereiten, nachdem er mit dem 3-D-Verfahren die Möglichkeit einer adäquaten Umsetzung gefunden zu haben glaubte: «Nur so, unter Einbeziehung der Dimension des Raumes, könnte ich mir zutrauen, Pinas Tanztheater in einer angemessenen Form auf die Leinwand zu bringen.» Mit dem Tod der Choreographin und Tänzerin wurde der Film zum Epitaph einer Figur des zeitgenössischen Kunstschaffens, das im Cross-Over der Künste die Zukunft einer ästhetischen Bewältigung der Lebenszeit sieht.

Man sagt, dass die Filmmusik die beste wäre, die man als Zuseher im Eintauchen in die Handlung des Films nicht mehr bewusst wahrnimmt. Und man könnte behaupten, dass die Kameraarbeit die beste wäre, deren Bewegungen und Aufnahmestandpunkte

nicht zu Reflexionen reizen, weil die Bildinhalte emotional gefangen nehmen. Somit wäre Wenders' Stereograph *Alain Derobe* immerhin gelungen, dass wir in das Geschehen hineingesogen werden und uns dessen Ausdruck unmittelbar berührt. Die Tiefe des Raums zu vermitteln, machte es notwendig, nahe an den Tänzern zu bleiben. «Normalerweise würde man bei einem Tanzfilm die Kameras vor der Bühne aufbauen, weit weg vom Bühnengeschehen. Für *PINA* installierten wir die Kameras zwischen den Tänzern. Die Kamera soll regelrecht mit den Tänzern tanzen. Deshalb musste sich jedes Crew-Mitglied mit der Choreographie beschäftigen. Jeder musste genau wissen, wohin sich die Tänzer bewegen, damit die Kamera ihnen folgen konnte.» (Derobe) Trotzdem hat der 3-D-Effekt manchmal eine Wirkung, als ob gestanzte Bilder hintereinander gestaffelt wären. Vielleicht ist im Zusammenhang mit modisch diskutierten Techniken überlegenswert, was Herbert Mar-



cuse einmal über die Permanenz der Kunst geschrieben hat: «Die Utopie, die in der grossen Kunst zur Erscheinung kommt, ist niemals die blosser Negation des Realitätsprinzips, sondern seine Aufhebung, in der noch sein Schatten auf das Glück fällt. Die echte Utopie hat ihren Boden in der Erinnerung.» Es kann nicht das Ziel der filmischen Präsentation von Bauschs Kunst sein, dass die Dynamik der Aufnahmen «dem Zuschauer das Gefühl geben, mit den Tänzern auf der Bühne zu stehen», wie es Wenders' 3-D-Producer Erwin M. Schmidt postuliert hat.

Neben Johann Kresnik zum Beispiel war Pina Bausch die wohl bekannteste Vertreterin des Tanztheaters mit Elementen wie Pantomime, Artistik, Schauspiel, bildender Kunst, Revue. Wobei Bausch als die Begründerin dieser Kunstform gilt. Ihre ästhetischen Ausformungen hatten immer das soziale Element, das Gegensatz zu Kresnik, dessen Schöpfungen meist dem politischen Kampf galten.

Bauschs Gespür für die Darstellung von individuellen Gefühlen mit Choreographien, die alle Register des künstlerischen Ausdrucks zogen, mag die Emotionen der Zuseher besonders intensiv getroffen haben, wobei ihre ersten Versuche das Überschreiten der Grenzen des reinen Balletts in den siebziger Jahren bei Traditionalisten Beschimpfungen und Aggressionen auslösten. Dagegen erinnert sich Wim Wenders an Augenblicke der Rührung, die ihn angesichts des Zusammenspiels der Künstlerischen Ausdrucksformen ergreifen hatten bis zum Weinen.

Pina Bausch war ein Kind des Bergischen Landes, wo sie 1940 in Solingen geboren wurde und im angrenzenden Ruhrgebiet an der Essener Folkwangschule Tanz studierte. Nach

dreijährigem Aufenthalt in den USA kehrte sie nach Essen zurück, wo sie bald auch die Tanzabteilung der Folkwangschule betreute, bis sie das Tanztheater Wuppertal übernahm, das zum Tanztheater Pina Bausch wurde. Wenders hat diese Verbundenheit mit der Heimat in den Bildern und Schöpfungen einzelner Tänzer in Bauschs nähere und weitere Heimat vertiert: Solos und Pas de deux auf Fussgängerinseln zwischen Wuppertaler Strassen, vor dem zum Weltkulturerbe verfestigten Revier des Zollvereins, im Kubus der japanischen Architekturguppe Sanaa in Essen, im Schwimmbad oder in Tony Craggs Skulpturgarten, in dem eine Tänzerin mit einem Laubbüschel unterwegs ist.

Vier grosse Inszenierungen wurden im Film übernommen. Vier Choreographien, entwickelt von 1975 bis 2008: «Sacre du printemps», «Kontakthof», «Café Müller» und «Vollmond». Dazwischen stellen sich einzelne Mitglieder der Compagnie aus aller Herren Ländern mit Würdigung für Pina vor, die gar manches mal in demütige Verehrungen abtriften, als ob diesem Ensemble auch etwas Sekularisiertes imgeewohnt hätte. Möglich, dass

diese Lobpreisungen die Angst vor einer Zukunft ohne die prägende Gestaltlerin, ohne die Autorität des Genies Pina ausdrücken.

Alle vier vorgestellten Choreographien wurden noch gemeinsam von Bausch und Wenders ausgesucht und auf den Spielplan 2009/2010 gesetzt, um die filmische Präsentation perfekt zu gestalten. Somit wurde eine Werk-Dokumentation geschaffen, die auch die originale «Handschrift» Bauschs noch einbeziehen konnte.

Den wenigen Erinnerungsbildern und Tondokumenten Pinas wohnte etwas Strenges und Herbes inne, und Pinas Autorität mag für manche Tänzer auch angestrichelt worden sein. Sie war eine autarke Figur mit sehr persönlichen Entscheidungen: «Eher ist es so, dass ich, was ich suche, mit den Worten in Ruhe lassen und doch mit viel Geduld zum Vorschein bringen muss. Wenn dann ein kleiner Moment gefunden ist, dann weiss ich, dass es zu dem gehört, was ich suche. Dann freue ich mich, aber ich spreche nicht darüber. Auch die Tänzer wissen nicht, was ich suche oder besonders finde.»

Wim Wenders hat bei der Verleihung des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt am Main 2008 in seiner Würdigung betont, «erst durch Pinas Tanztheater habe ich auf Bewegungen, Gesten, Haltungen, Gebärden, Körpersprache achten gelernt. Oft wie vom Donner gerührt das Einfachste und Selbstverständlichste neu als das Bewegendste überhaupt zu sehen gelernt.» Vielleicht ist es das, was an der Kunst der Bausch uns so anrührt oder angerührt hat, in der Ausstellung der einfachen Haltungen und Bewegungen uns selbst zu erkennen.

Erwin Schar

«Die 3-D-Technik ist wie für den Tanz gemacht» Gespräch mit Wim Wenders

FILMBULLETTIN Warum war das Tanztheater der Pina Bausch eigentlich so wichtig für Sie?

WIM WENDERS Das war pure Emotion. Ich habe oft nur dagessenen und geheult. Das ist so in mich hineingegangen, diese wortlose Sprache. Ich habe das als so heilsam und so befreiend empfunden, dass ich einfach nur losgefrennt habe. Das ist mir immer wieder gegangen, bei jedem neuen Stück.

FILMBULLETTIN Ergeht es Ihnen bei anderen Künstlerlebnissen auch so?

WIM WENDERS Nein. Das ist mit Abstand das intensivste. Das ist mir im Theater nicht so gegangen, nicht in Konzerten und auch nicht im Kino.

FILMBULLETTIN Wieso hat es eigentlich so lange gedauert, bis ein Film über Pina Bausch zustande kam?

WIM WENDERS Das ging so in Wellen. Die erste Welle habe ich geschlagen, als ich Pina gleich bei unserem ersten Treffen – das war in den achtziger Jahren – schon ganz begeistert gesagt habe: Wir müssen unbedingt mal einen Film gemeinsam machen, und Pina dann nur ein Zigarettenchen angemacht und weise gelächelt hat. Das war so ihre Art und Weise, eine Frage nicht zu beantworten. Das ging noch ein paar Jahre so, dass meine Begeisterung sich nicht zu übertragen schien, und dann ging es eine Weile umgekehrt. Wir haben auch angefangen, darüber zu reden wie. Aber ich hatte eine Blockade. Da gab es eine Hürde, über die ich nicht rüberkam.

FILMBULLETTIN Und was war das?

WIM WENDERS Das Einzige von Pinas Kunst, diese ansteckende Körperlichkeit, diese Lebensfreude, ich wusste nicht, wie ich das filmen sollte. Ich wusste es wirklich nicht.

Ich habe es Pina auch erklärt. Dass es anders sein müsste als das, was es bis jetzt gab. Weil das jeder könnte – Fernsehaufzeichnungen machen. Ich wüsste aber nicht, wie es essentiell besser ginge. Und das war mein Problem. Ich habe nur gedacht, wie, auf welche Art und Weise kann ich dem mit meinen Kameras begegnen. So dass es so emotional bleibt, wie es für mich bei jeder neuen Aufführung auf Pina Bauschs Bühne gewesen ist. Das kam dann erst 2007, als ich zum ersten Mal einen digitalen 3-D-Film gesehen habe und aus der Vorbereitung heraus noch Pina angerufen und gesagt habe: «Du Pina, jetzt hab ich eine Idee.»

FILMBULLETTIN Könnte sich Pina Bausch eigentlich vorstellen, wie so etwas aussieht?

WIM WENDERS Nein. Pina hatte keine Zeit, ins Kino zu gehen. Ich habe ihr beschrieben, was ich dachte, wozu die Technik demnächst fähig sei. Man war ja noch nicht soweit. Ich habe ihr auch meinen Stereographen Alain Dreibe vorgestellt. Den grossen ersten Dreh mit ihren Tänzern hatten wir dann für die erste Juliwoche 2009 geplant. Ab September sollten die Proben für die Stücke anfangen. Und dann war Pina plötzlich nicht mehr da. Pina hat also nie etwas gesehen, sie hatte nur meine Begeisterung gehört.

FILMBULLETTIN Was ist denn das Besondere des digitalen 3-D?

WIM WENDERS Es ist ja nicht die Technik, die dabei interessant ist, es ist die Affinität dieser Technik zum Tanz. Es ist ja so, dass diese Technik zum ersten Mal glaubhaft, schön und auch natürlich die Dimension des Raumes ins Kino gebracht hat. Und die Dimension des Raumes ist das Element der Tänzer selbst. Die Körperlichkeit von Pinas

Tänzern gibt es nur im Raum, die gibt es nicht als Abbild, nicht als Foto, nicht als Film. Das heisst, das eigentliche wunderbare privilegierte Erlebnis ist es, dabei zu sein. Und erst durch diese Technik war es möglich, dass man auf andere Art dabei sein kann.

Im Nachhinein muss ich sagen, dass die 3-D-Technik wie für den Tanz gemacht ist, besser als für alles andere, wofür man sie einsetzen sollte. Sie wird im Moment fast ausschliesslich für Animations- und für Actionfilme benutzt. Da ist sie nicht mehr als eine Attraktion. Die natürliche Hinzufügung der dritten Dimension zum Sehen ist ja keine Attraktion per se. Das ist eigentlich nur ein Umdenken dessen, was wir im Kino hundert Jahre lang gedacht haben. Wir haben ja gedacht, das Kino kann in den Raum. Das Kino hat ja tausend Tricks, uns immer glauben zu machen, wir seien im Raum. Aber der Raum war immer eine zweidimensionale Leinwand, und jetzt ist das zum ersten Mal durchbrochen worden. Die Körpersprache ist per Definition im Kino bis dahin gehandikapt gewesen, sie war bis dahin in Mono.

FILMBULLETTIN Sie haben behauptet, das digitale 3-D sei das ideale Medium für den Dokumentarfilm. Wie soll man sich das vorstellen? Der Dokumentarfilm will sich doch möglichst nicht einmischen, sondern einfach zeigen, was da ist. Jetzt geschieht aber doch ein Eingriff.

WIM WENDERS Im Gegenteil. Ich glaube, es gab noch nie wie mit der digitalen Technik des 3-D die Möglichkeit, einfach zu zeigen, was ist. Gehen Sie doch einfach mal zurück. Vor fünfzehn Jahren, Anfang der neunziger Jahre, kamen die ersten digitalen Effekte.



Bis dahin wusste man, digital war etwas, das mit Musik und Aufzeichnung zu tun hatte, im Kino gab's das nicht. Die ersten digitalen Effekte waren nur in Riesenblockbustern zu sehen und in teuren Spektakeln. Als Michael Jackson zum ersten Mal den Spezialeffekt des Morphing zeigte, wie ein Gesicht sich in ein anderes verwandelt, da kostete das Millionen, davon hätte man einen ganzen Film drehen können. So kam das Wort digital ins Kino.

Vier, fünf Jahre später war die digitale Technik die Rettung des Dokumentarfilms. BUENA VISTA SOCIAL CLUB hätte ich nie auf Film gemacht, wäre ohne die digitale Technik nie möglich gewesen. Die hat den Dokumentarfilm neu erfunden und auf neue Beine gestellt. Ich denke, dass mit dem digitalen 3-D etwas ganz Ähnliches passieren kann und wird. Weil man eben nicht auf Effekte setzt und auf Kasperletheater, weil man tatsächlich den Zuschauer in den Raum versetzen kann, von dem man erzählen will.

FILMBULLETIN Aber es ist doch nicht der reale, sondern ein künstlicher Raum, eine überhöhte Form der Wirklichkeit, letztlich eine virtuelle Welt.

WIM WENDERS Das heisst nicht, dass man da manipuliert. Das 3-D ist nicht nur ein Affin zu Manipulation und zu Eingreifen in die Räume, es ist auch ganz affin zum Beobachten, eigentlich affiner zu unserer Beobachtungsgabe als das bisherige Kino. Ich glaube, dass man mit dieser neuen Technik in die Arbeits- und Lebenswelten von Menschen anders hineinkommt, genauso intim. Wir haben am Schluss mit einer Apparatur gedreht, die ich alleine tragen konnte. Da brauchte ich niemanden mehr um mich herum. Die Technik

ist inzwischen genauso klein und handlich und auch so billig wie andere Apparate auch. Aber das, was uns so begeistert hat, war das Eindringen in die körperliche Welt, was vorher immer abstrakt geblieben und verwehrt worden ist. Diese Qualität ist eine, die vor allem und mehr dem Dokumentarfilm zugute kommt als jeder Fiktion.

FILMBULLETIN Sie haben sich immer sehr fürs Erzählen eingesetzt, das kann man schon in Ihren frühen Schriften nachlesen. Nun scheint die 3-D-Technik für das narrative Kino doch gar nicht so viel zu bringen oder?

WIM WENDERS Wenn man einen Film macht, in dem der Raum auf eine Art thematisiert wird, wenn man eine Geschichte erzählt, in der die dritte Dimension zur Sprache kommt und in der es einen guten Grund gibt, das schöne Erzählen, was das Kino ja gelernt hat, zu verlassen – dann ja. Bei uns gab es einen guten Grund. Die Körperlichkeit der Tänzer war nicht anders zu erfassen.

FILMBULLETIN Aber die Wirklichkeit der 3-D-Filme auf dem Markt sieht doch anders aus.

WIM WENDERS Ich habe jetzt eine ganze Menge 3-D-Filme gesehen – weil ich alles gucke, was da kommt –, wo ich erstens Kopfschmerzen gekriegt habe und zweitens überhaupt nicht gesehen habe, warum das 3-D sein musste, ausser dass es Spektakel war. Und als Spektakel allein ist es nicht gut genug. Das ist auch die Beschwerde von James Cameron, der wirklich etwas losgetreten hat. Der ist enttäuscht. Deshalb bin ich der Meinung, nicht jede Geschichte eignet sich für 3-D. Aber ich bin sicher, dass jenseits von Animation und Blockbustern die Technik phantasievolle

Regisseure braucht, die wissen, wie man diese neue Dimension auf eine menschlichere und auch ästhetisch ansprechende Art und Weise in das Erzählen einbezieht. Ich würde gerne rauskriegen, wie man eine Geschichte auf 3-D erzählt. Aber ich weiss noch keine. Mir fiel es sehr schwer, das alles zurückzudrehen. Natürlich ist PINA ein narrativer Film, er hat auch einen dramatischen Bogen, aber er ist zuallererst ein Dokument der Kunst von Pina Bausch.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Marli Feldvoss

Stab

Regie, Buch: Wim Wenders; Stereograph: Alain Derobe; Kamera: Hélène Louvart, Jörg Widmer; 3-D Supervisor: François Garnier; 3-D-Produzent: Erwin M. Schmidt; Schnitt: Toni Froschhammer; Choreographien: Pina Bausch; Art Director: Peter Papst; Kostüme: Marion Cito, Rolf Borzlik; Musik: Thom Hanreich; Ton: André Rigaut

Tänzer

Regina Advento, Malou Airaudo, Ruth Amarante, Jorge Puerta Armenta, Pina Bausch, Rainer Behr, Andrey Berezin, Damiano Ottavio Bigi, Ales Cucek, Clémentine Deluy, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, Pablo Aran Gimeno, Mechtild Grossmann, Silvia Farias Heredia, Barbara Kaufmann, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Ed Kortlandt, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Thusnelda Mercy, Ditta Miranda Jaszfi, Christiana Morganti, Morena Nascimento, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Fabien Prioville, Jean-Laurent Sasportes, Franko Schmidt, Azusa Seyama, Julie Shanadan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza, Aida Vainieri, Anna Wehsarg, Tsai-Chin Yu

Produktion, Verleih

Neue Road Movies in Ko-Produktion mit Eurowide Film Production, ZDF, ZDFtheaterkanal, Arte, in Zusammenarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, L'Arche Éditeur, Pina Bausch Stiftung, Pictorion Das Werk; Produzent: Gian-Piero Ringel; Ko-Produzenten: Claudie Ossard, Chris Bolzli. Deutschland 2011. Format: 1:1,85, 3D DCP; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: NEF, Berlin

