

Found Choreography

Choreografien finden, wo niemand sie vermutet

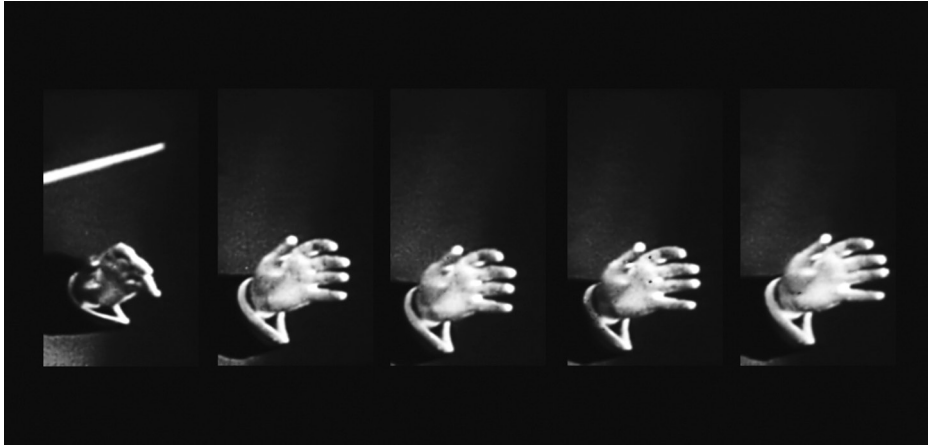
Peter Delpout im Gespräch mit Kristina Köhler

Wie kommt es, dass Filme uns plötzlich mit kleinen, unverhofften Momenten des Choreografischen überraschen? Was hat es damit auf sich, dass wir alltägliche Bewegungen manchmal als Tanz erleben? Über diese Fragen hat der niederländische Schriftsteller und Filmemacher Peter Delpout in seinem Blog «Found Choreography» nachgedacht.¹ Zwischen Oktober 2013 und März 2014 verfasste er regelmäßig Beiträge, in denen er dazu anregt, die Filmgeschichte nach Momenten zu durchforsten, in denen «es tanzt». Kristina Köhler hat diese Einladung angenommen und Delpout in Amsterdam getroffen – zu einem Gespräch über die Lust und die Grenzen des Definierens und darüber, ab wann wir Bewegungen als Tanz wahrnehmen.

Kristina Köhler: Verraten Sie uns doch gleich zu Beginn: Was war der Ausgangspunkt für Sie, über Film und Choreografie nachzudenken? Und wie kamen Sie auf die Idee zu Found Choreography?

Peter Delpout: Am Anfang hatte ich eine Intuition, und die hatte mit der Beobachtung zu tun, dass uns der Tanz oder ein Erleben von Tanz im Alltag überraschen kann. Manchmal, ganz plötzlich, ist da Tanz. Mal finden wir ihn in der unbeabsichtigten Musikalität der Bewegungen eines Hochspringers; ein anderes Mal ist es der geschmeidige Sprung einer Katze, der atemberaubend wirkt; Hände eines Dirigenten, die allein aus Freude an der Bewegung auf- und abschwingen; Menschen, die über eine vereiste Straße rutschen, als würde der Wind sie anschieben. Wenn eine Bewegung sich von ihrer ursprünglichen Funktion löst und nur noch als Rhythmus oder anmutige Darbietung erlebt wird,

1 www.foundchoreography.blogspot.com



1 ONE HAND
CLAPPING (Peter
Delpout, NL 2014)

dann denken wir an Tanz. Normalerweise fangen wir diese Bewegungen nur für einen kurzen Moment ein, aber wenn sie auf Film oder Video aufgezeichnet sind, können wir sie wiederholen und verändern, wir können sie aus ihrem Kontext herauslösen, sie hörbar machen, indem wir ihnen Musik hinzufügen, oder sie akzentuieren, indem wir sie beschleunigen oder verlangsamen. Wir können sie in ungewöhnliche Kontexte montieren und sie mit einem neuen Rhythmus kombinieren. In meinem Blog habe ich vorgeschlagen, diese unbeabsichtigten, erst durch den eigenen Blick entstehenden Choreografien ›Found Choreography‹ zu nennen. Der Begriff ist natürlich auch eine Referenz oder Hommage an das Found-Footage-Genre, bei dem Filmemacher oder Künstler bestehendes Film- oder Videomaterial verwenden und in ihrem Sinne bearbeiten, verdrehen oder spielerisch verändern.

Was ist denn mit dieser Perspektive gewonnen? Warum lohnt es sich, nach solchen versteckten oder zufälligen Choreografien zu suchen?

Ich glaube, wir machen das in erster Linie aus der Lust am Tanz und am Tanzen, um den Zauber eines Körpers zu erleben, der sich unbeabsichtigt in einem Rhythmus bewegt oder eine anmutige Bewegung ausführt. Diese Momente losgelöst von ihrem Kontext zu betrachten, heißt auch, die Welt um uns herum anders zu sehen. Found Choreography funktioniert wie eine Linse, die uns dabei hilft, Tanz dort zu sehen, wo wir ihn am wenigsten erwarten. Das ähnelt dem Gefühl, das man manchmal beim Verlassen einer Tanzaufführung hat: Auf einmal kommt uns alles auf der Straße oder im Café rhythmischer, melodischer oder auch physischer vor. Sogar der eigene Körper fühlt sich

anders an; es ist, als ob da im Inneren ein Tänzer wäre, der herauskommen möchte. Zweitens machen wir es, um zu verstehen, was Tanz ist. Bewegungen von ihrem ursprünglichen Zweck abzulösen hilft uns zu verstehen, worum es beim Tanzen eigentlich geht. Found Choreography regt zu Fragen an wie: Wann wird eine Bewegung ein Tanz? Gibt es einen klaren Unterschied zwischen dem Tanz auf der einen, Sport und Akrobatik auf der anderen Seite? Kann jeder (Körper) tanzen? Ebenso wie im Found-Footage-Genre, wo schlussendlich der Status des Bildes selbst reflektiert wird, geht es bei Found Choreography darum, Tanz zu analysieren und zu befragen. Diese Befragung findet aber nicht in Form eines akademischen Diskurses statt, sondern durch den spielerischen und herausfordernden künstlerischen Eingriff – durch das Manipulieren der Bilder, die Kontextverschiebung oder das Hinzufügen von Musik. Drittens tun wir es, weil uns dieses Verfahren wunderschöne Tanzfilme beschert, weil es Filmemachern oder Sammlern erlaubt, so zu tun, als seien sie Choreografen – denn was wir uns wünschen, ist doch, dass diese Filme tanzen.

Wenn Sie von Filmen sprechen, die «tanzen», dann sollten wir vielleicht auch über den Entstehungskontext Ihres Blogs sprechen. Denn das Schreiben über Found Choreography war ja zunächst mit einem kuratorischen Auftrag und mit dem Tanzfilmfestival Cinedans verbunden, das seit mehr als zehn Jahren in Amsterdam stattfindet.

Ja, die Idee zum Blog kam ursprünglich von Cinedans. Für das Festival 2014 war ich als Gastkurator beauftragt, ein Kurzfilm-Programm zusammenzustellen – man ließ mir freie Hand. Ich hatte gerade den Film *ALL THIS CAN HAPPEN* (GB 2012) gesehen und dachte mir: «Also, wenn das Tanz ist...!»² Ich selbst komme ja vom Found Footage und fand es spannend, diesem Zusammenhang weiter nachzugehen – und dann kam mir die Idee: *Found Choreography*. Ich dachte mir, dass wir den Begriff vielleicht sogar noch weiter fassen könnten. Vielleicht

2 *ALL THIS CAN HAPPEN* entstand als Zusammenarbeit des Filmemachers David Hinton mit der Choreografin Siobhan Davies. Archivmaterialien – Filmszenen, Fotografien und Postkarten aus dem frühen 20. Jahrhundert – wurden zu einer dichten Collage verwoben, die sich, ausgehend von Robert Walsers Erzählung *Der Spaziergang*, um das Motiv des Spazierengehens entfaltet. Über Split-Screens, Beschleunigungen, Verlangsamungen und rhythmische Wiederholungen verdichtet sich das Material zu einer komplexen Bewegungsstudie. Der Film wurde weltweit auf Tanzfilm-Festivals wie Dance Camera West (Los Angeles), Jumping Frames (Hongkong), VideoDanzaBa (Buenos Aires), Cinedans (Amsterdam) gezeigt; das *International Journal of Screendance* widmet dem Film ein eigenes Themenheft, das im Frühjahr 2016 erscheinen wird (weitere Infos unter <http://screendancejournal.org/>).

ließe sich eine Form von unbeabsichtigtem Tanz finden, die im Filmmaterial angelegt ist? Ist da ein Tanz – ein Tanz, der ab dem Moment in Filmen erkenn- oder erfahrbar wird, in dem wir anfangen, über Tanz nachzudenken? Nun wurde das Projekt natürlich auch zu einem *mer à boire*. Versteht man Tanz auf diese Weise, lässt sich ja sehr vieles unter «Found Choreography» fassen. So fing ich an, jede Woche einen Blog-Eintrag zu schreiben und darüber nachzudenken: Welche Materialien und welche Filme möchte ich präsentieren? Was schreibe ich? So wurde daraus eine amüsante Übung.

Der Blog ist einerseits eine Plattform, auf der Sie Filme als Found Choreography präsentieren; zugleich eröffnen Ihre Einträge aber auch einen Reflexionsraum über Tanz und Film. Dieses Nachdenken hat eine lange Tradition: Schon seit dem frühen 20. Jahrhundert haben Filmtheoretiker versucht, eine tänzerische Dimension in Filmen auszumachen, und sie haben dafür Begriffe wie «Filmtanz», «Cine-Dance», «Cine-Choreografie», «Choreocinema» erfunden. Wie verhält sich Found Choreography dazu?

Als ich meinen Blog nochmals gelesen habe, war ich ziemlich überrascht, dass es darin so viel um Definitionen geht. Warum beschäftigt mich das so sehr? Ich hatte mir das Konzept der Found Choreography ursprünglich ausgedacht, weil ich davon ausging, dass es Spaß machen würde, filmische Choreografien zu «finden», sie anzuschauen und anderen Menschen zu zeigen. Aber sobald ich anfang, darüber zu schreiben, wurde die Frage «Ist das Found Choreography oder nicht?» zu meinem Hauptanliegen. Warum, so könnte man einwenden, sollte mich das kümmern? Nach und nach wurde mir klar, dass ich das Konzept dazu nutzte, darüber nachzudenken, was wir «Tanz» nennen und was nicht – oder: *wann* eine Bewegung Tanz ist und wann nicht. Das ist natürlich eine sehr schwierige Aufgabe. Und mir wurde bewusst, dass man – sobald man anfängt, darüber zu schreiben – vom einen Vergnügen in ein anderes gerät. Aus dem Vergnügen, Filmstellen zu finden und mit Anderen zu teilen, wird ein akademisches Vergnügen: die Freude an der Definition. Natürlich sind diese Definitionen wichtig, doch geht es mir nicht darum, bündige Antworten zu finden. Wenn ich mir den Blog anschau, merke ich, dass sich die Definition von Found Choreography mit jedem neuen Eintrag ein bisschen verschiebt. Mein Herantasten war nicht gespielt, sondern eine ehrliche Suchbewegung.

Lassen Sie uns diese Suchbewegung noch einmal aufnehmen. Sie haben schon erwähnt, dass Ihre Idee zu Found Choreography von den Verfahren des Found-Footage-Films inspiriert war – einem Prinzip, mit dem Sie selbst in LYRISCH



NITRAAT 1905–1915 (NL 1990) oder DIVA DOLOROSA (NL 1999) gearbeitet haben. Ihr Blog heißt nicht zufällig «Found Choreography – the dance version of found footage». Wie verhält sich Found Choreography zu Found Footage?

Wenn wir über Definitionen sprechen, dann würde ich sagen, dass es bei Found Footage um Aneignung geht und mit dem Material zu tun hat, das man sich aneignet. Man nimmt etwas, das bereits existiert; man eignet sich dieses Material an und formt es. Bei Found Choreography geht es mehr um eine Beobachtung und eine Verschiebung in der Wahrnehmung. Plötzlich siehst du etwas, bei dem du denkst: Das erlebe ich jetzt als Tanz. Man kann ein solches Erlebnis nicht beabsichtigen, aber man kann sehr wohl einen Film anschauen und dabei ein Moment der Found Choreography erkennen. Ich glaube aber, dass es da einen wichtigen Unterschied gibt: Bei Found Footage geht es mehr um den Arbeitsprozess, bei Found Choreography mehr um Fragen des Erkennens und der Wahrnehmung. Manchmal kommen beide auch zusammen, denn mit Found Footage kann man Filme herstellen, die wie eine Choreografie anmuten – dann ist es Found Choreography. Für mich ist Found Choreography aber sehr viel breiter. Man kann zum Beispiel PICKPOCKET (F 1959) von Robert Bresson anschauen: Wenn man dem Taschendieb bei der Arbeit zusieht, dann fühlt sich das an manchen Stellen ebenfalls wie Tanz an.

Könnte man diese Betrachtungsweise, bei der man einzelne Filmszenen als Tanz erlebt, nicht auch als eine Form der Aneignung – in der Wahrnehmung – beschreiben? Dann wären Filmemacher und Zuschauer ja wieder sehr nah beieinander...

Ja, der Zuschauer ist ein aktiver Leser. Bei Found Choreography geht es um den Zuschauer, während Found Footage eher auf denjenigen

2–3 PICKPOCKET
(F 1959, Robert
Bresson)

bezogen ist, der mit dem Material arbeitet und es seiner Analyse unterzieht. Bei Found Choreography kann dieser erste Akt des Lesens vom Filmmacher kommen, muss aber nicht intendiert sein. Am schönsten sind doch jene Momente, an denen der Tanz sich zufällig ereignet.

In Ihrem Blog schreiben Sie viel über zufällige und nicht-intendierte Choreografien. Was ist für Sie so spannend an der Idee, dass sich Tanzmomente von selbst ereignen?

Vielleicht hat diese Faszination damit zu tun, dass wir den Zufall nicht unter Kontrolle haben. Für mich geht es dabei auch um das Gefühl der Bewunderung und des Staunens, das sich in solchen Momenten einstellt. Roland Barthes spricht von der Lust am Text, und bei Found Footage geht es auch um so eine Lust am Text, aber hier, bei diesen zufälligen filmischen Choreografien, geht es doch eher um die Lust des Lesers oder Beobachters. Aus diesem Grund habe ich mich auch so gefreut, als ich die tanzende Plastiktüte aus AMERICAN BEAUTY (USA 1999, Sam Mendes) entdeckt habe. Die Stelle erinnerte mich an William Carlos Williams' wunderschönes Gedicht «The Term». Darin beschreibt Williams ein Stück Papier, das sich auf der Straße im Wind bewegt. Es ist nur ein Stück Papier, aber es fühlt sich an, als ob jemand hinfällt und wieder aufsteht. Dieses Gedicht begleitet mich seit über 40 Jahren. Als ich es las, dachte ich: So möchte ich auf die Wirklichkeit schauen, so möchte ich die Dinge um mich herum erleben – dass ich ein Stück Papier auf der Straße mit meiner Imagination zum Tanzen bringen kann.

Damit wäre Found Choreography sehr viel mehr als ein filmästhetisches Programm. Etwas «als Choreografie» sehen hieße auch, einen gewissen Blick auf die Welt oder sogar eine gewisse Haltung zur Welt einzunehmen?

Ja, schlussendlich ist das sehr politisch – aber in der Art und Weise, wie ein Künstler politisch sein sollte. Nicht mit einem Manifest oder so; mir gefällt die Idee, dass meine Filme eine Art Vermittler für etwas sind, das schön und interessant ist, und dass ich mit ihnen etwas zeigen kann, das sich andere Leute anschauen sollten, wofür sie sich interessieren sollten. Das ist, glaube ich, ein wichtiges Prinzip, das meine frühen Found-Footage-Filme, aber auch meine jüngeren Tanzfilme anleitet. Es geht immer darum, den Menschen etwas zu zeigen, das man allzu leicht übersehen könnte, und eine gute Art und Weise zu finden, dies sicht- und erfahrbar zu machen. Diese Faszination und Imagination sind zentrale Prinzipien meiner Arbeit.

Ist dies auch der Grund, warum sich die Straße als eines der wiederkehrenden Themen durch Ihre Überlegungen zieht? Die Straße ist ja auch für Denker wie Siegfried Kracauer und Georg Simmel ein Ort, an dem Wahrnehmung (re-)konfiguriert wird, wo sich Konstellationen des Sehens und Beobachtens ergeben, die sich dann ebenso plötzlich wieder auflösen, wie sie entstanden sind. Über die Straße nachzudenken bedeutet für mich vor allem, über den Unterschied zwischen Tanz und Choreografie nachzudenken. Choreografie wäre für mich ein Muster, etwas, das auf eine spezifische Weise strukturiert ist, ob intendiert oder nicht. Tanz dagegen wäre eher der Moment, die Aufführung – und schon sind wir wieder dabei, über Definitionen zu reden. Mir scheint, dass die beiden Wörter nicht das gleiche bedeuten – gerade wenn wir über die Frage des Zufalls nachdenken. Könnte man vielleicht sagen, dass man in der Choreografie eher die Hand eines Machers spürt? Vielleicht auch nicht, denn Choreografien können ja auch ohne Intention entstehen – beim Tanz ist zumindest die Verbindung zum Körper stärker.

Wenn Sie diese Unterscheidung machen, verstehe ich, warum Sie den Begriff der Choreografie – und nicht den des Tanzes – für Ihren Blog stark machen. Entscheidend scheint mir dabei, dass Sie «Choreografie» nicht von der Seite der Intention, also nicht vom Choreografen her denken, sondern als Effekt der Wahrnehmung. Ein Aspekt, den ich an Ihrem Konzept sehr wichtig finde, ist der, dass Sie von der einfachen, aber bezwingenden Idee ausgehen, dass wir Choreografien «finden» können.

Paul Valéry bringt dieses wunderschöne Beispiel von den Händen eines Klavierspielers – ich war tief berührt, als ich das las. Was mich daran so berührt, ist, dass Tanz für ihn nicht nur der bewegte Körper auf der Bühne ist, sondern dass man die Grundlagen seiner Definition von Tanz auch in der Bewegung von Händen finden kann. Und dann vergisst man, dass da auch noch die Musik ist, und man schaut nur noch auf die Hände. Man muss also von der Tatsache abstrahieren, dass diese Hände auch Musik machen; aber wenn man sie anschaut, scheinen sie sich nur noch für sich selbst zu bewegen, und dann werden sie irgendwie zu Tanz. Ich denke, das wäre eine der Definitionen: dass die Bewegung nur noch für sich selbst da ist.

Für Valérys Beispiel ist das sehr treffend, zugleich ist diese Definition aber auch problematisch. Denn sie geht ja davon aus, dass wir von einem übergeordneten Standpunkt unterscheiden können zwischen einer zweckgebundenen Bewegung und einer Bewegung, die nur für sich selbst da ist. Dem könnte man entgegen, dass sich gerade die verschiedenen Strömungen des modernen Tanzes an dieser

Unterscheidung abgearbeitet haben. Der Ausdruckstanz der 1920er Jahre hat Tanz eng an das Theater gekoppelt – und sich dabei das ganze Arsenal alltäglicher Gesten wieder angeeignet. Ich denke zum Beispiel daran, wie Valeska Gert zu Beginn der 1920er Jahre «Menschen im Straßenverkehr» tanzt. Tänzerinnen wie Yvonne Rainer und Trisha Brown haben in den 1960er Jahren normale Bewegungen wie das Gehen tänzerisch erforscht. Auch heute findet man im zeitgenössischen Tanz diese Tendenz. Konzepte wie «expanded choreography» und «non-danse» gehen ja von der Idee aus, dass nahezu jede beliebige Bewegung als Tanz aufgeführt und erfahren werden kann, dass eigentlich alles Tanz sein kann. Was meinen Sie dazu?

Mir fällt auf: Wenn wir sagen, dass alles Tanz sein kann, dann zählt das Wort nicht mehr. Wann ist dann also Tanz? Können wir Parameter ausmachen, von denen sich sagen ließe: Wenn es sich zwischen diesen und jenen Parametern bewegt, dann ist es noch Tanz oder dann stimmen wir der Wahrnehmung einer Person zu, die meint, dass das Tanz ist? Manchmal senden mir Leute ihre Kurzfilme, in denen Menschen auf der Straße gehen, und dann setzen sie Zeitlupe ein. Ich habe diese Beispiele in meinen Blog aufgenommen, aber für mich war das Gefühl von Tanz hier weniger auffällig. Es war interessant, die Filme in den Blog aufzunehmen, aber ich hätte sie nicht von mir aus, aus meinem Erleben heraus, mit Tanz in Verbindung gebracht. Werden wir nun zu Mathematikern und treiben es mit den Definitionen zu weit?

Vielleicht könnte man die Frage umdrehen und danach fragen, was damit gewonnen ist, Filme mit dem Label «Tanz» zu versehen. Welcher Mehrwert oder auch welches strategische Interesse steckt dahinter? Dass wir eine Bewegung als Tanz rahmen, kann ja institutionelle Gründe haben, aber auch rhetorisch oder provokativ gemeint sein. Und dann sind wir bei der politischen Dimension und der Frage, was mit dieser Perspektive bezweckt, verkauft oder behauptet werden soll? Manchmal geht es ja nur darum, einen Film bei einem Festival einzureichen, das sich auf Tanzfilme spezialisiert hat – oder einen Film auf dem Found-Choreography-Blog von Peter Delpout zu platzieren?

Das ist tatsächlich eine Frage, die wir uns häufig stellen: Schicken wir unseren Film zu einem Dokumentarfilm-, Kunstfilm- oder Kurzfilm-Festival? Heißt das auch, dass Sie meinen, wir können unsere Definition verändern, je nachdem, was wir damit erreichen wollen?

Für den wissenschaftlichen Diskurs, aus dem heraus ich spreche, ist das ein zentraler Punkt. Einerseits finde ich es wichtig, kritisch zu hinterfragen, wer wie wann und mit welchem Interesse eine bestimmte Definition einsetzt. So wurde ja auch der Film im Verlauf seiner Geschichte immer wieder über



4 VOOR DE DANS –
DEDICATED TO DANCE
(NL 2015, Peter
Delpout)

unterschiedliche Ansätze <definiert>: Film ist Erzählung, ist Bild, ist Bewegung, ist Montage, ist Tanz usw. Damit sind ja nicht nur unterschiedliche Aspekte von Film hervorgehoben, sondern diese werden auch an Traditionen (Literatur, Kunstgeschichte, Technikgeschichte usw.) und ihre spezifischen Diskurse rückgebunden. Auf der anderen Seite müssen wir diese Frage aber auch selbstkritisch auf die eigene Arbeit richten – und fragen, an welchen Stellen wir Definitionen aus einem spezifischen Forschungsinteresse heraus verwenden. Ich glaube, das ist genau der Punkt, an dem der Found-Footage-Künstler und die akademische Welt zusammenkommen. Sie haben im Grunde die gleichen Interessen – die Dinge auszugraben, zu befragen und zu analysieren, doch sie setzen verschiedene Methoden ein und verwenden andere Präsentationsweisen. Als Künstler denke ich natürlich, dass es viel mehr Spass macht, einen Found-Footage-Film zu präsentieren als einen geschriebenen Text. Aber als Bewunderer von Roland Barthes kann ich mir durchaus akademische Formate vorstellen, die ähnliches Vergnügen bereiten wie ein audiovisuelles Werk (umgekehrt gibt es natürlich auch langweilige Found-Footage-Filme). Für das Konzept der Found Choreography gilt, glaube ich, das gleiche. Unser Gespräch beweist ja auch, dass wir uns einwandfrei verstehen, obwohl wir aus ganz unterschiedlichen Welten und Kontexten kommen. Uns scheint dasselbe schwer greifbare Phänomen zu interessieren: Tanz. Was uns unterscheidet ist lediglich, dass wir verschiedene Wege einschlagen, um diese Faszination zu verstehen.

Zum Schluss würde ich gerne noch auf Ihre Tanzfilme zu sprechen kommen. Seit den frühen 1990er Jahren haben Sie mit Tänzerinnen und Tänzern zusammengearbeitet. Wie kam es dazu?

1993 lud mich das niederländische Fernsehen ein, einen Tanzfilm zu machen. Das war ein wunderbarer Moment in meinem Leben. Es gab damals den Produzenten Hans de Wolf, der sich sehr für Tanzfilme interessierte. Er initiierte ein Projekt für das niederländische Fernsehen, bei dem es darum ging, jeweils einen Choreografen und einen Filmemacher zusammenzubringen und sie gemeinsam einen Film machen zu lassen. De Wolf bat mich, mit der niederländischen Compagnie LeineRoebana zusammenzuarbeiten. Ich kannte bis dahin weder die beiden Choreografen Andrea Leine und Harijono Roebana noch ihre Arbeit. Also schaute ich mir ihre Tanz-Aufführung an und fand sie sehr interessant. De Wolf hatte das vorausgesehen, denn wir passten wunderbar zusammen. Wir machten einen Kurzfilm, *E PUR SI MUOVE* (NL 1993), der im Kino und im Fernsehen gezeigt wurde.³ Schon damals lief unsere Zusammenarbeit hervorragend, wir waren uns sofort einig: Wir wollten so extrem wie möglich sein und eine Choreografie machen, die es nur im Film geben könnte, die speziell für dieses Objektiv konzipiert wäre und ausschließlich im kinemato-graphischen Raum funktionieren würde. Die beiden Choreografen, die im Film auch selbst tanzen, haben die Choreografie wirklich für den Bildrahmen gemacht und genau auf die Distanz zur Kamera abgestimmt. Was man im Film sieht, ist nur interessant in Verbindung mit dem Ausschnitt, der Distanz und dem Teleobjektiv – und den damit verbundenen Effekten der Schärfe und Unschärfe.

*Mir gefällt, wie Sie Ihre Tanzfilme jeweils um ein Prinzip verdichten, das Sie systematisch durchspielen. In *E PUR SI MUOVE* ist es das Wechselspiel von Schärfe, Unschärfe und Raum. *ONE HAND CLAPPING* (NL 2014) knüpfen Sie an Paul Valéry's Idee von den tanzenden Händen eines Dirigenten an: Vor schwarzem Hintergrund sehen wir, wie die Hände in zeitversetzten Einzelbildern rhythmisch über die Leinwand tanzen.⁴ Anfang Oktober 2015 haben Sie ihren neuesten Tanzfilm vorgestellt. Erzählen Sie uns davon – gibt es auch hier ein durchgängiges Prinzip?*

Der Film heisst *VOOR DE DANS – DEDICATED TO DANCE* und ist wieder in Zusammenarbeit mit LeineRoebana entstanden. Seit einigen Jahren arbeite ich als Dramaturg der Compagnie. Bei den Proben ist mir aufgefallen, dass jede Tanzbewegung mit einem Moment des Denkens

3 Der Film ist heute auch online zu sehen, zum Beispiel auf YouTube: https://youtu.be/_IcvBUKQNWl.

4 Der Film ist ebenfalls online über die Plattform Vimeo zu sehen: <https://vimeo.com/87713623>.

beginnt. Dieser mentale Prozess wird häufig übersehen – vom Publikum im Theater, aber auch von den meisten Dokumentarfilmen über Tanz. So stellte ich mir einen Tanzfilm vor, der ausschließlich aus Großaufnahmen von Gesichtern besteht. Es ist ein Dokumentarfilm in dem Sinne, dass die Kamera als «fly on the wall» die Tänzer beobachtet; aber bei der Montage haben wir daraus einen Tanzfilm gemacht. Die Digitaltechnik kam uns bei der Umsetzung dieser Idee entgegen. Wir filmten in hoher Auflösung, nämlich in 4K mit einem größeren Bildausschnitt; so konnten wir nachträglich in die Bilder hineinzoomen und nur die Gesichter fokussieren, ohne dass die Bildqualität beeinträchtigt wurde. Anders wäre es kaum möglich gewesen, den Gesichtern der Tänzer so nahe zu sein und ihnen gleichzeitig in der Bewegung zu folgen.

Auch in diesem Fall könnte man sagen, dass Sie die Choreografie an einem Ort «gefunden» haben, an dem man Tanz sonst nicht vermutet: im Gesicht der Tänzer. Maya Deren hat über die Zusammenarbeit von Filmemachern und Tänzern gesagt: «Das übliche unbefriedigende Resultat ist weder Fisch noch Fleisch – weder guter Film noch guter Tanz.» Und sie geht fast so weit zu sagen, dass die Interessen von Tänzern und Filmemachern unvereinbar sind. Sind diese unterschiedlichen Erwartungshaltungen auch für Sie ein Thema?

Bei VOOR DE DANS – DEDICATED TO DANCE hatte ich tatsächlich die Befürchtung, die Tänzer könnten das Gefühl haben, ich hätte einen Aspekt ausgewählt, der aus ihrer Sicht weniger wichtig ist. Sie sind so sehr daran gewöhnt, dass die Leute über ihren Körper und ihre Bewegungen sprechen, über ihre Kraft oder ihre Geschmeidigkeit. Endlich sind sie mal in einem Film, und dann kommt jemand wie ich und filmt nur ihre Gesichter. Und gleichzeitig denke ich, dass das genau der Grund war, warum ihnen der Film so gut gefallen hat. Was ich mit den Großaufnahmen der Gesichter einfange, ist die Intensität der Arbeit. Das ist eine ganz andere Intensität als diejenige, die wir so häufig in Tanzfilmen zu sehen bekommen: das Stretching oder die körperliche Anstrengung. VOOR DE DANS – DEDICATED TO DANCE zeigt die intensive Denkarbeit, die die Tänzer beim Erarbeiten einzelner Bewegungsfolgen leisten – dass ihre Arbeit nicht nur körperlich ist. Interessanterweise haben viele Leute nach der Premiere gesagt, dass man sich den Körper automatisch dazudenkt; er ist da, und zwar in den Augen der Tänzer. Als Dramaturg habe ich das Glück, dass ich diese Denkarbeit jedes Mal beobachten kann, wenn ich im Tanzstudio bin.

Aus dem Englischen von Kristina Köhler