

Proben

Ein Bericht aus der choreografischen Praxis

Interview mit Lea Moro

Lea Moro arbeitet als Choreografin und Tänzerin in Berlin und Zürich. Sie hat im November 2016 an unserer Workshopreihe „ExpertInnen des Experiments“ mit einem Vortrag teilgenommen. Für den vorliegenden Band durften wir sie zu ihrem Verständnis und ihrer Praxis des Experiments in Tanz und Choreografie befragen.

**Hrsg.: Wie verstehen Sie das Experiment in der
Choreografie oder im Tanz?**

Lea Moro: Nach meinem Verständnis bildet das Experimentieren einen grundlegenden Teil von Tanz und Choreografie. Der ganze Ablauf ist eine Art Experiment. Ein Stück zu entwickeln bildet eigentlich schon eine Versuchsanordnung. Am Anfang steht ein Konzept: Es stammt aus Themen, zu denen ich mich verhalte und Fragestellungen aufwerfe. Wie es dann in der Praxis oder in einem Probeverlauf abläuft, ist eine ganz andere Sache, weil der Körper im Raum für mich andere Fragestellungen aufwirft als die rationale, ursprüngliche Reflexion. Für mich ist so ein ganzer Projekt- ablauf ein Experiment, weil man ja etwas kreiert, was es noch nicht gibt. Und auch etwas, was man sich eigentlich noch nicht wirklich vorstellen kann. Schritt für Schritt nähert man sich dieser Vorstellung an. Es gibt bestimmte Variablen: Wie viele Projekt- beteiligte sind in dem Projekt? Welche unterschiedliche Vorstellungskraft bringt jeder Einzelne in den kreativen Prozess mit ein? Was ist der zeitliche Rahmen? Was ist der finanzielle Umfang?

Wenn man ein Stück kreiert, ist das ja immer auch in dem Sinne ein Experiment, dass es eine Auswertung von gewissen Fragestellungen und Thesen ist. Was ist das Ergebnis am Ende? Das ist dann sicherlich sehr subjektiv. Also einerseits gibt es den oder die Choreografin, also mich als Initiatorin des Projekts, die eine andere Erfahrung hat als zum Beispiel die, die da mittanzen. Jeder hat eine andere Bezugnahme zu dem, was kreiert wird. Zudem gibt es ein Publikum, das das bewertet, oder eine kritische Masse,

wie zum Beispiel die Presse. Wie wird das, was stattgefunden hat, evaluiert? Ich habe gelernt, mich davon zu distanzieren, weil man so exponiert ist und weil es eigentlich keine Wertigkeit hat.

Sie meinen, dass man eigentlich nicht prüfen kann, ob das Experiment geklappt oder nicht geklappt hat?

Ich finde, so etwas kann man nicht sagen. Natürlich gibt es die Stücke, die sehr gehypt und von allen gut gefunden werden. Dann würde man sagen: „Es hat geklappt.“ Aber dann kann es ja auch Stücke geben, bei denen es ambivalenter ist. Die Parameter, nach denen etwas bewertet wird, sind eigentlich offen. Zum Beispiel: Es ist dein erstes Stück und du überraschst alle oder es ist dein zweites Stück und alle denken: Ah, das zweite ist jetzt aber nicht wie das erste geworden. Das sind Variablen: Was passiert gerade im Weltgeschehen oder sonst in der Kunst? Ist es politisch genug oder nicht? Es sind, wenn man es wirklich herunterbricht, eigentlich Faktoren, die auf einer subjektiven Empfindung basieren.

Könnten Sie bitte einmal möglichst detailliert einen experimentellen Ablauf beschreiben?

Zuerst wird ein Antrag geschrieben, um eine Förderung zu akquirieren. Dabei dient der Inhalt des Antrags als Grundlage für die Recherche und konkrete Projektrealisierung im Studio. Es gilt hervorzuheben, dass die Praxis sich oftmals vom Antrag nochmals abgrenzt, der Antrag selbst aber bereits ein vollumfängliches Bild des Projekts und auch seines Resultats aufzeigen sollte. Die eigentliche künstlerische Arbeit gestaltet sich im Studio mit den Projektbeteiligten, dem Projektinhalt, den Recherchefragen und den wunderbaren Herausforderungen in diesem Prozess, ein Team zu leiten.

Manchmal erscheint es mir unlogisch, im Antragstext schon vieles vorwegnehmen zu müssen. Aber natürlich wollen die Förderer anhand des Konzepts schon so genau wie möglich sehen, was sie eigentlich am Ende zu sehen bekommen.

Mit den Fördergeldern wird Probezeit finanziert. Nach der Erfahrung sind es im Tanz maximal zwölf Wochen in Probeblöcken, in denen man gemeinsam im Studio arbeitet. Neben der künstlerischen Arbeit und Projektcreation ist die Teambildung genauso wichtig. Wie funktioniert jeder Einzelne, was kann er oder sie Einzigartiges zum Projekt beitragen? Zudem ist es sehr unterschiedlich, also in meinem Falle, was die Stücke sind und welche Praxis sie verlangen. Zum Beispiel in dem Stück „The End of the Alphabet“ wollte ich ein Solo auf Rollschuhen machen und es sollte

ein Musical zu Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ werden. Das ist ja schon wie eine Versuchsanordnung, die gewisse Parameter (Rollschuhe, Musical) voraussetzt. Ich konnte damals nicht wirklich Rollschuh fahren. Also habe ich Rollschuhfahren gelernt und vor allem gelernt, wo die Grenzen des Körpers sind. Wie weit kommt man und wohin nicht? Dann habe ich singen gelernt. Das sind eigentlich unterschiedliche Aufgabenstellungen für eine Versuchsanordnung.

Mit dem Thema haben Sie auch schon Bewegungen und Muster gedacht?

Ja, es kann sein, dass ich zum Beispiel gerne eine Sequenz am Boden hätte, bei der die Körper wie in einen kontinuierlichen Schwebezustand kommen. Es kann sein, dass ich ein Bild, eine Vorstellung dazu habe oder mir eine Qualität denke, und die fließt dann ein. Aber was letztendlich passiert, ist noch völlig offen. Dann wird beobachtet. Man beobachtet stark. Es gibt auch Leute, die sehr stark mit Kamera und Dokumentation arbeiten. In der Beobachtung sieht man zum Beispiel: Dieser Körper setzt das so um, dieser Körper setzt diese Aufgabe anders um. Von dieser Beobachtung geht es weiter und dann kann es sein, dass wir zum Beispiel fünf Körper haben, die alle eine ähnliche Physikalität oder ein ähnliches Training haben und demnach möglicherweise als Gruppe in ihrer Bewegungsqualität homogener werden. Es kann aber auch sein, dass man es an gewissen Punkten gar nicht schafft, diese Wunschvorstellung zu erhalten, weil die Körper einfach unterschiedlich sind, und dies kann genauso von großem Wert sein. Es gibt immer eine große Diskrepanz oder Lücke zwischen dem, was man hineingibt, dem, was man beobachtet, und dem, wie es weitergeht.

Die Interpretation kommt für mich mit der eigenen Erfahrung: in der subjektiven, in der körperlichen Erfahrung und in der Beobachtung selbst. Bisher bin ich in allen Stücken auch selbst Performende gewesen. Es ist nicht immer einfach, mit diesem Außen/Innen umzugehen. Es ist aber extrem wichtig, weil wie sich etwas von innen anfühlt, meistens ganz anders als das Außen ist. Aber manchmal wird einem auch gesagt: „Ich verstehe jetzt überhaupt nicht, wo das hingeht. Zeig's doch mal!“ Oder es wird von außen beobachtet: „Jetzt hattest du es!“ Und dann kommt ein anderer Faktor auf: Das ist die Wiederholbarkeit. Die Wiederholbarkeit von etwas, von dem man denkt, es war hier. Um eine Wiederholbarkeit herzustellen, bedarf es einer differenzierten subjektiven Wahrnehmung und im besten Fall ihrer Artikulation.

Das Verfahren erscheint mir sehr explorativ: Man hat zwar eine Hypothese, zum Beispiel die Vorstellung von den schwebenden Körpern am Boden, aber es ist nicht klar, was entsteht. Das Experiment besteht dann darin, dass iterativ angepasst wird, zwischen Beobachtung und Reaktion, verstehe ich das richtig?

Ja genau! Man passt es immer wieder an, um die Anordnung zu finden, die wiederholbar ist. Das Experimentelle findet überwiegend während der Probe statt und bei der Aufführung nicht mehr. Dann ist es schon ein Produkt geworden. Für die Aufführung muss es wiederholbar sein. Es gibt natürlich auch Stücke, die offener bzw. mehr mit Improvisation angelegt sind. Sie sind in der Grundsubstanz vielleicht noch experimenteller angelegt, auch in der Wiederholung. Aber wenn ein Stück in diese Wiederholungsschleife der Aufführungen kommt, wird in jedem Fall das Experimentelle immer stärker: nun in Bezug auf die Reaktion des Publikums bzw. die RezipientInnenebene.

Zum Beispiel mache ich in Probeprozessen immer auch offene Proben, bei denen ein Publikum oder gewisse Personen eingeladen werden. Das ist eine Art Zwischenstadium, in dem etwas ausprobiert wird und darauf Feedback folgen kann. Ich würde es nicht Auswertung nennen, aber es ist doch etwas, bei dem schon einmal „Aktion-Reaktion“ geübt wird. Denn das Publikum ist eine relevante Instanz in der Rezeption eines Tanzstücks. Mitunter kann ein Publikum auch bestimmen, wie ein Abend verlaufen mag.

Sicherlich gibt es hier verschiedene Grade des Experimentellen. Beispielsweise wenn ein Stück von Berlin in Japan gezeigt wird, hat das noch mal einen experimentelleren Charakter, weil das Publikum dort ganz anders ist. Aber egal, wo etwas aufgeführt wird: Obwohl etwas schon fertig ist und an sich das Konstrukt nicht mehr als Experiment betrachtet werden kann, ist doch die Auseinandersetzung, die dann damit gegenüber oder mit dem Publikum geführt wird, oder die Frage, wie etwas aufgenommen wird, eigentlich ein offener Faktor.

Und wie wird diese wiederholbare Anordnung fixiert?

Das ist ganz unterschiedlich, meistens über die Erinnerung. Wir haben dann auch gewisse Beschreibungen innerhalb der Gruppe dafür. Meistens finden einzelne Sequenzen und Parts im Stück ihre eigenen Namen, die im kreativen Prozess entstehen und nur intern geteilt werden. Es gibt gewisse Abschnitte, in denen sich etwas sehr präzise entwickelt hat, dann notiere ich mir das, einfach für mich. Sonst ist es meistens so, dass man mit Videos oder mit Skizzen

arbeitet, aber letztlich macht jeder das individuell. Aber ich habe noch nie jemanden kennengelernt, der oder die dann sagt: „Ich habe jetzt mein Notizbuch hervorgenommen“, sondern man arbeitet dann mit dem Körper und der Erinnerung, mit physischer Erinnerung. Wenn ein Stück länger nicht performt wurde, dann entwickelt man auch eine gewisse Distanz zum choreografischen Material. Das kann durchaus spannend sein. Etwas Festes wird nochmals fragil und kann sich möglicherweise weiterentwickeln. Dabei gilt es das Essentielle einzelner Abschnitte im Stück nicht zu verlieren und doch nicht in eine bloße Wiederholbarkeit zu geraten.

Sehen Sie darin den Unterschied zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Experiment, in der Rolle der Subjektivität?

Ich habe schon das Gefühl, dass es einen Unterschied macht, wenn man sagt, ein choreografischer Entwicklungsprozess sei ein Experiment. Ich verstehe das als einen Unterbau für eine Aufgabenebene. Die Methoden sind eigentlich experimentell angelegt und es geht genau um diesen Prozess, von dem wir gesprochen haben – man weiß nie, was passiert. Aber um eins klar zu machen: Vielleicht gibt es TanzwissenschaftlerInnen, die in ihrer Analyse diesen experimentellen Charakter herausrecherchiert haben, aber ich habe vorher noch nie über das Experiment an sich nachgedacht, ich bin ihm im Studium nie begegnet. Aber wenn man es so herunterbricht, ist das natürlich das Gerüst jedes Prozesses.

Welche Begriffe werden denn in der Praxis bevorzugt, wenn nicht „experimentieren“?

Recherche. Ich setze Hypothesen, ich setze Fragestellungen, ich recherchiere, es kann ergebnisoffen sein und dann wird geprobt. Auf Englisch – das ist oft die Sprache in der Probe – sage ich selten oder ich habe auch selten gehört: „Wir experimentieren jetzt damit“, sondern dann sagt man „investigate“, was für mich mehr mit dem Körper zu tun hat als „experimentieren“, was für mich mehr mit Objekten zu tun hat.

Vieles im Tanz läuft über die kinästhetische und somatische Ebene. Dabei geht es um das Erleben von Wahrnehmung(en). Dadurch wird es sehr persönlich und individuell und es verliert für mich den Experimentcharakter. Die Recherchefragen oder Aufgabenstellungen können geschlossener oder offener formuliert sein. Sie setzen die Investigation voraus und haben oftmals durch zeitliche Komponente einen Anfang und ein Ende. Jedoch ist die Wahrnehmung ein infiniter Prozess, bedingt durch verschiedenste Faktoren.

Diese Spannung zwischen erfahrungsorientiert und wiederholbar ist sehr interessant. Das bedeutet auch, dass eine Performance übertragbar sein soll, oder? Ich nehme an, dass Ihre Stücke nicht unbedingt an einer bestimmten Truppe von TänzerInnen haften, oder?

Na doch. Das ist jetzt ein spannender Punkt. Wenn wir touren, sind das die gleichen Leute. Ich hatte schon mal den Fall, dass für ein Stück jemand neu eingearbeitet werden musste. Damals habe ich gedacht: Es gibt jetzt das ganze Material, das können wir kurz an einem Tag gemeinsam im Studio einarbeiten. Und ich bin richtig unruhig geworden, weil das nicht geklappt hat. Bis ich verstanden habe: Der Ersatztänzer hat nicht am künstlerischen Kreationsprozess teilgenommen. Gemeinsam durch den Prozess zu gehen und diesen zu gestalten, sich zu beobachten ist ein großer Teil der Arbeit. So, wie der Gruppenprozess auch Teil des künstlerischen Prozesses und Teil des Experimentes ist.

Das bedeutet, es besteht ein Unterschied zwischen Wiederholbarkeit und Übertragbarkeit?

Ja. Man kann sagen: Es ist natürlich nicht alles neu, wenn man es überträgt, aber es sind ja wieder andere Personen und es ist wieder eine andere subjektive Erfahrung vorhanden, auch innerhalb eines bestehenden Materials. Ein neuer Körper fordert andere Beziehungen zum Material und wirft andere Fragen auf. Zum Beispiel kann man zu viert im Studio proben und dann kommt eine andere Person dazu. Diese Person ist „nur“ im Raum anwesend, verändert aber doch die gefühlte räumliche Versuchsanordnung und Gruppenkonstellation. Jede Präsenz bringt ihre eigenen Energien mit in den physischen und sozialen Raum.

Würden Sie sagen, dass diese Art und Weise zu produzieren verbreitet ist im Tanzbereich? Und ist es spezifisch im Tanzbereich im Vergleich zu anderen künstlerischen Sparten?

Im zeitgenössischen Tanz, so wie ich ihn kenne, ist das schon verbreitet. Ich denke, im Ballett geht man ganz anders vor, da geht es mehr um die Technik, da ist das Vokabular, da ist das, was entsteht, vielleicht auch weniger prozessoffen. Es ist in dem Sinne nicht experimentell.

Der zeitgenössische Tanz ist ein sehr spezifisches Feld, in dem die Regeln für Beteiligte von außen nicht sofort klar sind. Deshalb glaube ich, dass es teilweise gar nicht so einfach ist, interdisziplinär zu arbeiten, weil jede künstlerische Richtung ihre eigenen Arbeitsweisen und Kreationsrhythmen hat. Beispielsweise haben Projekte



Abb. 1. (oben) *FUN!*
Abb. 2. (unten) *The End of the Alphabet*.

der Freien Szene einen anderen Produktionsapparatus als Arbeiten, die am Stadttheater entstehen. Jeder Künstler, jede Künstlerin bringt auch individuelle Arbeitsweisen mit, die einen mögen es, früh Material festzulegen, andere möchten für längere Zeit prozess- offener proben und widmen Zeit dem Ausprobieren.

Und jetzt kommen wir zu der letzten Frage: Haben Sie bereits interdisziplinäre Experimente gemacht?

Diese Frage lässt sich mit Ja und Nein beantworten. Ich glaube, dass ich durch die verschiedenen Projektbeteiligten (Tanz, Musik, Kostüm, Bühne, Grafik) in jedem Stück einen interdisziplinären Ansatz pflege. Jedoch habe ich noch nie explizit ein interdisziplinäres Projekt initiiert. Denn in meinen Arbeiten ist doch klar – so war es jedenfalls bisher –, dass es ein Tanzstück, eine Performance wird. Meistens, je nach Thema, ziehe ich ExpertInnen hinzu – zum Beispiel hat uns mal eine Zauberin *Magical Tricks* gezeigt und beigebracht und ich habe sie punktuell in den Prozess einbezogen. Zurück zur Frage: Ich glaube, ich habe noch nie an etwas teilgenommen, bei dem unterschiedliche Disziplinen eine gemeinsame Investigation durchgeführt haben.

Aber was ich gerne mache und was schon etwas in die Richtung geht, ist, dass ich bei Proben nicht nur Tanzleute, sondern auch andere Leute einlade. Ich sage dann schon auch: „Bringst du jetzt mal deine Musikfreunde mit oder jemanden von der bildenden Kunst?“ Damit man unterschiedliche Sichtweisen hat, weil der zeitgenössische Tanz sehr gefärbt ist von seiner eigenen Sprache. Interdisziplinarität ist zu einem wichtigen Begriff herangewachsen. Dabei gilt es herauszufinden, auf welcher Ebene ein Projekt interdisziplinäre Komponenten enthält. Meiner Meinung nach wird es sonst oft sehr diffus, denn vieles kann interdisziplinär ausgelegt werden.