

your body is the shoreline: interview

Your body is the shoreline

mit Saskia Hölbling

von Gilles Amalvi für die Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis

Wenn man eure Stücke sieht, hat man den Eindruck, dass jedes im vorangegangenen wurzelt, als ob sich die jeweiligen Fragen bereits ankündigen würden. Entspricht das deiner Arbeitsweise?

Ja, ich beschäftige mich seit „other feature“ mit derselben Befragung des Körperlichen, das heißt, ich untersuche die verschiedensten Formen eines „Seins im Körper“. Davor war es eher eine Untersuchung der Individualität. In „other feature“ erlaubte die Nacktheit einen Blick auf den Körper in seiner Tiefe, einen sich vertiefenden Blick. Bei „exposition corps“ habe ich mich gefragt, ob sich diese physischen Zustände auf die Ebene der Gesten und des Gesichts verlagern ließen. Bei „superposition corps“ habe ich mich gefragt, ob dies auch in der Zusammenarbeit mit anderen Personen möglich wäre, ohne dass ein geteilter Raum entsteht. Die Verschiebung beruhte eher auf der Idee einer Koexistenz im Raum und auf unterschiedlichen physischen Zwängen. Der Körper war daher weniger nur als „wesenhafter Körper“ zu betrachten. Nach all dieser Arbeit an Zuständen und vor allem an Solos hatte ich Lust auf körperliche Begegnungen.

Bei der Arbeit haben wir mit Begegnungen begonnen, die den „wesenhaften Körper“ in den Vordergrund rückten. Schritt für Schritt haben wir die Pas de deux in „emotionalere“ Zustände übergeführt – die gleichwohl aus körperlich greifbaren Begegnungen hervorgingen. Infolgedessen ist das Stück „your body is the shoreline“ zwischen den beiden anderen zu positionieren. Der „wesenhafte Körper“ ist noch präsent, doch gibt es einen Ausweg aus diesem Zustand. Tatsächlich bestand die Gefahr, zu formal zu werden, sich der bildenden Kunst anzunähern. Die Aufgabe bestand darin, in dieser Spannung zu verharren: aus dem Wesenhaften herauszugehen, ohne ins Theatralische abzugleiten bzw. in psychologische Zustände oder Interpretationen der Verschiebungen, der Annäherungen.

Was führte zur Idee der Begegnung?

Eines der wichtigsten Wörter ist „Intimität“. Ich glaube, wir haben versucht, eine Form der Intimität zu finden, die sich von jener unterscheidet, die man sofort erwartet. In einfachen Worten gesagt, es gibt gewisse Körperteile, die zumeist nicht Teil unserer Begegnungsräume sind, Körperteile, die, wenn sie sich berühren, interessante Zustände hervorrufen. Dann muss man diese Zustände bewahren können, ohne dass sie zu Bildern von sozialen Beziehungen führen. Zunächst muss man dem Körper diese Bilder „abschminken“ und, ausgehend von körperlichen Informationen, Emotionen entstehen lassen. Natürlich entstehen dabei Bilder, wichtig ist jedoch, wie ich glaube, dass es ein neues Bild ist, dass es nicht das erstbeste, das nächstliegende Bild ist, das beispielsweise ein Kopf zwischen den Beinen hervorruft. Es ist ein dekonstruiertes Bild, das durch die Arbeit an den Empfindungen und Körper rekonstruiert wird.

Gibt es Augenblicke des Rückzugs, des Alleinseins?

Der Ausgangspunkt war die Arbeit an den Begegnungen zweier Personen. Die Improvisationen haben zu einer Reihe von Pas de deux geführt. Wir haben sie geprobt, uns angeeignet. Das heißt, es gibt ein Moment der Improvisation, der nicht unbedingt vorgedacht ist, aber wir arbeiten mit Video, mit Aufzeichnungen der Formen. Wir eignen uns mit Hilfe des Videos das wieder an, was wir in der Improvisation gefunden haben, ohne in starre Formen zu verfallen. Es ist eine andere Form der Begegnung.

Es gibt für das ganze Stück eine Notation, die aber so gehalten ist, dass ein Ort für die Erfahrung offen bleibt: Sie muss neu erlebt werden, sonst funktioniert es nicht. In allen meinen Stücken gibt es eine Notation, die eine Beziehung zur Gegenwart verlangt.

Ausgehend von diesen Pas de deux müssen wir zu einem Stück gelangen und nicht zu einer bloßen Folge nebeneinander gesetzter Pas de deux, einer Systematik, sonst kann die Begegnung nicht stattfinden. Infolgedessen lautete unsere Frage: Welche Gegenwart gibt es außerhalb der Begegnungen? Es war klar, dass es nicht getanzte Solos sein konnten, sondern eine andere Gegenwart, die herausstellt, dass man mit sich alleine ist, dass man mit sich selbst in einer Intimität lebt, ohne von etwas okkupiert zu sein. Das führt zu einem Hin-und-Her, zu Momenten der Entfremdung, Augenblicken der Annäherung, ohne dass eine Geschichte entsteht. Es gibt Augenblicke des Alleinseins, Momente der Begegnung, aber der Weg zwischen diesen Zuständen lässt keine psychologischen Projektionen aufkommen. Der Weg hat keine Geschichte. Wenn man an Begegnungen denkt, denkt man zwangsläufig an eine „Folge“, an das, was danach passieren könnte. Hier geht es um die Gegenwart der Begegnung, die gezeigt wird. Intimität ist nicht unbedingt etwas Warmes, etwas, das Zärtlichkeit impliziert ... sie kann sehr roh, sehr dicht sein.

Gibt es in dem Stück eine Entwicklung, eine Progression?

Die Struktur des Stücks wurde in Beziehung mit der Frage der Musik, des Klangs konzipiert. In der Entstehungsphase habe ich immer in der Stille gearbeitet, und eine Spur dieser Stille blieb zurück. Da das Thema Intimität ist, haben wir uns gefragt, welche Stimme die Intimität hat. Wir haben uns mit der Sprache beschäftigt. Die Stimme muss einen intimen Raum öffnen. Es gibt Aufzeichnungen unserer Stimmen – doch darf der Inhalt keinen zu großen Raum einnehmen. Was wirklich zählt, ist die körperliche Intimität der Stimme. Heinz hat diese Aufnahme sehr unauffällig manipuliert.

Der Ton hat eine Dramaturgie erzeugt, es gibt Begegnungen zwischen Stimmen, die Dialogen zwischen intimen Stimmen gleichkommen, und gegen Ende eine Komposition, die die vier Tänzer mit einschließt und über den Umweg von vier Stimmen funktioniert. Das sind Berührungspunkte, wobei es nicht unbedingt zu „Wiederbegegnungen“ kommt.

Auch der Raum erzeugt eine Dramaturgie. Es gibt einen langen, grauen Teppich, der sich von der Mitte über die große schwarze Bühne ausbreitet. Anfangs finden die Begegnungen auf dem Teppich und die Augenblicke des Rückzugs im Bereich um diesen Teppich statt, diese Ordnung löst sich allmählich aber auf, die Grenzen der beiden Räume öffnen sich.

Die Entwicklung in dem Stück ist daher durch die intimen Stimmen, den Raum und die Qualität der körperlichen Begegnungen gegeben.

„your body is the shoreline“ lässt anklingen, dass Körper Landschaften sind.

Der Titel bezieht sich auf alle dramaturgischen Ebenen: die körperlichen Begegnungen selbst, die Trennung des Raums, auch auf die Musik. Für mich bezeichnet „shoreline“ etwas sehr Präzises. Es handelt sich um eine Linie, das kann jene sein, an der das Land in Wasser übergeht, oder auch jene, an der die Farbe wechselt. Diese Linie hat etwas Unbestimmtes. Man weiß nicht genau, wo die Begegnung stattfindet. „your body is the shoreline“ setzt einen Adressaten voraus, der mein Partner im Pas de deux, aber auch der Zuseher sein kann.

Die intime Grenze des Selbst verschieben – mit dem eigenen Körper und den eigenen Empfindungen im Körper des anderen?

Genau aus diesem Grund gehe ich gerne von einem wesenhaften Körper aus, von dem aus ich das Emotionale berühren – und das Aufkommen psychologischer Zustände verhindern kann. Natürlich sind diese Zustände vorhanden, wichtig ist aber, dass eine andere Intimität in Erscheinung treten kann, die tiefer geht.

Schwankende Grenzen: eine Klangmauer zu Beginn, die sich kontinuierlich auflöst, bis sie die Stille hervortreten lässt. Der Großteil des Stücks vollzieht sich in Stille, das Publikum wird von dieser Stille erfasst, die nicht von Anfang an vorhanden ist. Es ist vielmehr eine Bewegung hin zur Stille.

Tektonische Platten, Traumbilder der Erde. Gibt es Bilder, die dir vorgeschwebt sind, oder geht alles vom Körper aus?

Es gibt Bilder, die während der Arbeit auftauchen, Bilder, die sich aus der Begegnung ergeben, oder auch Bilder, die an Landschaften erinnern.

Geht es dabei um das Gedächtnis, das Teilen unterschiedlicher Gedächtnisse?

Ja, wir alle schöpfen aus dem kollektiven Gedächtnis. Dies ist kein individuelles Gedächtnis, sondern ein allgemeines Gedächtnis. In der Begegnung weiß man am Anfang nie, wie man auf die Impulse des anderen reagiert. Die Art und Weise, wie ich physische Zwänge hervorbringe, kann sich von diesem Gedächtnis ableiten.

Zum Bild: Wenn ich vor dem Körper eines Mannes sitze, kann ein klischeehaftes Bild auftauchen. Die Frau, die sich dem Mann unterordnet ...

Wir müssen bei der Arbeit ein verändertes Denken zulassen, eine Wandlung dieses Bildes, um es nicht weiterzuführen, sondern um zu bewirken, dass es eine andere Richtung einschlägt, woandershin führt. Die Vorstellung des wesenhaften Körpers ist anders und führt zu einem anderen Denken. Es geht darum, weder der materiellen Logik zu folgen, noch der Logik sozialer Beziehungen, sondern einen Zwischenbereich zu finden.

Im Leben bewegen wir uns zwischen diesen zwei Polen, wobei der repräsentative und soziale Pol die Oberhand gewinnt. Geht es darum, dem Zwischenbereich wieder zur Geltung zu verhelfen?

Wie soll man auf der Bühne diese Begegnung aufwerten, darstellen, wenn man weiß, dass sie auch anders verstanden werden kann? Im Wissen, dass die sozialen Bilder erscheinen würden, haben wir versucht, in die Arbeit am wesenhaften Körper eine andere Dimension einzubringen.

Im Kontext des Hier und Jetzt sind Begegnungen, die nicht von einer Notwendigkeit getragen werden, rar. Wann nimmt man sich Zeit, jemanden zu treffen, ohne dass man eine Perspektive hat?