



„Ästhetik ist nicht eingrenzbar“

Von Stephan Burianek

Der Choreograf und Performance-Künstler Hubert Lepka spricht über den Einsatz von schweren Maschinen bei künstlerischen Aktionen, und erklärt, warum er das traditionelle Theater für eine nicht sehr attraktive Angelegenheit hält.

Wiener Zeitung: In wenigen Tagen findet am Rettenbachgletscher in Sölden Ihre Großraumperformance „Hannibal“ statt, bei der Flugzeuge und Helikopter ebenso zum Einsatz kommen wie Pistenraupen und Fallschirmspringer. Ist die Geschichte des punischen Feldherrn lediglich der Aufhänger für ein riesiges Bühnenspektakel – oder steckt mehr dahinter?

Hubert Lepka: Das ursprüngliche Ziel war, ein Stück an einem außergewöhnlichen Platz, eben am Söldener Rettenbachgletscher, zu machen. Die Entscheidung für den Hannibal-Stoff war zunächst eine rein poetische. Dann begann die Beschäftigung mit der Geschichte der Punier. Daraus wurde letztlich ein komplexes Stück über Politik, Intrige, Macht, Liebe und Verzweiflung. Darüber hinaus beschäftigt es sich damit, warum die europäische Kultur letzten Endes römisch und nicht afrikanisch geworden ist.

Sie realisieren Ihre Großraumprojekte stets mit Ihrem Künstlernetzwerk namens „Lawine

Torrèn“. Wie kann man sich das organisatorisch vorstellen?

Ich arbeite sehr teamorientiert. Mit Lawine Torrèn arbeiten wir nicht so, wie im Theater sonst üblich, wir sind eher wie in der Filmbranche organisiert. In unsere Projekte sind 30 bis 50 Teilnehmer involviert, wobei es nach oben hin eigentlich keine Grenze gibt. Es macht Spaß, für jedes Projekt eine Art Ensemble aus Freischaffenden zu bilden, die in der Wirtschaft, im Eisenbahnwesen oder beim Film tätig sind.

Nach welchen Aspekten wählen Sie die Stoffe aus?

Die Ideen zu meinen Geschichten entstehen an völlig verschiedenen Kristallisationspunkten. Manchmal beginnt alles mit dem Wunsch, ein bestimmtes Thema zu bearbeiten. Wenn es mich beispielsweise aufregt, dass die Straßenränder nach dem Winter versaut sind mit Plastikflaschen, deren Verrottung 150 Jahre dauert, wäre das zu wenig, um ein Stück daraus zu machen. Das Theater ist wie ein Sandkasten, worin man zunächst einen Hügel baut,

geführt haben. Hier ist einerseits die kalifornische Gruppe „Survival Research Laboratories“ zu nennen, die in den 1980er Jahren mit Maschinenperformances in unformatierten Theaterräumen Furore gemacht haben, wo Roboter aufeinander losgegangen sind. Mir ging es nicht darum, diese Idee zu kopieren, sondern aus den Defiziten, die es damals meines Erachtens gegeben hat, zu lernen. Das Interessante an diesen Performances war eigentlich, dass die Roboter Fehlfunktionen hatten, und dass die Menschen lenkend eingegriffen haben. Ein zweites Vorbild im Hinblick auf das Konstruieren von Kunst ist bestimmt Jean-Luc Godard. Er hat im Film gezeigt, dass man gegen das Genre arbeiten kann.

Wie haben sich Ihre Großraumperformances entwickelt?

Begonnen hat alles im Jahr 1989 mit einer Kammermusik für vier Motoren und Bedienungsanleitung (Titel: „108 EB“) im Rahmen der Sommerszene Salzburg im damaligen Petersbrunnhof. Ich wollte damals zeigen, dass diese eigentlich unbedienbaren Maschinen auch dazu verwendet werden können, um Bachs „Kunst der Fuge“ zu spielen – und dass das nicht Musik, sondern eigentlich ein Tanzstück ergibt. Die Musik war in diesem Fall unbrauchbar, aber die Bewegungsqualität der Menschen, die die Motoren bedienten, erzeugte in mir ein hohes Interesse. Das hat damals ziemlich eingeschlagen.

Wie lange planen Sie Ihre Großraumperformances voraus?

Bei „Hannibal“ war es ein dreiviertel Jahr. Üblicherweise reicht aber bei Großraumprojekten durchaus ein halbes Jahr aus, wenn man entschlossen genug daran arbeitet.

Welche anderen Künstler gibt es international in diesem Bereich?

Soweit ich weiß, gibt es niemanden, der Derartiges vor mir gemacht hat. Das ist aber nicht unbedingt ein Vorteil. Natürlich möchte ich als Künstler etwas Eigenständiges machen. Es gibt zwar schon Künstler, die ebenfalls in großen Räumen arbeiten, aber in diesem spezifischen Bereich bin ich der Einzige.

Haben Sie Vorbilder?

Natürlich gibt es gewisse Vorbilder, die mich in meine Richtung

führen. Nicht einmal das Mehl, mit dem wir ebenfalls gearbeitet haben, durften wir damals verwenden. Man schlug uns vor, die Motorengeräusche über CD einzuspielen. Da wurde mir klar, wie absurd herkömmliche Theaterkonzepte sind.

Und da kam Ihnen dann die Idee, unter freiem Himmel zu arbeiten?

Nein, ich dachte damals: Wenn man Musik für Motoren machen kann, dann kann man auch ein Ballett für Baumaschinen machen. Ein derartiges „Ballettstück“ konnte notgedrungen nur im Freien realisiert werden. Ich

„Wenn man Musik für Motoren machen kann, dann kann man auch ein Ballett für Baumaschinen machen.“

Hubert Lepka

habe mir damals einen Kran und drei Kettenbagger ausgeborgt und damit wochenlang – wie bei Tanzproben üblich – geprobt. Diese Produktion endete zwar in einem Fiasko, aber sie war die Initialzündung für weitere Choreografien mit schweren Maschinen in großen Räumen.

Sie haben damals parallel dazu an den Salzburger Festspielen mitgewirkt...

Ich war damals mit drei weiteren Künstlern als Bewegungsschor in Verdis „Maskenball“ in der Regie von John Schlesinger engagiert. Das war eigentlich eine relativ langweilige Karajan-Produktion, aber letztlich doch sehr aufregend, weil Karajan währenddessen gestorben ist. Wir fühlten uns damals schuldig daran.

Wie soll man das verstehen?

Wir waren mit den Proben nahezu fertig, als Karajan dazu stieß. Gegen Ende des zweiten Aktes hatten wir eine Hafenszene einstudiert, wo wir uns als Hafenarbeiter über die Kulissen abseilen mussten, wobei die Lederhand-

schuhe ordentlich rauchten. Als Karajan das sah, brach er die Probe über sein kleines Mikrofon ab und fragte: „Was machen die da?“ Daraufhin stürzten drei Regieassistenten, die dachten, Karajan sei gegen diese Regieidee, zu ihm und erklärten ihm, dass wir die Seeleute seien, die dem König Gustav jubeln. Karajan ließ sich alles erklären und sagte dann: „Das weiß ich schon! Aber sind die denn versichert?“ Darauf wussten die Regieassistenten keine Antwort, woraufhin Karajan die Probe bis zur Klärung dieser Frage für beendet erklärte. Doch am nächsten Tag war Karajan dann tot.

Wir bezweifelten damals den Wahrheitsgehalt der Todesnachricht; wir hielten sie für einen Versuch, Karajan von dieser Produktion zu befreien. Daher sprühte einer der Kollegen während der Aufführung von „108 EB“ im Petersbrunnhof, der damals dem Tode geweiht war, an die Wand: „Karajan lebt, dieses Haus stirbt.“ Heute steht fest, dass Karajans letzte Worte in der Öffentlichkeit an uns gerichtet waren.

Vor zwei Jahren haben Sie in der Wachau für das Bundesheer eine Choreografie mit Panzern unter dem Titel „Leviathan“ verwirklicht. Wie war die Zusammenarbeit mit dem Bundesheer? Stehen Armee und Kunst nicht in Widerspruch zueinander?

Ich kann nicht behaupten, dass die Zusammenarbeit leicht gewesen wäre. Aber einen Widerspruch zwischen Kunst und Militär sehe ich nicht. Die Armee war immer ein wichtiger Auftraggeber für Kunst. Ästhetik ist nicht eingrenzbar. Selbst im Krieg spielen ästhetische Kriterien eine Rolle. Design, das über die militärische Funktion hinausgeht, ist in der Kriegstechnik eminent wichtig. Afrikanische Stämme verwendeten früher beispielsweise reichverzierte Schilde zum Schutz vor Speerwürfen. Sie wollten den Feind damit beeindrucken. Ich bin mir ziemlich sicher, dass die Argonauten auf ihrem Zug durch Europa an einer bestimmten Stelle ihre Feinde durch Orpheus' Gesang beeindruckt haben. Die Militärmusik ist ja kein Konzert, sondern sie dient dazu, die Angst der Soldaten zu dämpfen. Andererseits ist sie so etwas wie das Gerbrüll des Löwen, um die Gegner einzuschüchtern. Militär und Kunst hängen also auf vielen Ebenen zusammen.

Uns ging es in „Leviathan“ aber nicht darum, diese Zusammenhänge aufzuzeigen. Wir wollten eher so etwas wie die Spanische Hofreitschule machen. Die Panzer von heute sind die Pferde von damals. Wir haben das Bewegungspotential von Panzern choreografisch zu nutzen versucht.

Wie reagierten die verantwortlichen Offiziere auf das Ergebnis? Das kam beim Heer sehr gut an. Ich glaube, dass damit die Botschaft vermittelt werden sollte: „Seht her, das Bundesheer ist nicht ignorant und abgekapselt, sondern beschäftigt sich auch mit Strömungen der zeitgenössischen Gesellschaft.“

Wichtiger, als mit dem Militär Kunst zu machen, war es aber, ein Abenteuer mit Bevölkerungsgruppen zu realisieren, die normalerweise nichts miteinander zu tun haben. Das hat gewisse Vorurteile einstürzen lassen.

Wie reagierten die verantwortlichen Offiziere auf das Ergebnis?

Das kam beim Heer sehr gut an. Ich glaube, dass damit die Botschaft vermittelt werden sollte: „Seht her, das Bundesheer ist nicht ignorant und abgekapselt, sondern beschäftigt sich auch mit Strömungen der zeitgenössischen Gesellschaft.“

Wichtiger, als mit dem Militär Kunst zu machen, war es aber, ein Abenteuer mit Bevölkerungsgruppen zu realisieren, die normalerweise nichts miteinander zu tun haben. Das hat gewisse Vorurteile einstürzen lassen.

Damals wurden nicht nur Panzer, sondern auch Armeehubschrauber eingesetzt. Woher kommt Ihre Liebe zur Technik?

Ich bin nicht „technikverliebt“, aber ein recht geschickter Handwerker und arbeite gerne mit Fahrzeugen, in welcher Form auch immer. Die Kombination aus maschineller und menschlicher Bewegungsqualität ist reizvoll.

Sie beschäftigen sich auffallend oft mit geschichtlichen Themen. Woran liegt das, bzw. welche Aspekte der Geschichte sind Ihnen wichtig?

Ich suche in meiner Erinnerung. Ich lebe seit mehr als 50 Jahren auf dieser Welt, und manche Dinge haben mich mehr berührt als andere. Andererseits gibt es einen Fundus von Geschichten der

„Mir geht es weniger um neue Storys als vielmehr um gute Storys in neuen Umgebungen.“

Hubert Lepka

Menschheit, die aus guten Gründen tradiert werden. Meist weisen sie klassische Erzählstrukturen auf. Man kann sich natürlich auch ganz neue Storys einfallen lassen, aber alte Erzählungen haben den Vorteil, dass sie bereits erprobt sind. Mir geht es weniger um neue Storys als vielmehr um gute Storys in neuen Umgebungen.

Sie arbeiten häufig eng mit Auftraggebern und Sponsoren aus der Wirtschaft zusammen. Ihre Produktion „The Beast“ auf der Innsbrucker Seegrube war kürzlich nur für die geladenen Gäste des Pistenraupenherstellers Pintho zu sehen. Geht das nicht zu weit?

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es sehr spannend sein kann, mit unterschiedlichen Gruppen eine Art Bergtour zu machen. Das ist hier nicht anders. Mir will es nicht einleuchten, warum die Gäste eines Pistenraupen- und Seilbahnproduzenten aus einem bestimmten Erfahrungshorizont

zeitgenössischer Kunst ausgeschlossen sein sollten. Das ist meines Erachtens nicht erforderlich.

Aber Sie schließen alle anderen dabei aus...

Die Rezeptionshaltung, dass Theater und Kunst für jedermann zugänglich sein muss, ist eine Haltung aus dem 19. Jahrhundert. Theater war nie für alle zugänglich, außer vielleicht in den letzten hundert Jahren. Dass Theater durch die Wirtschaftskunst für manche unzugänglich wird, ist möglicherweise ein Nachteil, aber vielleicht auch nicht. Das Allergrässlichste ist meines Erachtens der Kampf des Theaters um das Publikum. Theater muss attraktiv sein, und die Leute müssen horrende Preise für Theaterkarten zahlen, damit klaggestellt ist: Das ist eine elitäre Werkstatt für die Gesellschaft, wo nur die reindürfen, die auch wirklich etwas davon verstehen.

Leute ins Theater zu prügeln ist schwachsinnig. Die Grundhaltung, dass Theater für alle offen sein muss, ist meines Erachtens falsch. Das heißt nicht, dass ich glücklich darüber bin, dass in der Innsbrucker Seegrube „nur“ 700 der führenden Seilbahnunternehmer und Pistenraupenkunden anwesend sind. Aber das Stück ist genau für diese Klientel gemacht. Es macht keinen Sinn, wenn das Publikum des Wiener Tanzquartiers dort auftaucht.

Das heißt, Sie machen Theater für bestimmte Kundengruppen?

Ich überlege mir sehr genau, wer die Zuschauer sind. Die Wünsche des Auftraggebers bilden einen Rahmen, innerhalb dessen ich mich bewegen kann. Es ist ein Irrglaube, Michelangelo hätte sich die Themen in der Sixtinischen Kapelle selbst ausgesucht.

Sowohl „Hannibal“ als auch „The Beast“ sind Choreografien mit dramatischer Handlung. Gibt es Ihrer Meinung nach eine generelle Tendenz zurück zum Narrativen im zeitgenössischen Tanz?



zur person

Hubert Lepka, geboren 1958 in Ried im Innkreis, studierte Gesang (Oper) und zeitgenössischen Tanz am Mozarteum Salzburg sowie Recht an der Universität Salzburg und war danach als Rechtsberater in der Arbeiterkammer tätig, bevor er sich als Tänzer und Choreograf selbständig machte. Der Künstler wohnt heute mit seiner Frau und seinen Kindern auf einem Bauernhof in der Nähe der Stadt Salzburg.

1992 gründete Hubert Lepka das Künstlernetzwerk „Lawine Torrèn“, mit dem er sich vor allem durch sein Großraumtheater einen Namen gemacht hat. Die technische Komponente spielt in seinen Choreografien eine große Rolle: nicht selten kommen dabei schwere Fahrzeuge und Maschinen zum Einsatz.

In „Großraumperformances“ inszeniert „Lawine Torrèn“ Landschaft, Architektur, (lokale) Historie und Mythologie an Originalschauplätzen. Der Film und die neuen Medien werden dabei mit darstellerischen Elementen kombiniert, Tänzer, Schauspieler und Maschinen agieren miteinander. So dienten etwa die Donau und ihre Ufer („Teilung am Fluss“ anlässlich der Linzer Klangwolke 2005 und „Leviathan“ in Mautern/Krems), und ein Flughafen („Taurus Rubens“) als Bühne. Am 24. April 2009 wird am Rettenbachgletscher in Sölden Lepkas Performance „Hannibal“ gezeigt.

Aufwendige Aktionen wie die von „Lawine Torrèn“ sind auf Sponsoren aus der Wirtschaft angewiesen. Deshalb arbeitet das Künstlernetzwerk immer wieder mit Unternehmen aus Tourismus, Industrie, Architektur und Wirtschaft zusammen.

Ich erkenne im zeitgenössischen Tanz ein Geschichtenverbot. Das ist ungefähr so lächerlich wie ein Bilderverbot. Wenn einer in der Kunst in eine bestimmte Richtung rudert, dann rudern glücklicherweise andere in gegengesetzte Richtungen. Ich fühle mich aber nicht gezwungen zu rudern und bin kein Galeerensträfling. Mir ist aber bewusst, dass wir mit Lawine Torrèn gegen den Strom rudern.

Wie reagieren Sie auf den Vorwurf, dass in „Hannibal“ zu häufig das Red Bull-Logo zu sehen sei?

Red Bull ist Mitproduzent. Ohne deren Enthusiasmus und deren Verbindungen zu Extremsportlern, die an der Produktion teilnehmen, gäbe es „Hannibal“ nicht. Red Bull ist hier mehr als ein Sponsor, und die Logopräsenz war ihnen eigentlich gar nicht so wichtig.

Ist man freier, wenn man für die Wirtschaft arbeitet?

Nein, größere Freiheit bietet die Wirtschaft nicht. Ich glaube aber, dass die Restriktionen im öffentlichen Sektor ebenfalls sehr hoch sind. Manchmal beneide ich all die Künstler, die sich aufgrund ihres großen Erfolges komplett davon freispielen können. Dennoch arbeite ich derzeit auch sehr gerne an einem Projekt, das von öffentlichen Geldgebern finanziert wird.

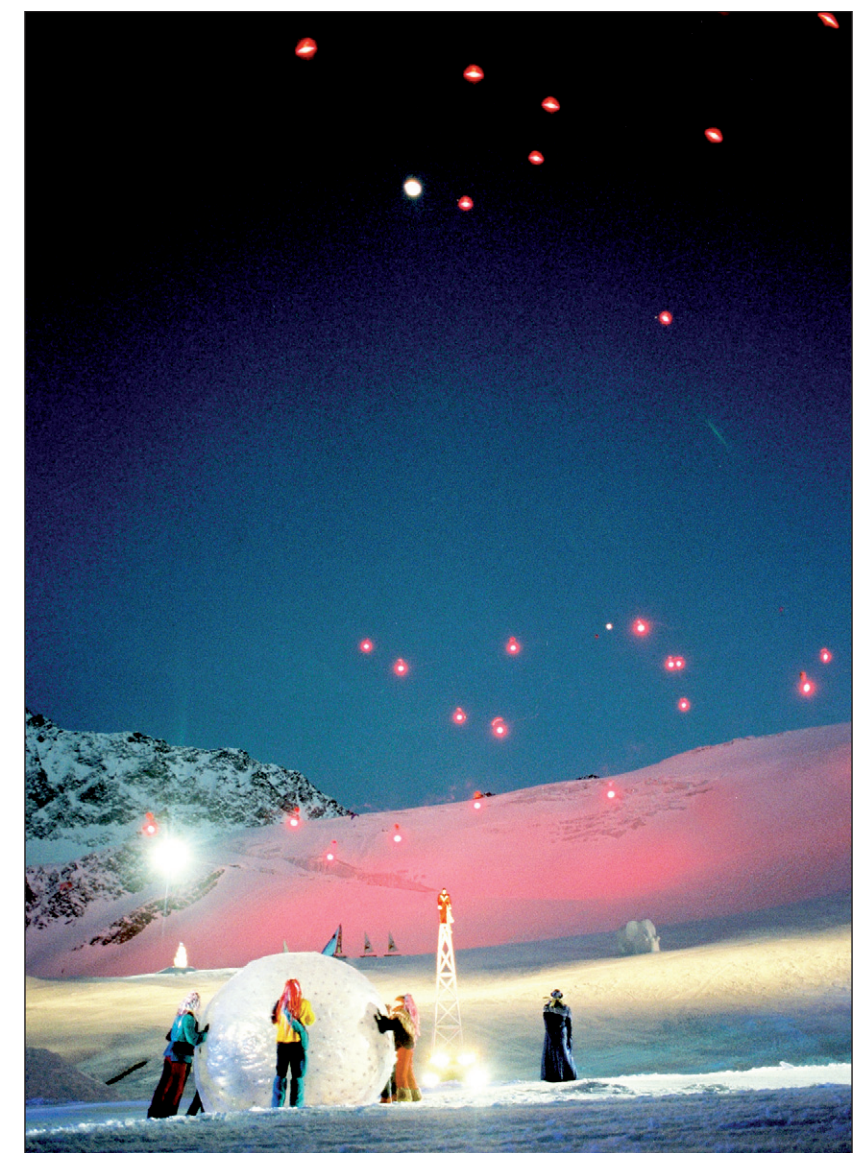
Um welches Projekt handelt es sich dabei?

Es ist ein Projekt, für das ich seit zehn Jahren kämpfe und das am 30. Juli in Salzburg Premiere haben wird. Mehr wird aber davon noch nicht verraten.

Stephan Burianek lebt in Wien und arbeitet als freier Journalist mit den Schwerpunkten Kultur und Reisen.



„Hannibal“ ist heuer bereits zum neunten Mal zu sehen. Wie viel Routine steckt mittlerweile in diesem Projekt?



Szenenbild aus „Hannibal“.

Fotos: Peter Rigaud / Lawine Torrèn (1), Burianek (2)