



TISCHREDEN BEIM MITTAGESSEN  
AUF EINLADUNG DES STAATSMINISTERS

## WIM WENDERS

### »DER BLICK UND DIE SPRACHE«

---

Sehr geehrter Herr Kulturstaatsminister,  
liebe Ordensmitglieder,  
liebe Gäste.

Gestern,  
bei der denkwürdigen Begrüßung unserer neuen Mitglieder  
sprachen Lorraine Daston in ihrer Laudatio  
und Willem Levelt in seiner Dankesrede  
über das Entstehen von Sprache.  
Wie wird beim Sprechen aus Ideen Sprache,  
und dann wieder, beim Hörer, aus Sprache Ideen?  
Ich war völlig fasziniert von dieser Wissenschaft,  
von der ich nichts wußte, der Psycho-Linguistik.  
Ich denke oft, daß die einfachsten Sachen  
des menschlichen Lebens und der Kommunikation  
auch gleichzeitig die unerforschtesten und rätselhaftesten Dinge  
sind.

Wieviel wissen wir über die komplexesten Dinge,  
im allerkleinsten Mikrobereich der Zellen  
oder in den Tiefen des Weltalls  
und wie wenig wissen wir  
über so etwas Alltägliches wie ... unsere Sprache.

Ich konnte nicht umhin, dabei an Pina Bausch zu denken,  
unsere im Sommer 2009 so plötzlich verstorbene Choreographin  
und Ordensmitglied.

Sprache war allerdings Pinas Ding nicht.  
Im Gegenteil: sie hat den Worten abgrundtief mißtraut.  
Sie mochte sich nicht erklären,  
und sie mochte ihre Arbeit nicht analysieren.  
Sie hatte dabei das Gefühl,  
das hat man dann geradezu physisch gespürt,  
daß sie das Eigentliche ihrer Arbeit verrietete,  
wenn sie darüber redete.

Trotzdem fand ich die erstaunlichsten Parallelen,  
beim Zuhören von Lorraine Daston und Willem Develt.  
Auch Pina Bausch war eine Sprachforscherin.  
Ja, ich glaube, sie war in der Tat eine radikale Forscherin.

Ihr Forschungsgebiet war die Körpersprache.  
Wer hatte diese je erforscht,  
in ihrer Vielfältigkeit, in ihrer Rätselhaftigkeit,  
in ihrer geheimnisvollen Vieldeutigkeit,  
die trotzdem so universell verständlich ist,  
dabei keine Übersetzung und keine Untertitel braucht.

Die Linguistik der Körpersprache.  
Das wäre sicherlich eine neue Wissenschaft,  
aber Pina war eine Empirikerin.  
Sie hat zwar in diesem Feld geforscht,  
hat geradezu eine unglaubliche Anthologie

der Körper- und Bewegungssprache erschaffen,  
aber sich nicht als Wissenschaftlerin gesehen,  
sondern als Künstlerin.

Die neue Kunst, deren Erfinder sie war,  
war das *Tanztheater*.

Pina Bausch hat mit dieser neuen Form das Ballett auf den Kopf  
gestellt.

Sie hat ihren Tänzern  
keine von ihr *erfundenen* Formen und Muster vorgegeben,  
wie das bis dahin die Arbeit des Choreographen war,  
sondern im Gegenteil aus den Körpern ihrer Tänzer,  
aus ihren Bewegungen und Gesten und Schritten und Tänzern  
ihr Material *gefunden* und weitererzählt,  
was diese Körper ausgedrückt und ihr erzählt haben.

Das hat sie mit einer ganz einzigartigen Methode gemacht,  
ein Wissenschaftler würde sagen:  
mit einer neuen Versuchsanordnung.

Sie hat bei den wochenlangen, oft monatelangen Probearbeiten,  
ihren Tänzern immer wieder Fragen gestellt,  
Stichwörter vorgegeben, um Assoziationen zu erfahren.

Und ihre Tänzer durften dies nicht mit *Sprache* beantworten,  
sondern nur mit ihren eigenen, ureigenen Mitteln,  
mit Bewegungen, Gesten, Tanz.

Pina hat die Fragen immer weiter präzisiert,  
hat insistiert, von Tag zu Tag,  
daß sie immer genauer beantwortet würden,  
immer gründlicher, immer tiefer.

Aber eben nie mit Worten.

Sie hat immer tiefer gebohrt.

Und stundenlang, tagelang, wochenlang  
»geguckt«, wie sie selbst sagte,

mit ungeheurer Geduld beobachtet, zugeschaut.  
Ihrem Blick entging nichts.  
Wer je diesen Blick auf sich gespürt hat, weiß,  
wie einzigartig der war, wie durchdringend.  
Diesem Blick entging nichts.  
Man war bis auf seinen Grund durchschaut.  
Aber man fühlte sich dabei nicht nackt.  
Pinas Blick war ein liebevoller,  
aber auch ein unerbittlicher,  
nämlich in bezug auf die Wahrheit, die sie sehen wollte.

Es gab keine Rollen mehr:  
jeder ihrer Tänzer und Tänzerinnen war er selbst, sie selbst,  
und Pina hat so radikal, wie es nur ging,  
alles Rollenspiel abgezogen, abgestreift ...  
Es ging ihr um die Identität jedes einzelnen,  
um das Einzigartige des Vokabulars der Körpersprache  
wie um deren Grammatik.

Was sie mit ihrem Blick erforscht und gespürt hat,  
hat sie dann umgewandelt, Bruchstücke davon verwertet,  
hat dem Form gegeben in ihren Stücken,  
hat diese gefundenen Materialien zu ihren Choreographien gemacht  
und uns dann umgekehrt darin wieder gezeigt,  
vor Augen geführt, was sie gesehen hatte.  
Aus Bildern, Gesten, Emotionen und Bewegungen wird Sprache,  
und diese Sprache wird beim Zuschauer  
wieder zu Bildern, Emotionen, Bewegung.

Pina und ich haben 20 Jahre lang gemeinsam einen Film machen wollen.  
Dabei waren unsere Interessen durchaus verschieden voneinander.  
*Mein* Interesse war, mehr über Pinas Blick zu erfahren,  
diesen Blick bei der Arbeit zu sehen, sozusagen.  
*Wie* Pina sieht, mit welcher Ausschließlichkeit, Geduld und  
Genauigkeit.

Wie aus diesem Sehen, aus dem Beobachten von Körpersprache dann wieder eine neue Sprache wird, ihr Tanztheater, das sich mir so unmittelbar, ansteckend, direkt mitgeteilt hat, das mich berührt hat, wie sonst nichts, das mich »anging«, wie sonst nichts.

*Pinas* Interesse war, daß wir gemeinsam eine Sprache finden würden,  
eine Bildsprache, die es ermöglichen würde,  
ihre Stücke anders »festzuhalten«, »aufzuheben«  
Das war eine große Hoffnung, die sie in unsere Arbeit gesetzt hatte ...

Tanztheater ist eine flüchtige Form.  
Es existiert nur, wenn es aufgeführt wird.  
Man kann es nicht aufschreiben und weitergeben  
wie Theaterstücke, die auf anderen Bühnen, von anderen  
Ensembles,  
wieder aufgeführt werden können.  
*Pinas* Stücke konnten nur von ihrem Ensemble gespielt werden.  
Sie hatte 40 Stücke geschaffen,  
– jedes Jahr kam ein neues dazu –  
aber sie sah sich gezwungen,  
ihr ganzes Werk immer wieder neu umzubesetzen, einzuproben  
und eben aufzuführen, damit es am Leben bliebe.  
Sonst wäre es so, als hätte es diese Stücke nie gegeben ...

Eine filmische Sprache zu finden,  
die ihrer Arbeit gerecht werden könnte,  
die in der Lage wäre, diese in der Tat »aufzuheben«,  
das war eine große Aufgabe, oder auch eine Belastung.  
Je mehr ich versucht habe, mir vorzustellen,  
wie so ein Filmen aussehen könnte,  
um so weniger habe ich es vor mir gesehen.  
Tanz als reale LIVE-Erfahrung

– und gerade das physische, leichte,  
ansteckend lebenslustige Tanztheater der Pina Bausch –  
und Tanz auf einer Leinwand,  
das waren zwei völlig verschiedene Dinge!  
Mir kam so vor, als stünde da immer eine unsichtbare Wand,  
die Tanz und Film grundsätzlich voneinander trennen würde.

Das habe ich Pina dann auch ehrlich gesagt.  
»Ich weiß nicht, wie das gehen soll ...  
wie man deine Arbeit wirklich auf einer Leinwand wiederfinden  
kann ...«

Pina hatte Aufzeichnungen ihrer Stücke mitverfolgt,  
sie wußte deswegen aus eigener Erfahrung von dieser »Wand«,  
sie wußte, wieviel von der Magie der Bühne  
auf dem Weg zur Leinwand verlorenging.  
Sie hatte Geduld mit mir.  
»Du wirst das schon finden! Du mußt nur weitersuchen!«

Das wurde über die Jahre ein running gag zwischen uns.  
Jedesmal, wenn wir uns wiedersahen, fragte sie mich zuerst:  
»Und? Weißt du es jetzt?«  
Und ich antwortete: »Nein, Pina, immer noch nicht.«  
Schließlich hob sie nur noch die Augenbrauen.  
Und ich zuckte mit den Achseln ...  
Und wir lachten.  
Aber trotzdem war es uns sehr ernst.  
Ich hätte alles andere stehen und liegen lassen,  
wenn ich eben gewußt hätte, *wie* es gehen könnte,  
Tanz, Pinas Tanzkunst, anders zu filmen ...

Und dann kam die Lösung, der Durchbruch,  
das »Heureka!« gar nicht aus mir selbst,  
sondern ich habe es da gefunden,  
wo ich nie gesucht hatte, in einer neuen Technik.  
2007 habe ich zum ersten Mal einen Film in digitalem 3D gesehen.



Ein Vorläufer des neuen Mediums, ein Konzertfilm,  
der auf dem Filmfestival in Cannes lief: »U2 in 3D«.

Da ging auf einmal schlagartig auf der Leinwand ein Tor auf  
und eröffnete einen Blick in die Tiefe, in den Raum.

Aus der zweidimensionalen Abbildung,  
an die man sich im Kino so gewöhnt hatte,  
daß man sie für selbstverständlich hielt,  
wurde eine dreidimensionale.

Das war's!

So konnte es gehen!

Unter Einbeziehung des Raumes konnte ich dem Tanz anders  
begegnen.

Der Raum war das Königreich der Tänzer,  
mit jedem Schritt, jeder Geste, jeder Bewegung  
eroberten sie ihn sich neu ...

Noch aus dem Kinosaal habe ich Pina angerufen  
und ihr gesagt: »Jetzt weiß ich, wie es gehen könnte!«

Und dann haben wir angefangen,  
diesen Film gemeinsam vorzubereiten.

Ich habe ein Konzept geschrieben für einen Film über Pinas Blick,  
und wir haben uns Gedanken gemacht,  
welche ihrer über 40 Stücke  
für diesen Film aufgezeichnet werden sollten.

Wir haben uns dann gemeinsam auf vier geeinigt.  
Mehr waren nicht möglich.

Um diese Stücke filmen zu können,  
mußten sie auf die Bühne gebracht werden,  
mußten also wieder einstudiert  
und auf den Spielplan gesetzt werden.  
Und nur wenn sie öffentlich aufgeführt würden,  
hätten wir die Bühne zur Verfügung,  
mit dem Bühnenbild und den Akteuren.

Mehr als vier Stücke waren in einer Spielzeit nicht möglich,  
und auch unser Dreh  
würde nicht über einen längeren Zeitraum gehen können.  
Der frühestmögliche Zeitpunkt war Herbst/Winter 2009/2010.  
Damit hatten wir auch einen Drehbeginn.

Das gab mir ausreichend Zeit,  
mich um die neue Technik zu kümmern.  
3D war noch in den Kinderschuhen,  
es galt viel auszutesten, zu verbessern, zu erfinden.  
Unser Equipment bestand ausschließlich aus Prototypen ...

Im Prinzip versucht man mit 3D nichts anderes,  
als mit 2 Kameras so gut wie möglich  
und so physiologisch richtig wie möglich  
nachzumachen, was unsere Augen tun  
und wie sie im Zusammenspiel mit unserem Gehirn  
ein räumliches Sehen herstellen.

Wie können 2 Kameras so nah wie möglich  
an die Mechanismen und an die Vorgänge herankommen,  
die ein Augenpaar die optische Information ans Gehirn weiterleiten läßt,  
das daraus dann die Illusion von räumlichem Sehen herstellt?  
Welche Rolle spielt der Augenabstand?  
Wie müssen die Blickachsen zweier Kameras konvergieren,  
um sich, wie unsere Augen, auf etwas »einzustellen«,  
was nahe vor uns liegt,  
und wie müssen sie diese Bildwinkel wieder ändern,  
wenn sie auf den Horizont schauen, ins Unendliche?

Es gab zu der Zeit kaum Erfahrungswerte.  
Die Filme, die auf den Markt kamen,  
waren entweder Animationsfilme oder Blockbuster-Actionfilme.  
Mit richtigen Menschen an wirklichen Orten  
hatte noch niemand gedreht.

Selbst »Avatar« war zu diesem Zeitpunkt nur ein Gerücht.  
Aber ich war der felsenfesten Überzeugung,  
daß 3D das richtige Mittel war, Tanz aufzunehmen,  
und daß es zwischen den beiden eine große Affinität gäbe:  
3D war wie geschaffen für den Tanz,  
und auch der Tanz würde das Beste aus 3D herausholen.  
In vieler Hinsicht war dies noch ein Wunsch,  
der da der Vater des Gedanken war.

Bei den ersten Tests kam heraus:

Zwar konnte das neue drei-dimensionale Medium  
den Raum in der Tat wunderbar herausarbeiten  
bzw. überhaupt erst sichtbar machen,  
aber als gravierender Nachteil kam zum Vorschein,  
daß »Bewegung« mit der neuen Technik  
noch nicht fließend gezeigt werden konnte.

Wenn jemand vor der Kamera sich schnell bewegte,  
und zum Beispiel große Kreise mit den Armen machte,  
wie mein Assistent bei dem ersten Test,  
dann sah er plötzlich aus wie eine indische Gottheit,  
mit vielen Armen.

So konnten wir gar nicht erst antreten!

Wenn Bewegung nicht elegant wiederzugeben wäre,  
brauchten wir einen Tanzfilm gar nicht erst anzufangen.

Aber ich hatte Gott sei Dank jemanden Kompetenten gefunden,  
der mir zur Seite stand, einen »Stereographen«,  
einen Pionier in diesem Fach,  
der schon über zehn Jahre maßgebend  
an der Entwicklung des neuen Mediums mitgearbeitet hatte,  
einen Franzosen namens Alain Derobe.

Gemeinsam gelang es uns, den Handicaps von 3D  
so weit entgegenzuarbeiten,  
daß wir schließlich, im Sommer 2009,  
endlich in der Lage waren,

Pina Bausch in ihrem eigenen Haus und mit ihren eigenen Tänzern

vorzuführen und zu zeigen,  
was bislang nur ein Versprechen gewesen war.

Wir wollten einen ausführlichen Test machen,  
mit Pinas Ensemble, auf der Bühne des Wuppertaler Opernhauses,  
und Pina könnte sich live und auf einer großen Leinwand  
überzeugen,  
daß ich ihr nicht zuviel versprochen hatte,  
daß 3D wirklich die Antwort auf unsere jahrelangen Fragen war  
und daß unser langes Zögern nun gerechtfertigt aufgehört hatte.

Die LKWs in Paris waren mit unserer gesamten Ausrüstung  
bepackt,  
und das Produktionsteam saß in unserem Büro in Berlin,  
um die letzten Details für die tagelangen Testaufnahmen zu  
machen,  
als uns der Anruf des Tanztheaters erreichte,  
mit der unvorstellbaren Nachricht:  
Pina Bausch war völlig unerwartet verstorben,  
von einem Tag auf den anderen.  
Für ihre Familie, für ihre Kompanie und ihre Mitarbeiter  
war das ein furchtbarer Schock.  
Niemand hatte sich von ihr verabschieden können.

Der Film, unser gemeinsamer 20jähriger Traum, war damit obsolet.  
Mein Produzent und ich, wir sagten unverzüglich alles ab  
und informierten unser Team, die Filmförderung und  
Koproduzenten,  
daß der Film nicht mehr stattfinden würde.  
Es schien undenkbar, das Projekt ohne Pina weiterzuführen.

Daß es den Film jetzt trotzdem gibt, liegt an den Tänzern der  
Kompanie.  
Die begannen 2 Monate später mit den Proben zu den Stücken,  
die Pina für den Film auf den Spielplan gesetzt hatte.

Und sie gaben mir zu verstehen,  
daß die Entscheidung, den Film nicht zu machen,  
die falsche gewesen war:  
Pinas Blick lag noch auf all diesen Stücken,  
sie hatte sie mit den jungen Tänzern noch selbst neu einstudiert.  
Ob die Stücke jemals wieder aufgeführt würden,  
war zu diesem Zeitpunkt nicht abzusehen.  
Pina hätte gewollt, daß wir sie jetzt aufzeichnen würden,  
das war es, was mir die Tänzer vermittelten.

Wenn wir den Film *mit* Pina nicht mehr machen könnten,  
einen Film *für* Pina sollten wir zusammen versuchen.  
Das wäre für alle Beteiligten auch eine Möglichkeit,  
Abschied zu nehmen, danke zu sagen  
und mit der Trauer umzugehen und fertig zu werden.  
Und so haben wir dann den Film Hals über Kopf  
wiederaufgenommen,  
erst einmal ohne ein neues Konzept.  
Das alte war nicht mehr aufrechtzuhalten,  
ein neues müßte sich erst noch herauschälen.  
In einem ersten Schritt galt es,  
die vier Stücke so gut wie möglich aufzuzeichnen,  
in ihrer ganzen Länge, so wie Pina es gewollt hätte,  
auch wenn nur Ausschnitte davon in unserem Film Platz hätten.

Anschließend haben wir eine längere Pause eingelegt.  
Ich habe angefangen die Stücke zu schneiden,  
auch um herauszubekommen,  
wie man mit der neuen Filmsprache, mit 3D,  
im Schneiderraum umzugehen hatte.  
Aber die Stücke allein, das reichte nicht,  
daß daraus ein Film würde ...

Und dann ist mir allmählich klargeworden,  
wie man den Film über Pinas Blick trotzdem noch machen könnte.

Ihr Ensemble, ihre Tänzer hatten diesen Blick  
jahrelang auf sich gespürt,  
nur sie konnten mir davon berichten ...  
Ich mußte nur Pinas eigene Methode anwenden  
und die Tänzer zu Pina befragen:  
was sie mir über Pinas Augen erzählen könnten,  
was Pina in jedem gesehen hatte  
(manchmal etwas, was sie selber noch nicht kannten)  
und wie ihr Blick aus jedem von ihnen das Beste herausgeholt hatte.  
Und wie bei Pina dürften die Tänzer nicht mit Worten antworten  
sondern nur in ihrer eigenen Sprache, mit Tanz!

Diese »getanzten Antworten« auf meine Fragen nach Pina  
wurden der eigentliche Film.  
Den würde ich Ihnen im Anschluß an unser Essen gerne zeigen:  
Eine neue Sprache, eine dreidimensionale,  
die eine andere neue Sprache aufzeichnet,  
eine Körpersprache, die sich im Raum und in der Zeit abspielt.

Ein Blick schafft eine neue Sprache,  
die wiederum, aufgezeichnet mit einer Technologie,  
die das menschliche Sehen nachempfindet wie nie zuvor,  
Sie jetzt als Zuschauer dazu befähigt,  
diese Sprache zu lesen und zu entziffern.  
Auch eine Art »Psycho-Linguistik des Sehens«?