

secret sight: interview

mit Saskia Hölbling
von Gilles Amalvi

Eine der Inspirationen, die den Entstehungsprozess dieses Stückes wesentlich beeinflussten, war der Anblick japanischer Zen-Gärten. Wie bist du von dieser visuellen Erfahrung zur choreografischen Komposition, zur Arbeit mit Körpern in Bewegung gekommen?

Es begann tatsächlich alles mit der Entdeckung des Tempelgartens von Ryoan-ji, eines Zen-Gartens der pursten Form. Als ich ihn das erste Mal sah, hat mich vor allem fasziniert, dass er keinerlei Hierarchie in der Blickordnung hervorruft. Von westlichen Gärten, etwa jenem von Versailles, sind wir an die Konstruktion einer Perspektive gewöhnt, an einen Fluchtpunkt, der den Blick lenkt – ein Gestaltungselement, das in Zen-Gärten nicht existiert. Dieser Garten besteht einfach aus fünf Felsinseln unterschiedlicher Größe, die auf Kies angelegt sind. Keinem dieser Felsblöcke kommt mehr Bedeutung zu als einem anderen. Die Aufmerksamkeit wird nicht gebündelt, sie treibt dahin. Das heißt, hier werden nicht die Objekte und ihre Beziehungen untereinander ins Auge gefasst, sondern der Raum, der zwischen den Objekten besteht. Dieser Zwischenraum beginnt zu vibrieren, eine andere Konsistenz anzunehmen. Eine seltsame Beziehung zwischen den Objekten und dem Freiraum entsteht – die Beziehungen konstruieren sich anders. Das war der eigentliche Ausgangspunkt. Nun, Körper sind keine Felsen. Wenn ich ein japanisches Kalligrafiezeichen betrachte, kann ich es wahrnehmen, ohne an den Inhalt zu rühren, den es transportiert: Es ist ein abstraktes Zeichen. Aber da es gleichzeitig eine Zeichnung ist, evoziert es etwas, provoziert eine andere Lesart, die ich nicht zur Gänze definieren kann. Ich versuche, die Körper im Raum ein wenig im Lichte dieses Paradoxons zu betrachten. Die Spannung, die durch dieses Paradoxon entsteht, ermöglichte mir, eine neue Annäherung an das Material Bewegung. Wenn man dieses Material betrachtet, ist es schwierig, eine Geschichte herauszulesen – selbst wenn die Zeichen sich deutlich in den Raum einschreiben. Wenn ich diesen Prozess mit anderen Stücken von DANS.KIAS vergleiche – etwa mit Other Feature oder exposition corps –, die einen organischen Körper, einen wesenhaften Körper, zeigen, so würde ich sagen, dass ich mich zwar nach wie vor mit dem wesenhaften Körper auseinandersetze, aber dass die Erfahrung der Wahrnehmung dieses Zwischenraums mich dazu bewog, anders damit umzugehen.

Man könnte sagen, dass sich etwa in exposition corps der wesenhafte Körper als äußere Manifestation eines inneren Prozesses offenbart und dass du mit secret sight diese Suche fortsetzt, wobei du nun aber dieser organischen Materie abstrakte Zeichen entnimmst.

Ja, eine andere Frage, die ich mir im Zusammenhang mit diesem Stück gestellt habe, betrifft gewisse kodifizierte Gesten – Sprünge, Beinhaltungen – die zur Geschichte des Tanzes gehören: Wie kann man diese Elemente verwenden und ihres spektakulären Charakters entkleiden, wie kann man sie schließlich in diesen Zeichenkatalog integrieren und mit dem wesenhaften Körper konfrontieren?

War dieses Paradoxon – diese Spannung zwischen der neutralen Betrachtung des Raumes und der Einschreibung der Zeichen, die ihn in Bewegung versetzen – der Motor des kreativen Prozesses?

Es war ein Motor, ja, wobei ich mich diesem Paradoxon von mehreren Seiten näherte: Um einen Raum vibrieren zu lassen, muss man die anderen Räume finden, die ihn konstituieren. Um dahin zu gelangen, haben wir mit mehreren Konstellationen gearbeitet: Die Körper können sich im Zentrum zeigen, sie können aber auch außen, an der Peripherie sein und von dort aus Spannungslinien ziehen. Und dann stellt sich noch die Frage, wie sie sich bewegen – und in welcher Beziehung sie zueinander stehen. Ein letzter wichtiger Punkt: die Kostüme, die eigentlich mehr sind als Kostüme, weil sie sich ebenfalls wie Zeichen verhalten. In

diesem Stück kann man das Solo einer Jacke im Raum betrachten oder auch die Beziehung einer Jacke zu einem Körper oder von zwei Jacken mit zwei Tänzern. Das lässt eine Vielzahl von Kombinationen, von Spannungslinien, entstehen, die Vibration erzeugen.

Damit sind wir wieder bei dem Paradoxon, von dem wir ausgingen: Die Jacken wären wie die Felsen im Garten Punkte, in eine Spannung mit den sich bewegenden Körpern gesetzt, die ihrerseits die Verkörperung der Beziehungen zwischen den unbewegten Elementen sind und den Raum dazwischen in Bewegung versetzen?

Ja, wobei auch die Westen selbst diesem Spannungsfeld ausgesetzt sind. Sie können als einfache Punkte fungieren, werden aber auch manipuliert. Man muss die richtige Art finden, sie zu entfalten, zusammenzulegen, zu verlagern. Und sobald sie entfaltet sind, sind sie nicht mehr bloß ein abstrakter Punkt, sie verweisen auch auf menschliche Präsenz.

Jedes Element hat mehrere Facetten, lässt sich auf unterschiedliche Weise lesen ...

Ja, es gibt übrigens eine Facette, die ich noch nicht erwähnt habe: die Tatsache, dass die auf der Bühne präsenten Körper durch die Art, wie sie bekleidet sind, einen unterschiedlichen Blickfang darstellen. Es geht dabei nicht darum, ob man „bekleidet“ oder „unbekleidet“ ist, sondern darum, Kontraste herzustellen, die einzelnen Körperteile aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen zu können. So kann der Oberkörper etwa in Schwarz gekleidet, der Unterkörper hingegen nackt sein, oder die Arme sind nackt und der restliche Körper ist schwarz gekleidet. Das hat eine ganz andere Wirkung als ein Körper, der permanent in schwarzer Kleidung auf einer weißen Bühne erscheint. Die Zeichen schreiben sich durch diese Kombinationen anders ein.

Eine weitere wichtige Frage in diesem Stück bezieht sich auf die Begegnung. Anfangs bestand der Wunsch, die Idee der physischen Begegnung, die in dem Stück „Your body ist the shoreline“ thematisiert wurde, in anderer Weise wieder aufzugreifen. Wie artikuliert sich demnach der Bezug der Zeichen im Raum und der Begegnungen – die einen Knotenpunkt oder einen visuellen Fokus bilden können?

Die Duos entstanden so, dass wir uns nicht von einer Intention oder Idee, sondern eher von einer abstrakten Neugier leiten ließen. Ein Körperteil einer Person berührt den eines anderen und das Ganze entwickelt sich aus diesem ersten Kontakt heraus. Dann kreuzen sich Assoziationen, integrieren sich in diese Kontaktnahme, in diese anfängliche Überraschung. Wir haben aber versucht, uns bei der Arbeit so wenig wie möglich auf Assoziationen psychologischer Natur zu stützen – sondern zuzulassen, dass die Körper sich finden, entwerfen, entwickeln, sich auf das Bild, das im Entstehen ist, festlegen zu lassen. Andererseits erzeugen diese Begegnungen tatsächlich eine Kulmination, einen Knotenpunkt – doch schließt dieser den Raum nicht ab. Im Inneren dieser Knoten können neue Inseln auftauchen, die ihrerseits den Blick dezentrieren. Etwa eine Hand, die auftaucht, ein kleiner Finger, der sich bewegt. Wenn der Blick sich in etwas versenkt, wird er sensibel für Details – als ob der Rahmen enger würde, gleichzeitig aber offen bleibt für jedes neue Ereignis, das stattfindet

In diesem Stück sind auch zwei weibliche und ein männlicher Körper zu sehen – ein Dreieck der Liebe. Wurden die Interpretationen, die diese Konstellation nahelegt, thematisiert, neutralisiert oder in eine ganz andere Richtung geführt?

Dieses Dreieck schreibt sich selbst wie ein Zeichen ein – es kann das Dreieck der Scham sein oder jenes, das Geschlecht und Brüste beschreiben, oder auch das des männlichen Geschlechts. Das Gleichgewicht zwischen diesen drei Körpern, alles, was sich zwischen ihnen ergibt, Begegnungen, Distanzierungen,

Spannungen, Beziehungen, die manchmal zärtlich, manchmal angespannt sind, all das zirkuliert.

Eine weitere Idee, die bei der Erarbeitung des Stücks entstand, ist jene eines fehlenden Elements: Auf der Bühne sind drei Tänzer und vier Jacken. Wie kam es zu dieser Diskrepanz? Ermöglicht gerade diese Absenz, die ein perfektes Gleichgewicht verunmöglicht, die Zirkulation des Blicks?

Manchmal bringen Zufälle sehr interessante Dinge hervor ... Anfangs war das Stück für vier Personen konzipiert. Bei den ersten Proben waren wir allerdings nur zu dritt – dachten aber immer an diese vierte Person, die sich uns später anschließen sollte. Sie konnte dann aber nicht an dem Stück mitwirken. Interessant daran ist, dass es dadurch, dass diese Person ständig „bei uns“ war, immer einen freien Raum gab, einen leeren Raum, der die Kompositionsstruktur beeinflusste. Als uns klar wurde, dass wir zu dritt bleiben würden, hatte sich etwas von dieser Absenz bereits in das Stück eingeschrieben und sich in Bezug auf das Projekt als sehr stimmig erwiesen. Die Einschreibung von Zeichen funktioniert nur deshalb, weil die Präsenz und die Absenz, die Fülle und die Leere im Gleichgewicht bleiben. Schließlich wurde die Absenz dieser Person durch diese Jacke thematisiert – die in manchen Augenblicken eine sehr starke Präsenz, Ausstrahlung auf der Bühne hat ... Auch hier war ein Paradoxon Motor für die Kreation der gesamten Dynamik.

Wie ist der Titel zu verstehen? Um welchen geheimen Blick geht es? Wird er uns gezeigt?

Um wieder auf die japanischen Gärten zurückzukommen, man sich an jeder Stelle des Gartens befinden und in jede beliebige Richtung schauen – es gibt keine vorgegebene Betrachtungsweise, was immer man sieht, ist neu. Für mich ist „secret sight“ die Entdeckung der Erfahrung des Blicks, den ein Betrachter haben kann, wenn er wahrnimmt, wie sich Beziehungen erneuern. Manche sehen den kleinen Finger, der sich hebt, andere, im selben Augenblick die Beziehung zwischen zwei Tänzern, dritte den Raum und die Jacke, wieder andere sind vom Zwischenraum fasziniert ...

Es gibt in „secret sight“ mehrere „suspendierte“ Augenblicke, in denen der Raum gleichsam unbewegt ist. Könnte man sagen, dass man dieses Stück nicht nur aus jeder Perspektive betrachten, sondern auch von jedem einzelnen Augenblick aus interpretieren kann? Und welche Beziehung besteht demnach zwischen diesen „suspendierten Augenblicken“? Ermöglichen sie die Einführung einer anderen Temporalität, in der es weder Anfang noch Mitte noch Schluss gibt?

Um zu einer Wahrnehmung zu gelangen, die über unsere Gewohnheiten hinausgeht, muss man das Bewusstsein zeitweilig ausschalten, damit es sich nicht auf den Ablauf der Handlung fokussiert. Das Duo zu Beginn führt eine besondere Zeitwahrnehmung ein – eine Dauer, die sich ausbreitet, die bewirkt, dass man das Vergehen der Zeit vergisst. Würde das Stück mit dem ersten Solo beginnen, also von einer sehr starken Energie vorwärtsgetrieben werden, die den ganzen Raum ergreift, bliebe die Interpretation auf den Körper fokussiert. Dieser Anfang ist sehr wichtig, er hat die Funktion, eine orbitale Dauer einzuführen. Es ist aber auch nötig, dass diese Suspendierung wieder zum Vorschein kommt, damit der Blick diesen Begriff des Zwischenraums in Erinnerung behält, damit er sich nicht in der Einschreibung der Zeichen verliert. Würden die Zeichen unaufhörlich aufeinanderfolgen, die Beziehungen im Raum könnten nicht mehr vibrieren. Es gibt daher diese langen Atempausen, zu Beginn und in der Mitte des Stücks – aber auch andere Momente, die mit derselben Suspendierung arbeiten, die den linearen Ablauf der Zeit aufheben.

Man könnte sagen, dass die Bühne wie der „Wunderblock“ funktioniert, mit dem Freud das Unbewusste verglich. Die Dinge zeichnen sich auf der Oberfläche ab, werden ausgelöscht, aber eine Spur bleibt zurück, unsichtbar, unter den neuen Linien, die sich einschreiben ...

Ich denke an ein anderes Bild, einen Vergleich aus der Wissenschaft, der vielleicht nicht sehr exakt ist, aber

uns dazu diene, Resonanzen zwischen verschiedenen Momenten des Stücks zu erzeugen: In der Quantenphysik lässt sich beobachten, dass zwei Teilchen, die in Kontakt miteinander waren, diese Beziehung fortsetzen, selbst wenn sie räumlich getrennt sind. Eine Erinnerung bleibt bestehen. Raum und Zeit werden relativ. Man findet diese Idee einer tiefen Einschreibung in Körper auch in gewissen Tanztechniken und wir haben uns dieses Bildes bedient, um Resonanzen zu erzeugen, den Raum mit anderen Beziehungen aufzuladen, den Raum gemeinsam zu bewegen.

Dieses Stück bringt den Sinn ins Wanken, lässt nicht zu, dass sich eine Interpretation herauskristallisiert. Wie haben sich Licht und Musik eingefügt – ohne Bedeutungen hinzuzufügen?

Um noch einmal auf den Garten von Ryoan-ji zurückzukommen, man hat keinen direkten Zutritt in diesen Garten, sondern gelangt auf einem Umweg, der fast an einen Schleichweg erinnert, hinein. Der Garten selbst ist von einer Mauer begrenzt, hinter dieser Mauer nimmt man die Natur wahr. Man sieht nicht nur den Rahmen des Gartens, sondern auch die Bäume ringsum. Und wenn ein Blatt vom Baum fällt, ist es Teil des Anblicks – ohne zum Fokus zu werden, zu einem Objekt, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Garten ist exponiert, integriert jedoch seine Umgebung. Ich würde sagen, Licht und Musik wurden auf vergleichbare Weise integriert. Beginnen wir beim Licht und bleiben wir beim Beispiel der Natur. Gerade noch herrscht strahlender Sonnenschein, doch dann ziehen Wolken auf ... Ich denke an diese irischen Landschaften, wo sich das Wetter sehr rasch verändern kann. Das Licht in dem Stück akzentuiert nicht das, was geschieht, es lässt den Raum atmen. Während einem der Duos bewegt sich das Licht beispielsweise fortschreitend von einer Seite zur anderen, fast nicht wahrnehmbar, es lenkt die Aufmerksamkeit unbewusst ab, ohne die Handlung zu begleiten. Was die Musik anbelangt, so basiert sie auf der menschlichen Stimme. Heinz Ditsch hat eine Sprachsynthese-Software verwendet, um unsere Stimmen zu verwandeln, indem er manchmal nur die Körnung der Stimme, die Atmung oder den Rhythmus beibehält. Der Ton fügt einen Standpunkt hinzu, ist eine Präsenz, die Spannung einführt. Manchmal taucht ein Wort oder ein Wortteil auf in der Komposition, um sich alsbald wieder aufzulösen. Oft dient die Musik im Tanz als Hintergrund. Hier haben wir an einer Komposition gearbeitet, die die Stille einbindet oder in der die Stille als Teil des Gesamten fungiert: Töne kommen auf, verschmelzen mit der Gesamtwahrnehmung, verschwinden ...

Warum habt ihr euch dafür entschieden, von der menschlichen Stimme auszugehen?

Dabei ging es wieder um die Idee der Zeichen. Auch Wörter sind Zeichen. Wir haben uns gefragt, ob es möglich wäre, Wörter auf dieselbe Weise einzuschreiben wie Körper. In der Dichtung kann man einen hierarchiefreien Raum schaffen – wenn auch nur auf dem Papier ... schwarze Zeichen auf einem weißen Blatt Papier. Wir waren uns bewusst, dass die Wörter auf der Bühne zu „mächtig“, als Sinträger zu dominant waren, und man davon abgehen müsste. Der Signifikant eines Wortes, dem Raum gegeben wird, beeinflusst die Lesart auf ganz andere Weise ...

Ausgangspunkt des Projekts war der Zen-Garten, aber auch die Überlegung, die Roland Barthes in seinem Japan gewidmeten Buch „Im Reich der Zeichen“ ausführte. „Die Zeichen drücken nichts aus, sie bringen zur Existenz“, schreibt er. Inwiefern hat dieser Gedanke die Arbeit beeinflusst?

Wenn ich mich auf Japan beziehe, so denke ich nicht nur an den Zen-Garten, sondern auch an ganz einfache Beobachtungen, die ich machte, als ich dieses Land besuchte. Die Lektüre des Buches von Barthes ermöglichte mir, manche dieser Eindrücke zu festigen, zu vertiefen. Er führt sehr gut aus, dass er, in seiner Annäherung an diese Zeichen, eine gewisse Interpretation, eine persönliche Sichtweise wiedergibt. Eigentlich geht es darum, einen Blick zu haben, der nicht sofort eine Interpretation anbietet, sondern die Dinge für sich sein und existieren lässt.