

Von Menschen und Flaggen

Interview mit Helena Waldmann von Tanja Brandmayr

März 2017

Vier TänzerInnen und drei AkrobatInnen treffen auf 22 Mauerbauer in „Gute Pässe Schlechte Pässe – eine Grenzerfahrung“. Dahinter und darunter liegt die Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzübertreten, mit Tanz, Akrobatik, kultureller Differenz und ökonomischer Diskrepanz. Helena Waldmann ist international tätige Tanz-Regisseurin und gilt als eine mit globalen Themen agierende Künstlerin. Weitläufige Einflüsse für ihre ungewöhnlichen Arbeiten nimmt sie aus der ganzen Welt und aus unerwarteten Lebensbereichen mit auf die Bühne.

Zum Stück „Gute Pässe Schlechte Pässe – eine Grenzerfahrung“ haben Sie ein etwa halbminütiges Video auf ihre Homepage gestellt, auf dem eine durchsichtige Flagge zu sehen ist, die im Wind weht. Ich fand dieses Bild ungemein zart und widersprüchlich in einem, gleichzeitig hoffnungsvoll und unheimlich. Vielleicht können Sie verraten, wo sie diese Visualisierung gefunden haben, bzw. wie Sie darauf gekommen sind und ob diese durchsichtige Flagge auch im Stück vorkommt?

Bei einem der ersten Treffen mit meinem Dramaturgen Tobias Staab sprachen wir über Nationalhymnen und Fahnen. Ich erzählte ihm, dass die Akrobaten, mit denen ich arbeiten werde, eine „human flag“ performen können. Da „weht“ ein Mensch sozusagen wie eine Flagge am Mast. Vom menschlichen Körper als Fahnenmaterial sind wir auf transparentes Fahnenmaterial gekommen und so auf die Künstlerin Edith Dekyndt und ihr wunderbares Video „One Second of Silence – (Part 1) N.Y.“ von 2008. Da ich im Stück mit richtigen „human flags“ arbeiten kann, werde ich in der Inszenierung auf die durchsichtige Flagge verzichten.

Diese Ambivalenz der Unsichtbarkeit scheint das Thema Grenzen perfekt einzufangen: Geld oder Warenströme passieren zunehmend ungehindert die Grenzen, Menschen hingegen nicht. Sie sprechen von guten Pässen, etwa dem deutschen Pass, der die Einreise in 178 Länder ermöglicht, und schlechten Pässen, die das in weit geringerem Ausmaß tun. Sie sprechen davon, dass die Bewegungsfreiheit von Menschen von der Kreditfähigkeit ihrer Staatszugehörigkeit abhängt. Und hinsichtlich der Grenzen von den großen zeitlosen existenziellen Fragen nach Identität, dem Widerspruch von Sicherheit und Freiheit. Sie schreiben interessanterweise zu Ihrem Stück: „Die einmal errichtete kulturelle Differenz scheint umso nötiger zu werden, desto deutlicher wird, dass die Grenze gar nicht oder nur virtuell existiert.“ Ist das die Analyse des Jetztzustandes – die große Ähnlichkeit nach innen, andererseits der Ausschluss, und insgesamt eine unüberwindbare gesellschaftspolitische, kulturelle und ökonomische

Diskrepanz?

Ich glaube, es ist immer eine Frage, wie und an wen die Menschen ihr legitimes Sicherheitsbedürfnis delegieren. Eine Grenze kann der eigene Gartenzaun sein, aber auch die Atmosphäre unserer Erde. Wie man Grenzen definiert, zumal als stabile Gebilde, die sie mit einem kurzen Blick in die Geschichte ja niemals gewesen sind, das ist meines Erachtens eine kulturelle Verabredung. Man denkt bei Grenzen gleich an Sprachgrenzen, aber nur ein Blick in die Schweiz zeigt, dass selbst diese Grenze nur eine gedachte sein kann. Dabei unternehmen wir doch fast alles, um uns dieser Grenzen gewiss bleiben zu können. Wir jubeln für Nationalmannschaften, wir identifizieren unsere Zugehörigkeit mit der Farbe unseres Passes – was aber, sobald es um die Farbe der Haut geht? Wir versuchen bunt zu sein, aber immer nur innerhalb von Grenzen, gebildet aus tatsächlich völlig virtuellen Volkswirtschaften eines virtuellen Binnenmarkts oder eines virtuellen Bruttoinlandsprodukts. All diese Kennzahlen bezeichnen in Wirklichkeit doch nur das, was in die Kasse einzelner Staaten gelangt, während die tatsächlichen Geld- und Warenströme nahezu ungehindert um den ganzen Globus reisen. Warum Menschen nicht genauso reisen können, oder nur analog zum Ansehen ihres Reisepasses, will mir nicht in den Kopf. Liegt es vielleicht daran, dass sich der Wert eines Passes in genau dem Maße bestimmt, wie es gerade um die Kreditwürdigkeit eines Landes bestellt ist? Zumindest ist es doch erstaunlich, dass die Pässe, die einem den Eintritt in andere Länder ohne Visum oder mit Visa on arrival erlauben, in der Regel von Ländern ausgestellt werden, die auch die internationalen Finanzagenturen im Ranking mit AAA, also top bewerten, während die Kreditwürdigkeit afrikanische Länder oder Afghanistan, Syrien usw. auf demselben Ramsch-Niveau bewertet sind wie die Pässe ihrer Einwohner.

Als Bühnenkünstlerin lassen Sie zur Verdeutlichung der kulturellen Differenz Tänzer und Akrobaten aufeinandertreffen, als symbolische Kollision von unterschiedlichen ästhetischen Überzeugungen und Traditionen. 22 menschliche „Mauerbauer“ formieren außerdem Menschenmauern – oder versinnbildlichen die vierte Wand zum Geschehen an sich ... Im Sinne einer Annäherung, etwa, dass sowohl der zeitgenössische Tanz als auch der Cirque Nouveau seine Grenzen ständig erweitert, und sich die Formen ja auch annähern: Ist das konkret ästhetisch-kulturell dann doch nicht auch ein Match des eher feinen zeitgenössischen Unterschiedes? Das hat ja auch was Humoreskes?

Humor finde ich schön, und angesichts der auch ästhetischen Debatten sehr nötig. Ist das jetzt noch Ballett oder etwa nicht? Hat das noch Stil oder wurde er dem zeitgenössischen Tanz geopfert? Wann wird endlich mal wieder „richtig“ getanzt? All diese Erwartungen finden ihren Ausgangspunkt in der Ausbildung, also in den jungen Jahren von Tänzern und Akrobaten, die nominell zwar, wie in Rotterdam oder Berlin, zusammen studieren, tatsächlich aber sehr früh zu Spezialisten erzogen werden, und die sich oft, wie das bei Jugendlichen normalerweise der Fall ist, gegenseitig auch ein wenig verachten. Die einen machen Show, die anderen Theater. Die einen können erstaunliche Tricks, die anderen nicht. Dafür werden Tänzer vom Staat alimentiert, Akrobaten nach Möglichkeit aber nicht. Auch hier wimmelt es vor virtuellen Grenzziehungen und es ist wohl tatsächlich der Postmoderne und ihrer Idee vom Patchwork zu verdanken, dass sich die Unterschiede nach Möglichkeit so horizontal wie möglich einebnen sollten. Heute hingegen

geht es gegen den Schlachtruf „Alles ist möglich“ wieder tüchtig zur Sache. Das Theaterensemble sei besser als eine freie Gruppe. Die Oper besser als der Tanz. Das historisch Gewachsene besser als irgendetwas in der Gegenwart Entstehendes. Richtig lachen kann ich da nicht. Und auf der Bühne von „Gute Pässe Schlechte Pässe“ werden wir genau diese künstlichen Differenzen ausschlichten.

Ihre politische Haltung ist unübersehbar, sie agieren global. Sie hatten ein Stück über den Nahostkonflikt, eines über Textilarbeiterinnen in Bangladesch, „Letters from Tentland“ handelte von iranischen Frauen. Sie arbeiten mit Menschen vor Ort zusammen. Wie kommen Sie zu ihren AkteurInnen?

Über das Interesse. Meist leite ich, wie z.B. in Teheran oder Kabul, einen 1–2wöchigen Workshop. Oder finde eine Partnerschaft wie in Dhaka/Bangladesch, eine Tanzschule. Aus der Auswahl der Teilnehmer dort entwickelt sich dann das Casting für eine Produktion. Auch für „Gute Pässe Schlechte Pässe“ wurde ich bei einer Tänzer-Audition in Berlin fündig. Bei den Akrobaten war es allerdings etwas energie- und zeitaufwendiger. Ich bin ein Neuling in dieser Szene, bekam hier aber Hilfe von Anke Politz, der Geschäftsführerin des Berliner Varietétheaters Chamäleon, um an die richtigen Artisten heran zu kommen. Bis ich die drei Akrobaten gefunden hatte, die sich auch auf mich einlassen konnten, das hat länger gedauert, was vor allem am System der Akrobaten liegt. Ein Artist arbeitet in der Regel mindestens 3 Monate, oft aber auch 6 Monate lang en suite an einem Varietétheater. Man kann ihn also für einzelne Vorstellungen an verschiedenen Orten gar nicht engagieren, da sie sich aus ihren täglichen Vorstellungen nicht verabschieden können. Es gibt aber Akrobaten, die ihr starres System satt haben – und die habe ich jetzt in meiner Gang.

Welche Beziehungen entstehen während, oder auch nach einer Stückerarbeitung?

Da ich von beteiligten Künstlern immer erwarte, dass sie an der Autorschaft des Stücks beteiligt sind, wird unsere Beziehung in den meisten Fällen sehr eng und vertraut.

Was die Formensprache ihrer Arbeiten anbelangt: Empfinden Sie sich selbst als eine Art Grenzgängerin, in dem Sinn, dass Sie derartig verschiedene künstlerische Stilmittel einfangen, tänzerische Stile, theatralische Mittel? Ich meine etwa „GlückStück“, das die starke Macht des tänzerisch-theatralen Ausagierens feierte, fast anarchisch wirkend – im Gegensatz zu „revolver besorgen“, das die Demenz thematisiert – und das als klassisches Soloballett in gewisser Weise den Verlust der strengen Form auf die Bühne bringt. Was treibt Sie um, welche Fragen, welche Bildsprachen – und was sind die Dinge, die Sie als verbindende Elemente betrachten?

Mich treibt das Nomadische. Die Neugierde auf den Rest der Welt. Ich habe alle Kontinente der Welt bereist und auf vier von ihnen mit meinen Stücken gespielt. Manchmal fällt mir auf den Reisen etwas auf, das ich nicht vergessen kann. Ich nenne das meine „Fundstücke“. Aus diesen Fundstücken entwickeln sich oft auch die Themen für meine Tanz-Inszenierungen. „BurkaBondage“ zum Beispiel beruht auf Workshop-

Erfahrungen in zwei so unterschiedlichen Ländern wie Japan und Afghanistan. Die Zuschreibungen, die bei uns etwa das japanische Shirbari, also Bondage, und die Burka in Afghanistan erfahren, hat nicht unbedingt etwas mit der Wirklichkeit zu tun. Zuschreibungen sind etwas Trennendes. Guck mal, die unterdrückte Frau unter der Burka. Guck mal, die gefesselte Frau, total das Opfer. Zuschreibungen trennen. Das ist ein Aspekt, der mich auch bei „Gute Pässe Schlechte Pässe“ interessiert. Was, wenn nicht Unterstellungen, bringt Menschen dazu, überhaupt Grenzen zu ziehen? Und was, wenn nicht die Suche nach dem Glück oder die Phänomenologie des Vergessen treibt uns an?

Vielleicht können Sie über das Verhältnis des Ästhetischen und des Politischen ein paar Worte sagen? Ihre Bühnenarbeiten sind, wie oben angedeutet, thematisch und global weit gestreut, bleiben dabei aber auch selbstreflexiv auf den eigenen Bühnenkosmos bezogen, sind Ästhetik, Analyse und Wagnis – oder in der Gegenüberstellung auch Provokation. Bei „Made in Bangladesh“ haben Sie etwa auch die harte Arbeit der TextilarbeiterInnen dem westlichen TänzerInnenprekariat gegenübergestellt. Der sich emanzipierende Mensch als das politische und ästhetische Thema schlechthin?

Das ist nicht falsch. In „Made in Bangladesh“ ging es um Textilfabriken, um die Arbeitsbedingungen dort, aber es war doch ein Stück für Tänzer, denen es oft nicht besser ging als den Näherinnen, die sich immerhin hochgearbeitet und ihre relative Rechtlosigkeit in ihrem Dorf hinter sich gelassen hatten. Wie sollte ich da nun die Situation der Tänzer übersehen, auch wenn es im Stück zunächst um die Ursachen der globalen Dumping-Spirale geht? Gibt es die denn nicht auch bei uns? Immer mehr gut ausgebildete Künstler kämpfen um einen immer geringer finanzierten Theaterjob. Es fällt mir wirklich schwer, da die Augen zu verschließen. Ich bin nicht absichtlich eine politische Künstlerin. Ich weiß nur nicht, wie man das Politische übersehen soll.

Die abschließende Frage: Sie befinden sich zum Zeitpunkt des Interviews noch in der Stückerarbeitung. Wie entwickelt sich das Stück, wie geht es Ihnen persönlich mit dem Status Quo der Erarbeitung?

Gut, danke der Nachfrage, sehr gut, weil das Stück von Neugierde angetrieben wird, von der Lust, Neues von Tänzern und den Akrobaten zu lernen, von Zeitgenossen, die sich etwas trauen, die etwas wagen, die etwas riskieren. Jetzt tun sie es mit mir, aber an allen anderen Tagen auch ohne mich. Ich bin ziemlich elektrisiert von einem Team, das sich schon am ersten Probenstag getraut hat, mit wildfremden Menschen, die ich als „Mauerbauer“ einfach mit eingeladen habe, umzugehen. Was übrigens verblüffend einfach war. Sie haben sich einfach menschlich einander genähert und herausgefordert. Helena Waldmann

www.helenawaldmann.com www.ecotopiadance.com