

Von der nonverbalen



Kraft des Tanzes

EIN GESPRÄCH
MIT DEM CHOREOGRAPHEN
BEN J. RIEPE

INTERVIEW
ANNE DO PAÇO

FOTOS
GERT WEIGELT

Man muss aufpassen, dass man am Eingang in die Engelbertstraße 23 in Düsseldorf-Flingern nicht vorbeiläuft, so unscheinbar ist dieser Zutritt in einen Hinterhof, in dem sich dann aber eine äußerst faszinierende Welt auftut: Der Sitz der Ben J. Riepe Kompanie – eine Halle zum Proben, ein Ort, in dem aber auch all die Requisiten, Stoffe, Materialien, Skulpturen, Masken, Möbel, Kostüme sich finden, mit denen gearbeitet wird, und ein winziges Büro, bis unter die Decke vollgestopft mit all den Dingen, die zur Administration eines Ensembles dazugehören. Es ist ein Morgen im Juli 2017. Um 12 Uhr ist Probe für ein „Choreographiertes Abendessen“. Nach und nach trudeln die Tänzerinnen und Tänzer ein, versammeln sich zu einem lautstarken Warm up, das sich durch die offene Tür wie eine fremde Geräuschkulisse über die Gegend legt. Ben J. Riepe und ich sitzen in dem lauschigen Hinterhof in der Sonne. Im Vorderhaus öffnet sich ein Fenster. Eine Frau schaut neugierig zu uns herüber und grüßt freundlich. Wir beginnen, über Tanz, über Ben J. Riepes Arbeit, sein Leben mit einer freien Compagnie, seinen Werdegang, Düsseldorf und die Welt zu sprechen. Für das Programm b.35 des Balletts am Rhein kreiert Ben J. Riepe in dieser Spielzeit ein neues Stück. Es ist das erste Mal, dass er mit einer Ballettcompagnie zusammenarbeitet.

Wenn man deine Werke anschaut, geht es immer wieder um das eine: den Körper und den Menschen darin in all seinen Facetten. Es gäbe auch andere Themen für den Tanz. Was fasziniert dich so sehr an dem, was wir sind?

Jede Kunstform hat ein Medium – ein Instrument, ein Textbuch, eine Partitur, eine Staffelei, eine Kamera. Der Tanz hat dies nicht zwangsläufig, und dies ist der Punkt, an dem Kunst für mich wirklich frei ist. Was aber bedeutet das „Material“, das wir im Tanz haben: der Körper? Der Körper ist letztlich alles, ist Instrument, Textbuch, Partitur, Staffelei, Kamera – und das durchforsche ich in meinen Arbeiten. Dass der Tanz eine nonverbale, abstrakte Sprache ist, die nichts erklärt, zugleich aber so viel mehr ist als das, was ich verbalisieren kann, und immer ganz direkt mit dem Leben zu tun hat, macht ihn als Kunstform für mich so existenziell. An diesem Punkt arbeite ich – immer und immer wieder.

Du reist übermorgen mit deiner Compagnie nach England, zum Festival von Reading, wo du ein „Choreographiertes Abendessen“ veranstaltest. Was muss man sich darunter vorstellen?

Die Idee stammt aus einer Recherche, bei der ich mich intensiv mit dem Choreographieren von Atmosphären beschäftigt habe. Ich habe dabei verschiedenste Formate ausprobiert, u.a. auch ein partizipativ

angelegtes Essen: Wir sitzen alle zusammen an einem Tisch, Tänzer, Musiker, mein Team, ich und die Zuschauer mischen sich – und essen gemeinsam. Dazu kommen als weitere Ebenen all die Dinge, mit denen ich arbeite: Musik, Licht, Nebel, Bewegung, Inhalte. Manchmal sind Gäste oder Gastgeber auch als Experten eines Themas involviert. Es entsteht eine offene, entspannte Atmosphäre, in der der Zuschauer weiß, wie er sich verhalten soll, aber trotzdem permanent Überraschungsmomente erlebt und so aus dem scheinbar Bekannten woanders hingeführt wird. Je nachdem, wohin wir eingeladen sind, ändere ich das Format, passe es dem jeweiligen Kontext vor Ort oder den Themen, mit denen ich mich gerade beschäftige, an.

Räume zu schaffen, in denen auch der Zuschauer sich verhalten muss, ist ein wichtiger Aspekt deiner Arbeit ...

... der Inhalt aller meiner Stücke ist der Mensch und sein Körper. Was ich damit mache, ist Choreographie. Choreographie bedeutet für mich Strukturierung von Raum und Zeit. Was, wie und in welchem Raum ich etwas strukturiere, hängt wiederum von der jeweiligen Fragestellung ab. Auf diese Weise ist die Idee entstanden, meine Werke auch in andere Räume zu setzen: ein Stück, das für eine Bühne entstanden ist, z. B. in ein Museum zu transferieren. Man merkt dann schnell, dass vieles plötzlich nicht mehr funktioniert und man seine Arbeit dem neuen Umfeld entsprechend weiterdenken muss. So habe ich mir immer neue Räume erobert. Andere Räume eröffnen andere Sehgewohnheiten – in einem Museum z. B. ist man viel freier, kann die eigene Distanz zum Kunstwerk selbst festlegen und entscheiden, wie lange man davor verweilt. Gleichzeitig erreicht man in einem Museum nie eine Konzentration wie in einem Theater. Damit zu arbeiten und einen solchen Aspekt der Freiheit wieder zurück ins Theater zu holen, interessiert mich sehr.

Im Dezember 2016 hast du in Essen drei Tage lang PACT Zollverein in einen Transformationsraum sinnlicher Wahrnehmungen verwandelt. Arena Arctica hieß die Performance mit deiner Compagnie, aber auch Gästen aus Kultur und Wissenschaft – darunter der Autor und Kurator Georg Herzberg, die Choreographin Wanda Golonka, der Physiker Uwe Schallenberg und das Indie-Pop Duo SEA+AIR. Zum Thema „Musik – Landschaft – Mensch“ hast du einen offenen Raum geschaffen, in dem deine Kunst, Musik und andere künstlerische Interventionen, aber auch Forschungsansätze und offene Gespräche zu gegenseitigen Impulsgebern wurden. Für den Zuschauer wurde das emotionale Erleben, aber auch die kognitive Rezeption zu einem offenen Prozess.



Ich möchte die Zuschauer dazu ermutigen, sich auf eine Arbeit einzulassen, sie erst einmal wirken zu lassen, ohne gleich zu urteilen. Zu erfahren, was geschieht, wenn man etwas nicht versteht, sondern erlebt. Auf ein Tanzstück gibt es meist viele verschiedene Sichtweisen. In *Arena Arctica* hatte ich deshalb die Idee, als Teil der Aufführung verschiedene Menschen, sogenannte „Experten“, unterschiedliche Einführungen in meine Arbeit geben zu lassen: wissenschaftlich, künstlerisch, schamanistisch, physisch. Als Zuschauer musste man sich für eine davon entscheiden, so dass sich verschiedene Gruppierungen mit unterschiedlichen Perspektiven auf mein Thema bildeten. Das plurale Erleben wurde dadurch sehr gestärkt und deutlich, was bei dem immer wieder geäußerten Wunsch, etwas „verstehen“ zu wollen, immer wieder verdrängt wird: Jeder Mensch ist anders, jeder Zuschauer bringt andere Voraussetzungen in eine Theateraufführung mit, eine eigene Stimmung und Verfassung – und entsprechend erlebt jeder auch etwas eigenes, darf, ja soll dies erleben! Viele sind ein zweites Mal gekommen.

Als Zuschauer Teil deines Ganzen zu sein, ja extrem involviert zu werden, ohne direkt mitzuspielen, habe ich sehr stark bei *Persona* beim diesjährigen Festival tanz nrw empfunden – eine sehr interessante Erfahrung, die ich in dieser Intensität noch nie zuvor gemacht habe.

Das ist natürlich perfekt, darüber freue ich mich sehr, denn genau dies ist meine Idee. So viele Menschen gehen heute ins Theater und wollen einfach nur loslassen und möglichst wenig denken. Genau deshalb interessieren mich diese Grenzgänge. Ich glaube an die Kraft des Nonverbalen, die Kraft des direkten Erlebens und arbeite sehr intensiv an einer Einlassung, denn um eine solche geht es im Theater doch letztlich immer. Dies nicht durch Verbalisierung zu vermitteln, ist für mich wesentlich.

Dein Weg, auf dem du dorthin gekommen bist, wo du heute als Ben J. Riepe mit deiner Ben J. Riepe Kompanie stehst, ist ein sehr interessanter. Wer hat dich zum Tanz gebracht?

Für mich war schon als sehr kleines Kind klar, dass mich Kunst in allen möglichen Richtungen interessiert. Schon früh habe ich Theater gespielt, eigene Stücke erfunden, aber auch gemalt. Mein Vater war Lehrer und spielte mit seinen Schülern auch Theater. Als ich einmal auf eine seiner Proben mitgehen durfte, war ich von Anfang an total fasziniert und wollte unbedingt dabeibleiben. Ein anderes prägendes Erlebnis hatte ich, als ich einmal nicht schlafen konnte. Ich stand auf und ging zu meinen Eltern, die im Fernsehen gerade *La fille mal gardée* anschauten ... Zunächst war ich aber sehr auf der Suche. Das Schauspiel war mir zu expressiv, seine Sprache hat mir nichts gesagt. Zum Ballett kam ich über den Hochleistungssport, als ein Lehrer uns empfahl, unseren Körper ganz-

heitlich zu trainieren. Ich bekam Unterricht an einer kleinen Provinzballettschule – und nach einem Jahr habe ich nichts anderes mehr gemacht. Doch auf Dauer war mir das Ballett zu formal, auf eine gewisse Weise zu glatt. Ich begann, mich mit Bildender Kunst zu beschäftigen, die mir aber wiederum zu versplittert erschien. Mit 16 Jahren habe ich dann erstmals ein Stück von Pina Bausch gesehen – und das hat mich einfach umgehauen. Plötzlich wurde mir klar, warum Tanz für mich so interessant ist: eine nonverbale Sprache, mit der man all das ausdrücken kann, wonach ich suche. Das Theater, die Bildende Kunst, der Körper und die Bewegung – all dies war in Pinas Arbeit drin, so dass ich mich schließlich zu einer Tanzausbildung an der Folkwang Hochschule entschied.

Nach dem Studium hast du dann mit Pina Bausch auch gearbeitet, warst als Gast in ihrem Tanztheater Wuppertal engagiert. Wie war es für dich, ihre Stücke zu tanzen?

Ein sehr starkes Erlebnis war für mich, als Tänzer an diesen speziellen Ort zu kommen. Ich hatte über das Tanztheater Wuppertal sehr viel recherchiert, alles gelesen, was ich finden konnte, alle Fernsehreportagen und viele Vorstellungen angeschaut. Als ich dann zum ersten Mal im Probensaal in der Wuppertaler Lichtburg stand, war mir alles vertraut – und vielleicht war genau das mein Problem. Mit Pina zu arbeiten, war großartig. Ich habe sehr viel von ihr gelernt und an wunderbaren Orten wie Tokyo, Genf oder bei der Ruhrtriennale getanzt. Zugleich hatte ich aber das Gefühl, zu spät bei ihr zu sein. Die Stücke, die mich wirklich interessierten, die neuen, revolutionären, waren schon vor über 20 Jahren entstanden und wurden inzwischen – so empfand ich es – zu oft nur noch reproduziert. Das aber war nicht das, was mich interessierte. Hinzu kam aber noch etwas anderes: Ich begann zu spüren, dass ich mich auf der Bühne nicht wirklich wohl fühlte, mir das Tänzersein nicht viel gab. Eine besondere Erfahrung machte ich dann mit Pinas *Sacre*

du Printemps. Wie fasziniert war ich von diesem Stück als Zuschauer! Und nun, als ich selbst darin auf der Bühne stand, begann es sich für mich völlig zu entzaubern. Ich war während des Tanzens nur mit dem Durchzählen der Musik beschäftigt, permanent am Schauen, dass ich zur richtigen Zeit am richtigen Platz war. Noch lange musste ich gegen diese Erfahrungen ankämpfen, auch wenn ich nur wieder Zuschauer war. Letztlich wurde mir damit aber auch klar, dass ich auf der anderen Seite stehen möchte, dass ich gar nicht selbst tanzen, sondern viel lieber zuschauen, Menschen studieren möchte – auch bei meinen eigenen Proben. Manchmal schaue ich acht Stunden am Tag einfach nur meinen Tänzern zu – und muss mich selbst nicht bewegen.

Du hast dich dann entschieden deine eigene Compagnie zu gründen, was ein sehr mutiger Schritt ist. Eine Alternative wäre ja gewesen, sich um eine Stelle an einem etablierten Ensemble zu bemühen.

Während meiner Studienzeit war ich bereits mehrfach bei „Junge Choreographen“-Projekten dabei, habe schließlich mein erstes abendfüllendes Stück kreiert, dann ein zweites, Preise gewonnen ... Plötzlich lief das ganze. Meine dritte Arbeit wurde bereits vom tanzhaus nrw und einigen anderen Institutionen koproduziert. Gastspieleinladungen folgten. Ich weiß nicht, ob ich damals einfach Glück hatte, denn heute muss ich sagen, dass es extrem schwierig geworden ist, sich nicht nur mit seinen Arbeiten präsentieren zu können, sondern überhaupt wahrgenommen zu werden. Die Tanz- und Kulturlandschaft hat sich derart potenziert. Gerade für den Tanz gibt es so viele neue Festivals, dass viele Veranstalter es gar nicht mehr schaffen, einen Überblick zu haben. Ich kann mich noch erinnern, wie ich beim ersten Festival tanz nrw bei einer Vorstellung den gesamten Saal voller Veranstalter hatte – sogar die Leitung des Pariser Théâtre de la Ville war gekommen.





Probenfoto aus Ben J. Riepes »Carne Vale!« mit den Tänzern Sudeep Kumar Puthiyaparambath, Petr Hastik und Simon Hartmann

»Der Inhalt aller meiner Stücke ist der Mensch und sein Körper. Was ich damit mache, ist Choreographie. Choreographie bedeutet für mich Strukturierung von Raum und Zeit. Was, wie und in welchem Raum ich etwas strukturiere, hängt wiederum von der jeweiligen Fragestellung ab. Dass der Tanz eine nonverbale, abstrakte Sprache ist, die nichts erklärt, zugleich aber so viel mehr ist als das, was ich verbalisieren kann, und immer ganz direkt mit dem Leben zu tun hat, macht ihn als Kunstform für mich so existenziell. An diesem Punkt arbeite ich – immer und immer wieder.«

BEN J. RIEPE

Informieren sich manche Veranstalter heute eventuell stärker über andere, vor allem die digitalen Medien?

Ich glaube nicht, dass das so funktioniert. Die meisten Veranstalter kaufen nach wie vor nur Vorstellungen ein, die sie auch live gesehen haben. Daraus ergibt sich dann eine Art Teufelskreis, ist ihr Argument, einen nicht einzuladen, doch, dass sie keine Vorstellung gesehen hätten. Zugleich erscheinen mir viele eher desorientiert angesichts der vielen verschiedenen Arten von Performances. In jedem Museum wird getanzt, Anne Imhof hat bei der Biennale von Venedig gerade einen Goldenen Löwen mit einer solchen Performance gewonnen. Der Tanz „spritzt“ in so viele Richtungen auseinander, kaum einer weiß noch genau, was diese Kunstform bedeutet. Die gesamte freie Szene ist sehr auf der Suche und findet aus der Spirale, permanent innovativ sein zu müssen, nicht mehr heraus. Die Stadttheater sind dagegen ganz eigene Universen und viele schauen nicht über den Tellerrand hinaus. So vielen Tanzschaffenden fehlt das Selbstbewusstsein, an die Kraft des Tanzes, nämlich das Nonverbale, wieder zu glauben. Diese Kraft wieder zu entdecken, bedarf der Einlassung – und nicht des Geredes über gesellschaftliche Relevanz. Ich denke im Moment sehr viel darüber nach, wie unser „Kulturmarkt“ sich in gewisser Weise selbst auffrisst und welche Konsequenzen ich daraus ziehen sollte. Für mich muss sich etwas entscheidend ändern. Dass das Ballett am Rhein und ich nun kooperieren, ist für mich auf jeden Fall eine richtige Bewegung, ein Übersprung, der mir im Moment sehr interessant erscheint – nicht zuletzt gerade auch in dieser Mischung aus lokal und global, festen, sicheren und freien, beweglicheren Strukturen.

International zu arbeiten heißt für dich nicht nur, mit der Ben J. Riepe Kompanie weltweit zu gastieren, sondern auch immer wieder in andere Länder zu gehen und das dortige Leben zu erfahren. Zuletzt hattest du im vergangenen Frühjahr auf Einladung des Goethe-Instituts eine Residenz in Salvador de Bahia – ein Brasilienaufenthalt, den du für intensive Recherchen nutzen konntest.

Ich bin sehr viel international unterwegs. Die letzten Jahre war ich jeweils mindestens zwei Monate am Stück im Ausland. Allerdings war der Grund immer eine Auftragsarbeit für eine Compagnie – in

Malaysia, Seoul, Indien, also vor allem im Großraum Asien. Ein Lateinamerika-Aufenthalt war nun für mich sehr wichtig, ist doch gerade Brasilien mit seinem ausgeprägten Körperkult ein riesiges Forschungsgebiet: Im Candomblé, dieser afrobrasilianischen Religion voller Voodoo-ähnlicher Bräuche, aber auch im Karneval finden sich so viele extreme Beispiele für Körperzustände! Mit all dem habe ich mich sehr intensiv beschäftigt, und das gesammelte Material fließt nun in mein Choreographieren mit ein, indem ich es einem intensiven Prozess der Verarbeitung unterwerfe, bei dem mich v. a. interessiert, was das ganze mit mir, mit meiner Kunst macht. Salvador de Bahia ist eine unglaublich spannende Stadt. Es gibt sehr viele Afroamerikaner, die Bevölkerung ist extrem gemischt und noch heute sieht man die vielen Spuren der Kolonialgeschichte. Ich war schon einmal vor 20 Jahren dort und es hat mich sehr interessiert, zu erleben, in welche Richtung sich die Stadt entwickelt hat, aber auch, wie ich sie heute sehe. Die politische Situation in Brasilien ist derzeit extrem instabil. Die Kulturförderung wurde auf die nächsten zehn Jahre eingefroren, für Tanz gibt es überhaupt keine staatliche Unterstützung mehr. In den Schulen wird Kunst und Sport nicht mehr unterrichtet, was in einem Schwellenland, das in den letzten Jahren eine extreme Kommerzialisierung erfahren hat, eine Katastrophe ist. Die Kinder bewegen sich nicht mehr, machen keine Kunst mehr! Ich fühlte mich zunächst in Salvador allerdings wie im Elfenbeinturm. Das Goethe-Institut liegt im reichsten Viertel der Stadt, auf einem Grundstück der Bundesrepublik Deutschland, alle sprechen deutsch. Schnell wurde mir klar, dass ich nach einer lokalen Anbindung suchen muss, um in das wirkliche Leben dort vorzudringen. Durch das internationale Festival Vivadança erhielt ich die Möglichkeit, mit einigen Tänzern ein Stück zu erarbeiten. Diese haben mich auch zum Karneval mitgenommen, was eine sehr entscheidende, ja heftige, beängstigende Erfahrung war: diese Masse an Menschen, aus der man nicht mehr herauskommt, das Gefühl, kein eigener Körper mehr zu sein, sondern sich völlig dem Flow überlassen zu müssen, bis man irgendwann „ausgespuckt“ wird. Die Polizei griff immer wieder auf extrem brutale Weise ein und der Lärm in der Stadt war unbeschreiblich.

Für November hast du ein neues Stück unter dem Titel Carne Vale! im Programm zum 50-jährigen Jubiläum der Düsseldorfer Kunsthalle angekündigt ...



... in gewisser Weise hat dieses neue Stück etwas mit meinen Brasilien-erfahrungen zu tun. „Carne Vale“ bezieht sich natürlich auf den Karneval, aber so, wie ich das Wort getrennt habe, wird deutlich, dass auch das Fleisch drinsteckt, die Absagung vom Fleisch, aber auch das Erhitzen des Körpers in der kollektiven Ekstase. Es geht aber auch ums Verkleiden und Verstecken, das Thema des Entblößens und Verhüllens, wovon ja auch *Persona* – wenn auch auf eine ganz andere Art – schon handelte und was auch in mein Stück für das Ballett am Rhein einfließen wird. Ich beschäftige mich mit den Dingen, die ich schon bearbeitet habe, weiter, stelle sie in einen anderen Kontext, in den nun auch meine Brasilien-Recherche miteinfließt. Die ersten Vorstellungen liegen um den 11. November herum, Anfang Februar folgen weitere Termine. Es gibt also auch eine direkte Relation zum Düsseldorfer Karneval.

Mit der Kunsthalle hast du in Düsseldorf für *Carne Vale!* einen Ort gefunden, wo du dein Stück zeigen kannst. Als freie Compagnie Bühnen zu finden, ist nicht einfach – genauso wenig, wie überhaupt ein freies Ensemble nicht nur am Leben zu erhalten, sondern auch davon leben zu können.

Genau genommen ist es ein Irrsinn, so zu arbeiten. Ich investiere derart viel Zeit in das Schreiben von Förderanträgen und in die Administration, dass ich mir die Schneisen, in denen ich überhaupt noch über Inhalte nachdenken und künstlerisch arbeiten kann, regelrecht herauschneiden muss. Ich habe eine Mitarbeiterin, die nichts anderes als die Buchhaltung macht – eine Arbeit, die in ihrem zeitlichen Aufwand in überhaupt keinem Verhältnis zu unserem schlussendlich vorhandenen Budget steht. Unsere ganze Arbeit funktioniert nur über Selbstaussbeutung. Inzwischen bin ich an einem Punkt, an dem ich merke, dass all dies meine Arbeit korrumpiert. Das deutsche Fördersystem für freie Künstler ist fast ausschließlich auf Projektarbeit angelegt, die Förderzyklen erlauben meist nur ein Stück pro Jahr, höchstens zwei. Ein Stück pro Saison bedeutet aber: drei Monate Arbeit für alle. Davon kann keiner leben! Als Leiter eines Ensembles, kann ich auf diese Weise keinen Künstler wirklich halten, niemanden binden. Die andere Frage ist in der Tat, wo ich meine

Werke überhaupt präsentieren kann. Ich muss ja auch lokal eine Präsenz haben, was nicht gelingt, wenn ich ein Stück zweimal zeige und dann wieder weg bin. Das geht gegen jeden Gedanken von Nachhaltigkeit. Wie soll ich eine Beziehung mit dem Publikum aufbauen? Wie ernsthaft arbeiten? Eine künstlerische Arbeit muss auch die Chance haben, sich überhaupt erst einmal rund zu spielen, muss reifen, sich entwickeln. Und nicht zuletzt muss sich für mich auch jedes Gastspiel rentieren. Andere Compagnien – wie z. B. Alain Platels Ballets C de la B, die eine freie Compagnie sind, aber auf einer festen finanziellen Basis stehen – bringen Geld mit auf ein Gastspiel. Ich bin darauf angewiesen, von den Einnahmen meine Tänzer zu bezahlen und alle anderen Kosten zu decken. Das sind alles Punkte, über die kulturpolitisch in Deutschland wirklich nachgedacht werden müsste – über einen Hybrid zwischen Stadttheater und freier Szene. Ich bin wenigstens in der glücklichen Situation, in einem eigenen Studio arbeiten zu können, zum dritten Mal eine Drei-Jahres-Förderung vom Land Nordrhein-Westfalen und Unterstützung durch die Stadt Düsseldorf erhalten zu haben. Das gibt einen gewissen Spielraum, auch einmal über den Tellerrand zu schauen. Ich arbeite aber inzwischen seit neun Jahren in dieser Weise. Ich kann nicht auf diesem Niveau bleiben, brauche nun wirklich etwas anderes, einen geschützten Raum.

Eine vorausschauende Kulturpolitik würde einen Künstler nicht nur drei Mal drei Jahre fördern, um ihn dann eventuell fallen zu lassen, weil er „zu Ende gefördert“ ist, sondern darüber hinaus eine echte Perspektive und eine sichere finanzielle Basis bieten.

Ich denke, ich kann sagen, dass mein Werk, all meine Recherchen so reichhaltig sind, dass ich einfach nur noch darin arbeiten, mich endlich einfach der Kunst hingeben möchte. Ich kommuniziere in diese Richtung extrem viel, mache klar, dass ich hier bin und jemanden suche, der uns dauerhaft unterstützt – und verliere nicht so schnell den Glauben daran, dass irgendjemand einen hört, wenn man etwas in die Welt ruft. —



Ben J. Riepe bei den Proben zu »Carne Vale!«