

Bergische Monographie

1



Pina Bausch

Tanz kann fast alles sein

Marion Meyer

Vorwort des Herausgebers zur dritten Auflage

Wir konnten uns im Jahre 2012 nicht vorstellen, wie erfolgreich die Biographie zu Pina Bausch von Marion Meyer werden könnte. Doch die vorliegende dritte Auflage zeigt deutlich, wie viele begeisterte Menschen dem Tanztheater verbunden sind. Dieser Erfolg setzte sich auch international mit der Veröffentlichung der englischen Ausgabe im Jahre 2017 fort.

Jetzt hat Marion Meyer nochmals ihre Biographie überarbeitet und auf den aktuellsten Stand der Entwicklungen rund um das Wuppertaler Tanztheater gebracht. Mittlerweile ist das Buch zu einem Standardwerk über die Choreografin geworden, in dem der interessierte Leser sich schnell und fundiert über Pina Bausch und ihre Stücke informieren kann.

Die Frage nach der Leitung des Wuppertaler Tanztheaters war in den letzten Jahren von einigen Turbulenzen überschattet. Bettina Wagner-Bergelt und Roger Christmann werden die Leitung übergangsweise noch bis zum Ende dieser Spielzeit des Tanztheaters fortführen. Danach soll wieder ein(e) Choreograf(in) verpflichtet werden, die oder der selber choreografiert und direkt mit den Künstlern arbeitet.

Die Pina Bausch Foundation, die Sohn Salomon Bausch ins Leben gerufen hat, wird das Erbe von Pina Bausch erhalten und weiterhin verbreiten. Ein „Pina Bausch Zentrum“ soll in Zukunft der Erinnerung und der Forschung sowie dem Archiv dienen. Gleichzeitig soll das Zentrum eine lebendige Spielstätte werden, in der sich Tänzer(innen) und junge Choreografinnen und Choreografen ausprobieren können.

Wir wünschen dem Wuppertaler Tanztheater weiterhin erfolgreiche Jahre.

*Herausgeber Thomas G. Halbach,
Wipperfürth im September 2021*

Inhaltsverzeichnis

| | |
|-----|--|
| 11 | Pina Bausch: „Tanz kann fast alles sein“ Eine Einführung |
| 18 | Kindheit und Jugend (1940-1959) „Ich empfinde Menschen sehr stark“ |
| 27 | Von New York nach Essen und erste Choreografien „Der einzige Zweck war, dass ich tanzen wollte“ (1959-1972) |
| 34 | Anfänge in Wuppertal (1973) „Ich wollte niemanden provozieren“ |
| 45 | Aufbruch zu neuen Formen – „Etwas ausdrücken, das ich mit Worten nicht ausdrücken kann“ (1974-1977) |
| 50 | Eindringliche Bilder, verstörende Wirkung – Erste Meilensteine des Tanztheaters (1977-1979) |
| 57 | Zeitlose Ästhetik von Beziehungen – „Kontaktthof“ |
| 61 | Der Arbeitsprozess „Meine Arbeit beginnt mit Fragen“ |
| 67 | Wie die Stücke entstehen „Ich fange nie von vorne an“ |
| 70 | Premieren und Wiederaufnahmen „work in progress“ |
| 73 | Privater Umbruch und Klassiker des Tanztheaters (1980-1986) |
| 87 | Wuppertal und das Reisen „Die Lust und die Neugierde auftanken“ |
| 91 | Die Zeit der Koproduktionen – Die Einflüsse eines Landes in Tanz übersetzen (1986-1999) |
| 109 | Die Stücke des 21. Jahrhunderts – Eine tänzerische Feier des Lebens (2000-2009) |
| 132 | Das Ensemble – „Mich interessiert die Persönlichkeit“ |

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Die Bühnenbilder – „Dinge wie zum allerersten Mal sehen“ | 137 |
| Die Kostüme – Der unverwechselbare Stil des Tanztheaters | 142 |
| Die Musik – eine Collage aus Kontrasten | 147 |
| Tod, Trauerfeier, Gedenken – Der Geist von Pina Bausch wird weiterleben | 152 |
| Was bleibt von Pina Bausch? Ein Ausblick | 156 |
| Anhang | |
| Interviews: | |
| Pina Bausch -“Ich will immer neue Türen Öffnen“ | 168 |
| Dominique Mercy: „Pina hat sich nie auf ihren Lorbeeren ausgeruht“ | 172 |
| Jo Ann Endicott: „Es gibt keinen Tag, an dem ich nicht an sie denke“ | 178 |
| Interview Jean-Laurent Sasportes: „Sie sieht alles, auch was nicht zu sehen ist“ | 184 |
| Thusnelda Mercy: „Man muss sehr genau – sehr Pina sein“ | 190 |
| Lutz Förster: „Die Stücke zu erhalten ist keine Museumsarbeit, sondern ein aktiver kreativer Prozess“ | 196 |
| Alistair Spalding: „Pina stand nie still auf ihrer künstlerischen Reise“ | 204 |
| Lebensdaten | 212 |
| Bibliografie | 218 |
| Fußnoten | 222 |
| Stücke | 230 |
| Personenregister | 236 |

Pina Bausch: „Tanz kann fast alles sein“ – Eine Einführung

30. Juni 2009: Gegen Mittag erreicht unsere Redaktion die Nachricht vom Tanztheater Wuppertal. In dürren Worten heißt es: „Pina Bausch ist heute, fünf Tage nach einer Krebsdiagnose, gestorben.“ Ein Schock. Ratlosigkeit. Trauer. Einen Nachruf schreiben? Das scheint unmöglich. Selbstverständlich ist nichts vorbereitet. Keiner hat mit dem frühen Tod der Choreografin gerechnet. Gerade noch feierte sie mit ihrem Ensemble die Premiere des neuen Stücks im Wuppertaler Opernhaus. Pina Bausch kam mit auf die Bühne und nahm den Applaus in ihrer bescheidenen Art milde lächelnd entgegen. Sie sah zwar gestresst aus, abgemagert, blass, aber das kannte man an ihr nach Phasen extremer Strapazen.

Nun war sie gestorben, mit nur 68 Jahren, und keiner konnte es wirklich glauben. Eine Zeit des Abschieds hatte es nicht gegeben. Die Wuppertaler legten Blumen nieder vor dem Opernhaus und zündeten Kerzen an. Das Tanztheater absolvierte tapfer und professionell ein Gastspiel in Polen, bevor

*Pina Bausch
tanzt in
„Danzón“*



es in kollektive Trauer verfiel. Es hatte mehr verloren als nur seine berühmte Choreografin. Pina Bausch war die Seele, die Mutter dieser Compagnie. Sie hatte die Familie 36 Jahre lang zusammengehalten und eine neue Gattung geschaffen: das Tanztheater.

Pina Bausch hat den Tanz revolutioniert, ihm neue, theatrale Dimensionen beschert, ihn bereichert durch Sprache, Gesang, Schauspiel und Einflüsse aus der ganzen Welt. Sie hat eine Tanzsprache entwickelt, die mit ihrer universellen Humanität rund um den Globus verstanden wird und die sie als Kulturbotschafterin in unzählige Länder getragen hat. Ihre Stücke sind zeitlos und berühren auch nach mehreren Jahrzehnten. Fast jedes Jahr hat sie ein neues Werk präsentiert, meist zunächst ohne Titel, als „work in progress“. Fertig war sie nie mit einem Stück, zufrieden vermutlich selten.

*Pina Bausch
bei Proben zu
„Walzer“ in der
Lichtburg in
Barmen, 1982*



Sie war eine rastlose Arbeiterin, kannte kaum Pausen oder Freizeit, alles floss ineinander, Privatleben, Proben, Vorstellungen, Reisen. Über ihr Privatleben weiß man nur sehr wenig. Sie sprach nie darüber, und auch ihr Sohn Salomon Bausch hält es so. Sie war immer im Einsatz für das Tanztheater. Fast jede Aufführung sah sie sich an – und übte anschließend Kritik, unerbittlich mit sich wie mit anderen. Sie forderte viel, bekam aber auch viel zurück. Mit allen erdenklichen Preisen (unter anderen dem Deutschen Tanzpreis 1995, dem Goldenen Löwen von Venedig 2007, dem Kyoto-Preis 2007) wurde sie ausgezeichnet. Überall verehrte man sie, egal ob in Paris oder New York, Japan, Südamerika oder Indien.

Stets riss es die Zuschauer nach den Vorstellungen von den Sitzen, um das Tanztheater Wuppertal mit Standing Ovationen und rhythmischem Applaus zu ehren, ein Ritual, das sich allabendlich vollzog. Auch bei schwächeren Stücken war diese Begeisterung zu beobachten. Das Publikum liebte seine Pina, und dafür reiste es gerne in Wuppertal an. Heute noch sind die Vorstellungen meistens Wochen vorher ausverkauft.

Dass das nicht immer so war, kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Am Anfang, als Pina Bausch das Wuppertaler Ballett 1973 übernahm, schlugen Zuschauer wütend die Türen hinter sich zu. Tomaten flogen auf die Bühne, und die Choreografin bekam Drohanrufe. Das Publikum wollte die heile Welt von „Schwanensee“ und nicht mit ansehen, wie Paare sich bekämpften und quälten. Es dauerte einige Jahre, bevor das Publikum das Neue zu schätzen wusste und lernte, die Bereicherung, die Pina Bauschs Tanz darstellte, zu erkennen.

Mit ihren Stücken betrat sie Neuland. Sie spiegeln das alltägliche Leben in kleinen Episoden, die mal aggressiv und brutal, dann wieder zart und poetisch sind und stets bewegen, einen nie kalt lassen, weil in ihnen so viel Menschliches und Wahres steckt, das jeder wiedererkennt. Ensembledünze wechseln sich mit Soli ab, kleine Spielszenen mit Tanz. Das

Schmerzhaft, Verstörende ihrer frühen, sperrigeren Stücke lösten ab den 90er Jahren Werke ab, die Heiterkeit und Lebensfreude verströmten und in denen die Tänzer das Publikum mit zauberhaften Soli beglückten.

Dabei unterschied die Choreografin nicht zwischen Protagonisten und Nebendarstellern; alle waren gleichermaßen wichtig. In früheren Stücken wirkten stets alle Ensemblemitglieder mit. Später gab es Werke mit einer Auswahl an Tänzern. Doch niemand blieb unterbeschäftigt. Regelmäßig nahm Pina Bausch ältere Stücke wieder ins Repertoire auf, was mit aufwendigen Proben und manchmal mit Umbesetzungen einherging.

Viele Tänzer der ersten Stunde hielten der Choreografin die Treue, manche, wie Dominique Mercy oder Nazareth Panadero, verließen das Ensemble nur vorübergehend. Andere, wie Jo Ann Endicott, Mechthild Großmann, Jean Laurent Saprotes oder Lutz Förster, spielten ihre Rollen als Gäste, das aber jahrelang. Dass mittlerweile manche über 60 Jahre alt sind, stört nicht, sondern bereichert die Tanzwelt, die sonst meist auf die Jugend setzt. Pina Bauschs Tänzer bringen ihre Persönlichkeit ein. In der Auswahl erwies die Choreografin ein besonderes Händchen. Sie interessierte sich für die Charaktere der Menschen, die aus allen Winkeln der Welt nach Wuppertal kamen, um mit ihr zu arbeiten. Es ging ihr jedoch nicht so sehr darum, „wie sich Menschen bewegen, sondern was sie bewegt“. Dieses bereits zum geflügelten Wort gewordene Zitat prägte Pina Bauschs Auswahl der Tänzer und ihre Arbeit von Anfang an.

Durch beharrliche Fragen näherte sie sich den Themen, die sie aufgreifen wollte. Ihre Tänzer steuerten Antworten dazu bei, sei es gesprochen, sei es in kleinen Spielszenen, sei es getanzt. Daraus baute Pina Bausch ihre Stücke zusammen wie Collagen. Immer kreisten sie um zentrale menschliche Themen wie Angst, Sehnsucht, Verzweiflung, die Suche nach

dem Glück, die Brutalität des Lebens, die Unschuld der Kindheit im Gegensatz zur gnadenlosen Welt der Erwachsenen. Wie Menschen Sprachlosigkeit, Ausbeutung, Erniedrigung und Abhängigkeit erleben, verdichtete sie in Szenen der komplexen Zweisamkeit von Mann und Frau. Trotz aller individuellen Hintergründe in der Entstehung der Szenen spiegeln die Episoden den Kern menschlichen Erlebens. Mit sezierendem Blick analysierte Pina Bausch die Beziehungswelt, häufig mit ironischem Augenzwinkern und feinem Humor. Entlarvend, dabei erschreckend ehrlich und komisch konnte sie Dinge auf den Punkt bringen und theatralisch verdichten. Ihr sei die Emotionalität sehr wichtig, sagte sie einmal. Und natürlich die Menschlichkeit, die bei allem im Zentrum steht.

„Komisch, dass die schönen Dinge etwas mit Bewegung zu tun haben“ ⁽¹⁾, stellte Pina Bausch während einer Probe fest. Tanz war für sie ein weiter Begriff: „Er kann fast alles sein. Es hat mit einem bestimmten Bewusstsein, einer bestimmten inneren, körperlichen Haltung, einer ganz großen Genauigkeit zu tun: Wissen, Atmen, jedes Detail. Es hat immer etwas mit dem Wie zu tun. Es gibt so viele Dinge, die Tanz sind, auch ganz gegensätzliche Dinge“ ⁽²⁾, wie sie in einem ihrer seltenen Interviews sagte.

Sie wollte ihre Arbeit nie erklären, Dinge benennen, die jeder selbst erfahren musste und konnte. Nach ihrer Intention befragt, sagte Pina Bausch: „Ich werde mich hüten, das zu benennen. Das kann man doch wohl in allen Stücken sehen. Da müsste ich ja Dichter sein, um das wieder ahnen zu lassen.“ ⁽³⁾ In Gesprächen und Interviews merkte man ihr förmlich an, wie unwohl sie sich fühlte, ihre Arbeit in Worte zu fassen, wie schwer sie sich damit tat, und wie ungenau sie manches ausdrückte. Wenn sie alles sagen könnte, hätte sie nie choreografieren müssen, bemerkte sie einmal.

War Pina Bausch ein politischer Mensch? Sie hat sich nie einspannen lassen oder ihre politische Meinung direkt geäußert.

Sie beobachtete ihre Umwelt genau. Sie analysierte in ihren Stücken gesellschaftliche Strukturen und Abhängigkeiten und hielt ihnen einen Spiegel vor. Aber das Dargestellte blieb stets offen für Interpretationen. Sie lud den Zuschauer ein, sich eine eigene Meinung zu bilden. Trotz ihrer vielen starken Frauenfiguren ließ sie sich nicht als Feministin bezeichnen: „Feminismus – vielleicht weil das so ein Modewort geworden ist –, da ziehe ich mich immer in mein Schneckenhaus zurück. Vielleicht auch, weil man da oft so eine Trennung zieht, die ich eigentlich nicht schön finde. Das hört sich manchmal an wie Gegeneinander statt Miteinander.“ (4)

Ihre Liebe zu ihrer Arbeit hörte man immer heraus, etwa wenn sie ihre Tänzer als „Perlen“ und ihre Stücke als ihre „Kinder“ bezeichnete: „Man hat alles gegeben. Und wie bei Kindern hat man alle gleich lieb.“ (5) Sie sah sich selbst als „realistischen Optimisten“ (6), hatte aber stets den Mut zu träumen. Sie war weltoffen, klug, herzlich, bescheiden, dann wieder streng, maß- und kompromisslos, auch was den Umgang mit sich selbst betraf, stark und doch unsicher, rastlos, sehr genau und nie nachlässig.

Eine „Sphinx“ (7) nannte Heiner Müller sie, unergründlich, weise. „Exportartikel, Markenzeichen Deutschlands, begehrteste Choreografin der Welt, Preisträgerin aller Preisträger für Tanz, Jahrhundertkünstlerin“ und als „Ikone, Legende, Idol, Heldin, Madonna. Sie ist sehr, sehr besonders“ (8), charakterisierte Jo Ann Endicott, Tänzerin und langjähriges Ensemblemitglied, Pina Bausch in ihren Erinnerungen. Tanzkritiker Jochen Schmidt sah in ihr eine „Mutter Courage des Tanzes“ (9); bereits zu Lebzeiten war sie ein Mythos, diesem Druck und Anspruch musste sie standhalten. „Ich kann mir nicht leisten, müde zu werden“ (10), hat sie einmal gesagt. Immer war sie wachsam, immer ansprechbar, immer auf Achse. „Es gibt so viele Dinge, die man erfahren möchte, lernen möchte. Ich möchte mehr lernen. Das Leben geht so schnell vorbei“ (11), sagte sie während einer Indienreise 1994.

Die „Sphinx“,
fotografiert von
Walter Vogel,
1966



Kindheit und Jugend (1940-1959) „Ich empfinde Menschen sehr stark“

Pina Bauschs Eltern betrieben ein Wirtshaus in Solingen. Was wäre aus ihr geworden, wenn sie den elterlichen Betrieb übernommen hätte? Man kann sie sich mit ihrer distinguierten Ausstrahlung kaum vorstellen beim Bierzapfen hinter einem Tresen oder Gläser stemmen mit ihren langen Armen und zarten Händen. Ob die Eltern sich für sie ein anderes Leben gewünscht hatten? Die Wahl des extravaganten Namens Philippina ließe darauf schließen. Wahrscheinlich dank kindlicher Ausspracheprobleme verkürzte er sich zu Pina.

Pina Bausch wurde mitten im Krieg, am 27. Juli 1940, in Solingen geboren. Irgendwann schlug nahe ihrem Elternhaus eine Bombe ein. „Ich habe das alles erlebt, als ich noch klein war. Solche Dinge sind also in meinem Kopf. Das spielt sicherlich eine große Rolle. Ich weiß nicht genau, auf welche Weise, aber das hat sicher einen Einfluss gehabt“⁽¹⁾, erzählte sie. Konkrete Kriegsbilder finden sich nicht in ihren Stücken, Verweise auf Tod und Sterben dagegen häufig. In „Viktor“ etwa ähnelt das Bühnenbild einem Grab, das ein Totengräber zuschauzelt.

Geburtshaus
in Solingen,
Focherstr. 10



Kindheit und Jugend (1940-1959)

Während des Krieges wurde die kleine Pina eine Zeit lang zu ihrer Tante nach Wuppertal geschickt, weil es dort größere Bunker gab. Aus ihrem schwarzen Rucksack mit weißen Punkten darauf, der für den Notfall immer gepackt bereitstand, guckte stets ihre Puppe heraus.

Vater August Bausch war Fernfahrer, bevor er mit seiner Frau Anita die Gastwirtschaft „Zur Erholung“ mit angeschlossenem „Hotel Diegel“ in einem Doppelhaus an der Focherstraße in Solingen übernahm. Von den Gebäuden ist heute nichts mehr vorhanden. Vom Vater, der Schuhgröße 50 trug, erbte Pina Bausch die großen Füße: Sie selbst hatte Größe 42. Als Teenager betete sie, dass ihre Füße nicht weiter wachsen mögen, denn das hätte das Ende ihrer Tanzkarriere bedeutet.

Als jüngstes von drei Geschwistern, neben ihr noch Bruder Roland und Schwester Anita, genoss sie große Freiheiten und konnte abends lange aufbleiben. „Die durfte alles auf den Kopp stellen“⁽²⁾, berichtete ihre Mutter Pina Bauschs Jugendfreund Walter Vogel. „Zeit für die Kinder gab es nicht. Zwang wurde nie auferlegt.“ Im Garten des Restaurants spielte Pina mit ihren Freunden und inszenierte erste kleine Stücke: „Wir spielten Zoo. Manche Kinder mussten die Tiere sein, andere die Besucher. ... Wir spielten, wir wären berühmte Schauspieler. Ich war immer Marika Rökk.“⁽³⁾

Versteckt unter den Wirtshaustischen studierte sie ungestört die Gäste: „Meine Kindheit war nicht schrecklich. Sie war allerdings sehr phantasievoll. Ich bin als Wirtshaustochter aufgewachsen. Da habe ich viele Menschen ein- und ausgehen sehen und schon frühzeitig zu beobachten gelernt. Ich habe schon als Kind ein tiefes Gespür für meine Mitmenschen und für das, was hinter ihrer Stirn vorgeht, entwickelt. Ich empfinde Menschen sehr stark.“⁽⁴⁾ Das, was sie mitbekam, faszinierte sie: Freundschaft, Liebe, Diskussionen, Streit. „Ich denke, dies hat meine Imagination sehr angeregt. Ich war immer

ein Beobachter. Ein großer Redner war ich sicherlich nicht. Ich war eher still.“⁽⁵⁾

Sie konnte Menschen gut einschätzen, ihnen in die Seele blicken. Stammte daher ein Teil ihrer Kunst, menschliche Verhaltensweisen in eindrucklichen Bildern zu verdichten?

Sie packte aber auch mit an, wenn Not am Mann war. Als sie zwölf Jahre alt war, wurde ihr Vater krank und musste zur Kur fahren. Pina Bausch führte die Kneipe für zwei Wochen ganz allein, zapfte das Bier und kümmerte sich um die Gäste. Die Erfahrung war für sie sehr wichtig „und schön“, wie sie später erläuterte⁽⁶⁾. Auch Leute vom nahen Theater gehörten zu den Gästen des Restaurants. „Ich bin immer durch die Wirtschaft gestürmt und habe einen Handstand an der Wand gemacht oder so – ich weiß es nicht mehr, man erzählt das nur. Und die fanden, ich bin gelenkig und müsste mal ins Kinderballett“⁽⁷⁾, erinnerte sich Pina Bausch. So kam der erste Kontakt zum Kinderballett zustande.

Neugierig betrat die Fünfjährige die faszinierende Welt, ohne zu wissen, was sie erwartete. „Ich bin da mitgegangen und hab’ also versucht, das zu machen, was die anderen da taten. Ich weiß noch irgendwie: Wir mussten auf dem Bauch liegen und hinten die Beine an den Kopf legen, und da sagte dann diese Frau: ‚Das ist aber ein Schlangenmensch!‘“. Der Kommentar hat die kleine Pina offenbar stark beeindruckt, gleichzeitig war er ihr wohl ein wenig peinlich: „Das klingt jetzt ganz blöd, aber irgendwie hat mich das unheimlich gefreut, dass mich da jemand gelobt hat. Als Wirtshaustöchterchen läuft man immer nur so mit; da ist man an sich immer allein. Da gibt’s auch kein Familienleben.“⁽⁸⁾ Ihre Eltern waren stolz auf sie, aber sie sahen sie fast nie tanzen. „Sie haben sich auch nie sonderlich dafür interessiert“⁽⁹⁾, wie Pina Bausch erzählte. „Aber ich fühlte mich sehr geliebt. Ich brauchte nichts beweisen. Sie haben mir vertraut.“ Das sei das schönste Geschenk, was sie ihr machen konnten.

So kam Pina Bausch zum Ballett. Bald schon erhielt sie kleinere Parts in Aufführungen, denn ihr Talent auf der Bühne war früh erkennbar. Bescheiden erklärte sie: „Es war erst mal gar nichts. Ich bin einfach hingegangen und wurde dann immer für kleine Kinderrollen herangezogen, in Operetten als Liftboy oder ich weiß nicht was, im Harem der Mohr, der fächeln musste, oder ein Zeitungsjunge, irgend so etwas. Und da hatte ich immer unheimlich viel Angst.“⁽¹⁰⁾ Die Angst und deren Überwindung war für sie schon als Kind einer der Motoren ihres Handelns, der sie vorantrieb und der ihr half, sich weiterzuentwickeln. Einmal sagte sie zu ihrer Tanzlehrerin: Ich kann das nicht. Die Lehrerin schickte sie sofort nach Hause. Wochenlang litt Pina. Erst als die Lehrerin bei Pinas Eltern nachfragte, ging sie wieder zum Tanzunterricht. „Aber den Satz ‚Das kann ich nicht!‘ habe ich danach nie mehr gesagt“.⁽¹¹⁾

Tanz wurde Pina Bausch zunehmend wichtiger, sie wollte nichts anderes als tanzen, wie sie später bei der Verleihung des Kyoto-Preises 2007 erklärte: „Im Tanz konnte ich alle Gefühle ausdrücken, die ich mit Worten nicht sagen konnte. So viele verschiedene Stimmungen, so viele Tönungen und Färbungen. Und darauf kommt es an: den Reichtum zu erhalten, ihn nicht einengen, die verschiedenen Stimmungen sichtbar und fühlbar machen. Unsere, unser aller Gefühle sind sehr genau.“⁽¹²⁾

Ihr Berufswunsch stand somit früh fest. Nach ihrer Zeit an der evangelischen Volksschule Ketzberg in Solingen (Abschluss 1955) wechselte das „Wunderkind“ mit noch 14 Jahren als Jungstipendiatin an die Folkwangschule in Essen, heute Folkwang Universität der Künste. Im ersten Jahr pendelte sie jeden Tag von Solingen nach Essen, bevor sie ein Zimmer in einem Bootshaus am Baldeneysee bezog. Schon damals war die Folkwangschule berühmt für ihre Tanzabteilung, aber auch für die anderen Disziplinen wie Bildende Künste, Fotografie, Grafik, Schauspiel, Musik und Pantomime, die sich alle

gegenseitig befruchteten. Die Tanzstudenten in den 50er und 60er Jahren erlebten „nicht nur das vielfältige Angebot in der Tanzabteilung als Bereicherung, sondern auch den Austausch mit ihren Kommilitonen aus den anderen Fachbereichen. Die Treffen in den Pausen auf dem Innenhof, die Gespräche in der Mensa mit Musikern, Schauspielern, Graphikern, Photographen oder Bildhauern geben oft den Anstoß für eigene Produktionen oder sind der Anfang für gemeinsame Projekte. Die Folkwang-Idee des Zusammenspiels der Künste findet in solchen Begegnungen ihre Bestätigung“, schreibt Patricia Stöckemann in ihrer Kurt-Jooss-Biografie. ⁽¹³⁾

Diese unterschiedlichen Einflüsse waren auch für die Entwicklung von Pina Bausch sehr wichtig, für ihr übergreifendes Denken, ihre Art, Dinge zu sehen, und das Verschmelzen von Tanz, Schauspiel und Musik. „Es spielte eine ungeheure Rolle, weil man von so vielen Dingen etwas lernte und so von allen beeinflusst wurde ... also man staunte eigentlich. Es waren da natürlich viele Sachen, viele Ideen, die zusammenkamen ... Dass man zusammenarbeitete, hat auf mich einen großen Eindruck gemacht“ ⁽¹⁴⁾, sagte Pina Bausch später.

Das Studium bei Choreograf Kurt Jooss (1901-1979), Wegbereiter des modernen Tanzes, Mitbegründer der Folkwangschule und Gründer des dortigen Tanzstudios, ebnete ihr den Weg für die spätere Karriere. „Jooss selbst war etwas Besonderes für mich. Er hatte viel Herzenswärme und Humor und ein unglaubliches Wissen auf allen möglichen Gebieten. Durch ihn bin ich zum Beispiel überhaupt zum ersten Mal wirklich mit Musik in Berührung gekommen, weil ich aus unserer Kneipe nur Schlager kannte, die im Radio gespielt wurden. Er wurde wie ein zweiter Vater. Seine Menschlichkeit und seine Sicht, das war mir das Wichtigste. Was für ein Glück, dass ich ihm begegnet bin in einem entscheidenden Alter.“ ⁽¹⁵⁾

Nicht nur die breite Basis der Ausbildung in allen Tanzstilen war wichtig, sondern auch, dass sie schon bald herausfinden

*Pina Bausch und
Jean Cébron in
„Poèm dansé –
Epave“, 1965*



musste, was sie selbst als Tänzer ausdrücken will. „Was habe ich zu sagen? In welche Richtung muss ich mich weiterentwickeln? Vielleicht ist hier der Grundstein gelegt worden für meine spätere Arbeit.“ (16)

Im Café Döllken gegenüber der Folkwangschule trafen sich die Studenten. Die Betreiberin Maria Döllken erinnerte sich an Pina Bausch: „Pina war immer alleine und in Gedanken versunken. Kaum ein Wort hat sie gesprochen. Sie hatte eine faszinierende Ausstrahlung – tanzbesessen in ihrer ganzen Art.“ (17) Walter Vogel, der damals Fotografie in Essen studierte, begleitete Pina Bauschs frühe Entwicklung mit der Kamera – Gott sei Dank. Denn sonst gäbe es nur sehr wenig Material über diese Zeit. Seine Aufnahmen zeigen Pina Bausch auf der Bühne mit Jean Cébron, eine grazile, blasse Schönheit mit starker Ausstrahlung. Der Tänzer Cébron war ebenfalls ein wichtiger Lehrer für die junge Studentin: „Er ist einer derjenigen, von denen ich am meisten über Bewegung gelernt habe. Mir bewusst zu werden über jede winzige Kleinigkeit einer Bewegung und was und wie alles gleichzeitig im Körper passiert, und und und ... Man muss so viel denken. Man hat das Gefühl, man kann nie mehr tanzen, eine schwere Schule.“ (18)

Walter Vogel überredete die junge Tänzerin 1966/67 zu einer Fotosession im Studio. Heraus kamen wunderbare Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die Pina Bausch mal als unnahbare Diva im schwarzen Kleid, als nacktes Hutmodell, als ausgelassene Studentin, als albernes Mädchen mit offenen Haaren und natürlich mit Zigarette zeigen – später ein unverzichtbares Requisit in ihrer Hand. Die Aufnahmen offenbaren die Schönheit des späteren Weltstars des Tanztheaters.

„Vor der Kamera setzte sie ihr unergründliches, vieldeutiges Mona-Lisa-Lächeln auf. Ihre Augen von unbeschreiblicher Tiefe spiegelten die Sehnsucht nach Liebe und Geliebtwerden“ (19), sagte Walter Vogel über Pina. Denn außerhalb der Bühne legte Pina Bausch nicht so viel Wert auf ihr Äußeres:

*Pina Bausch
fotografiert
von Walter
Vogel, 1966*



Das bleiche Gesicht blieb meist ungeschminkt, die langen Haare zu einem Zopf gebunden. Vogel beschreibt sie mit „ärmellosem Schlotterhemdchen ...“, das ihre Weiblichkeit verbarg und das waschbrettartige Dekolleté und die muskellosten Arme betonte“ (20). Die schwarze Herrenkleidung, weite Hose, schlabbriger Pullover oder Sakko, wurde erst später ihr Markenzeichen.

Schon damals war die Tänzerin eine Nachteule. Vogel: „Bei aller Unausgeglichenheit am Tage entwickelte sich Pina abends zu einem Gegenüber voll innerer Ruhe und Nonchalance.“ (21) Denn „noch hatte Pina Zeit für Abende in den Wirtshäusern Werdens, und ich hatte das Vergnügen, sie, wann immer sich Gelegenheit bot, in ihrer Gesellschaft zu verbringen. Die Nächte fanden ihr Ende häufig erst durch das Hochstellen der Stühle“ (22), erinnerte sich der Studienfreund. Später sollte sich das noch fortsetzen. „Noch ein Weinchen, noch ein Zigarettchen“, ein Zitat aus dem Stück „Walzer“, wurde zum geflügelten Wort. Bei geselligen Abenden im Kreise ihrer Tänzer war Pina Bausch oft die Letzte, die nach Hause ging.

Von New York nach Essen und erste Choreografien „Der einzige Zweck war, dass ich tanzen wollte“ (1959-1972)

Vier Jahre blieb Pina Bausch an der Folkwangschule und schloss mit einem Diplom für Bühnentanz und Tanzpädagogik ab. Ein neu gestifteter Folkwang-Preis für besondere Leistungen krönte ihre dortige Studienzeit. Jooss sagte darüber stolz: „Pina Bausch, das wunderbare Mädchen ... hat ihn gewonnen gegen den besten Pianisten, Cellisten, Schauspieler und Sänger der ganzen Schule. Und das mit keiner einzigen Gegenstimme – weder aus dem Publikum noch der Jury. Obwohl das zu einem sehr großen Teil ihrer außergewöhnlichen Persönlichkeit zuzurechnen ist, war es natürlich zur selben Zeit gut für die Tanzabteilung, und wir sind alle sehr glücklich darüber.“ (1)

Doch was sollte nach dem Studium kommen? Ihr Professor Kurt Jooss gab Europäisch-Amerikanische Sommerkurse in Essen, zu denen berühmte Tänzer und Choreografen anreisten:

*Pina Bausch
beim Training,
1967*



unter anderen José Limón, Antony Tudor und Lucas Hoving. Aus New York kamen damals entscheidende Impulse für den Tanz. Pina Bausch besuchte ihren Unterricht und wollte mehr von ihnen lernen. „Ich war heißhungrig zu lernen und zu tanzen.“⁽²⁾ Deshalb bewarb sie sich um ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) für die berühmte Juilliard School in New York, die damals als das Zentrum des modernen Tanzes galt. Aus einem wurden insgesamt zweieinhalb Jahre, bevor Pina Bausch nach Essen zurückkehrte.



Hauptgebäude
Juilliard School,
New York

Die Zeit in New York sollte sie stark prägen; wie ein Schwamm sog sie die vielen kulturellen Einflüsse des Schmelztiegels in sich auf. Das Fremde übte eine große Anziehungskraft aus. Die Sehnsucht nach Vielfalt und dem Nebeneinander von Kulturen war für sie zeitlebens prägend. „In so einer Stadt gelebt zu haben, war für mich sehr wichtig. Die Menschen,

die Stadt, die für mich so etwas von heute verkörpert und wo einfach alles sich mischt, ob das jetzt Nationalitäten sind oder Interessen oder modische Dinge, alles nebeneinander. Irgendwo finde ich das ungeheuer wichtig.“⁽³⁾ Auch an ihrer eigenen Compagnie schätzte sie später die multikulturellen Einflüsse. Mit dem Wuppertaler Tanztheater kehrte sie gerne zurück in die Metropole. „Ich habe einen großen Bezug zu New York. Also: Wenn ich an New York denke, dann habe ich richtig, was ich sonst überhaupt nicht kenne, ein bisschen Heimatgefühle, also: Heimweh.“⁽⁴⁾

Man kann sich die junge Tänzerin gut vorstellen: Gerade mal 18 Jahre alt, vielleicht noch etwas naiv und ohne Englischkenntnisse, stürzte sie sich mutig in das große Abenteuer. Ganz allein nahm sie 1959 das Schiff nach New York. „Als meine Eltern ‚Auf Wiedersehen‘ sagten, da habe ich gedacht, vielleicht sehen wir uns nimmer wieder. Das war schon ein

eigenartiges Gefühl.“⁽⁵⁾ Doch ihre Tanzkollegen und die Amerikaner nahmen sie freundlich auf.

Sie bezog ein Zimmer zur Untermiete an der 125. Straße in der Nähe der Juilliard School und wurde eine fleißige und ehrgeizige Schülerin. An der Schule lehrten Antony Tudor, José Limon, Margaret Craske und Alfredo Corvino. Sie arbeiteten nebenher an der Metropolitan Opera, also ging die junge Pina auch dorthin, tanzte in Stücken von Tudor und sah sich viele Opern an. So lernte sie nicht nur die Musik kennen, sondern auch Paul Sanasardo und Donya Feuer, die sie in ihr Tanzstudio einluden und in der Sommerpause engagierten. Zwischen den Dreien entwickelte sich eine Freundschaft. In den Stücken der beiden für das damals neu gegründete New American Ballett trat die Deutsche auf. Mit Paul Taylor erarbeitete sie ein Duo, eine wichtige Erfahrung für die junge Tänzerin.

Für Pina Bausch wurde bald deutlich, dass sie New York nicht nach einem Jahr verlassen wollte, zumal Tudor, damals Artistic Director an der Metropolitan Opera, sie engagierte. „Antony Tudor wusste, dass ich dachte, ein Jahr zu studieren ist viel zu kurz, das geht zu schnell vorbei. Ich habe so viel geguckt, ich war so beschäftigt ... Es war viel zu früh, zurückzugehen. Ich wollte gern länger bleiben, aber da war natürlich auch das Geldproblem. Ich habe ganz ernsthaft versucht, ganz wenig zu essen, um das Jahresgeld, das eigentlich für neun Monate oder ein Jahr gedacht war, auf zwei Jahre zu verteilen. Ich habe also jeden Pfennig gespart. Bin zu Fuß gelaufen.“⁽⁶⁾

Wo sie sparen konnte, sparte sie, ernährte sich in der Zeit von „Eiscreme und Buttermilch“. „Das war meine Hauptmahlzeit“⁽⁷⁾, wie sie sich später erinnerte. Sie verzichtete auf ein komfortables Leben, um weiter lernen zu können, eine ihrer Hauptmotivationen, die sie auch später kontinuierlich zu neuen Begegnungen trieb. Schon damals zehrte dieses Leben an ihr. Als sie nach Deutschland zurückkehrte, war sie „blass und abgemagert“. Ihre Mutter erinnerte sich: „Wir haben sie

Von New York nach Essen und erste Choreografien (1959-1972)

abgeholt, da hab ich mich richtig erschrocken!“⁽⁸⁾ Aber Pina Bausch mochte, dass sie dünner wurde: „Ich horchte immer mehr in mich hinein. In meine Bewegung. Ich hatte das Gefühl, dass irgendetwas in mir immer purer, immer tiefer wurde. Vielleicht war es eine Einbildung. Aber es passierte eine Verwandlung. Nicht nur mit meinem Körper.“⁽⁹⁾

Als 1962 der Ruf aus Essen erfolgte, packte sie ihre Sachen, obwohl es ihr nicht leichtfiel, New York zu verlassen. „Das war eine ganz, ganz schwere Zeit, ich wollte beides so gerne. Das war eine ganz schwierige Entscheidung. Ich war so gerne da, alles lief so wunderbar für mich.“⁽¹⁰⁾ Die Folkwangschule war 1963 zur Hochschule aufgewertet und das Folkwang-Ballett, später das Tanzstudio, 1960 gegründet worden. Es setzte sich aus Meisterschülern und professionellen Tänzern zusammen. Das Folkwang-Ballett übernahm damals eine Art Vorreiterrolle für den modernen Tanz. Pina Bausch wurde Teil des neuen Ensembles und trat als Solistin auf. In einer Wiederaufnahme von Jooss' berühmter Choreografie „Der grüne Tisch“ tanzte sie 1962 die alte Mutter. Sie gastierte bei diversen Festivals, etwa in Schwetzingen und bei den Salzburger Festspielen. Kurt Jooss übertrug ihr einige Arbeiten, sie musste Proben-

*Pina Bausch
und Kurt Jooss,
Schwetzingen,
1967*



Von New York nach Essen und erste Choreografien (1959-1972)

pläne machen und Proben für ihn leiten. Er übergab ihr die Verantwortung bei seiner Wiedereinstudierung von Henry Purcells Oper „Fairy Queen“, die ebenfalls bei den Schwetzingener Festspielen gezeigt wurde (1969).

Mitte der 60er Jahre beschloss Jooss, auf Gastchoreografien zu verzichten, sodass seine Mitstreiter Jean Cébron und Pina Bausch choreografisch mehr zum Zug kamen. Beide fanden in Essen einen geschützten Raum, um zu experimentieren und sich auszuprobieren. Sie traten gemeinsam in Stücken auf. 1968 entstand die Choreografie „Fragment“ zu Musik von Béla Bartók, die allgemein als Bauschs erste choreografische Arbeit gilt. Das Werk blieb weitgehend unbeachtet, da es nur innerhalb des Folkwang-Tanzstudios gezeigt wurde. Aber die Choreografin begann schon damit, eine eigene Tanzsprache in Richtung Tanztheater zu entwickeln. Sie wollte etwas Eigenes schaffen, das sich von ihren Vorbildern deutlich unterschied: „Ich hatte eine unheimliche Scheu, irgendjemanden zu kopieren. Also, es wäre mir nicht im Traum eingefallen, irgendeine Bewegung von Martha Graham oder von Jooss zu verwenden, oder von irgendjemand. So fing ich eigentlich an, nach etwas zu suchen, weil ich ein bestimmtes Vokabular einfach nicht benutzen wollte.“⁽¹¹⁾

Das gelang ihr mit „Im Wind der Zeit“ (1969) schon eindrücklicher. „Ein kühnes, großes Tanztableau im klassischen Modern-Dance-Stil“⁽¹²⁾, nannte es Kritiker Jochen Schmidt. Pina Bausch suchte nach einer anderen Tanzsprache, war aber trotzdem durch ihre Lehrer beeinflusst. Sie bevorzugte eine realitätsnähere Darstellung im Gegensatz zum klassischen Ballett: „Ich kann Jooss oder Tudor nicht nachmachen und will es auch nicht. Es geht um das Motiv, warum man etwas tut. Und ich glaube, sie haben beide über Menschen gesprochen, vielleicht ist das die Tradition.“⁽¹³⁾

Später betonte sie häufig, dass die Motivation, eigene Werke zu kreieren, eigentlich aus dem „Leerlauf“ und dem Wunsch

Von New York nach Essen und erste Choreografien (1959-1972)

herrührte, selbst mehr tanzen zu wollen. „Ich hätte mich gern einmal ganz anders formuliert, aber es gab diese Möglichkeit nicht. Wir hatten auch nicht viel zu tun; es passierte nichts Neues, und eigentlich aus der Frustration heraus habe ich gedacht, ich versuche einmal, etwas für mich selbst zu machen. Aber nicht, um Choreografie zu machen, sondern der einzige Zweck war eigentlich, dass ich tanzen wollte.“ (14)

Ihr Selbstverständnis als Tänzerin war ihr wichtig: „Alles, was ich mache, mache ich als Tänzerin, alles, alles! Es fing damit an, dass ich gerne tanzen wollte. Für mich ist das die Form, mit der ich fühle, dass ich mich am richtigsten in ihr ausdrücken kann, das ist die Sprache, die mir am nächsten ist.“ (15) Dabei war ihr ganz klar, dass das klassische Ballett nicht ihrem Ausdruck entsprach: „Man wollte ja mal eine Ballerina aus mir machen, aber ich habe mich dabei nie wohlgeföhlt: Mir kamen die Spitzenschuhe immer vor wie Boxhandschuhe, ich muss meine Füße frei wie Hände spüren, alles spüren können.“ (16)

Mit ihrer Choreografie „Im Wind der Zeit“ stellte sich Pina Bausch 1969 dem choreografischen Wettbewerb von Köln, einem der bedeutendsten Foren für Nachwuchs-Choreografen. Sie setzte sich gegen große Namen wie Gerhard Bohner, Johann Kresnik und John Neumeier durch. Der Preis war eine erste Anerkennung ihrer Arbeit, die bundesweit auf sie aufmerksam machte. 1969 übernahm Hans Züllig die Leitung der Tanzabteilung der Folkwang-Hochschule. Pina Bausch lehrte als Dozentin und leitete gleichzeitig das Tanzstudio. Einmal im Jahr choreografierte sie dort. 1970 entstand „Nachnull“, das in München seine Uraufführung feierte. Darin entwickelte sie erstmals eigene Tanzbewegungen und fing an, sich vom Modern Dance abzuwenden. Die Tänzer, die Kostüme trugen, die sie wie Skelette aussehen ließen, tanzten einen düsteren, eckigen Totentanz in einem Endzeitszenario wie nach einem Krieg.

Von New York nach Essen und erste Choreografien (1959-1972)

Sie schuf kleine Choreografien wie „Wiegenlied“ (1972), die meist von Soli geprägt waren, die sie selbst tanzte und denen sie sich mit Inbrunst widmete. Ihr Erfolg verschaffte ihr Einladungen zu ersten Gastspielreisen nach London, Manchester, Rotterdam und Den Haag, denen Pina Bausch gerne folgte. Ihr Ruf eilte ihr bald voraus. Obwohl ihr choreografisches Werk noch nicht sehr umfassend war, erhielt sie 1971 den Förderpreis für junge Künstler des Landes Nordrhein-Westfalen in der Sparte Theater und Tanz. Für Pina Bausch war das Bestätigung und Ansporn, ihren begonnenen Weg weiterzugehen.

*Pina Bausch
als Alte Mutter
in „Der grüne
Tisch“ von Kurt
Jooss, 1966*



Anfänge in Wuppertal (1973) „Ich wollte niemanden provozieren“

„Ohne Wüstenhöfer hätte das Tanztheater nicht existiert.“⁽¹⁾ Pina Bausch wusste, was sie dem Wuppertaler Intendanten zu verdanken hatte. Arno Wüstenhöfer (1920-2003) gehörte zu jener Generation von Generalintendanten, die anderen Künstlern beste Bedingungen ermöglichten, sich aber im Hintergrund hielten und nicht selbst inszenierten. Er hatte Mut und ein großes Herz und erkannte schon bald das außergewöhnliche Talent der jungen Choreografin. Auf Pina Bausch wurde er durch Solingens Kulturdezernenten Ulrich Kaiser aufmerksam. „Sie fassen doch gerne heiße Eisen an“, habe dieser zu ihm gesagt. „Da könnte ich Ihnen mal einen Tipp geben: Kennen Sie Pina Bausch?“⁽²⁾

In den gemeinsamen Interviews von Bausch und Wüstenhöfer merkt man den beiden die gegenseitige Sympathie und das tiefe Verständnis an, fast wie bei einer Vater-Tochter-Beziehung. „Er gab mir das Vertrauen, hat mich beschützt und mit Leuten zusammengebracht“⁽³⁾, sagte Pina Bausch über Wüstenhöfer. Und auch später, als es zu Konflikten innerhalb des Ensembles vor den Proben zu „Blaubart“ (1977) kam, holte Wüstenhöfer die Tänzer zu sich und überredete sie zu bleiben.

Arno Wüstenhöfer, Intendant der Wuppertaler Bühnen von 1964 bis 1977, holte Pina Bausch nach Wuppertal



Doch zunächst musste er Pina Bausch überzeugen, überhaupt an sein Theater nach Wuppertal zu kommen. Denn eigentlich wollte sie viel freier und nicht an einem Stadttheater arbeiten. „Was soll ich in so einer Fabrik?“, soll sie gesagt haben.⁽⁴⁾

Zunächst lud Wüstenhöfer, der das Dreisparten-Theater Wuppertaler Bühnen von 1964 bis 1977 leitete, Pina Bausch zu einer kleinen Gastchoreografie ein. Günter Becker hatte ein 24-minütiges Auftragswerk kompo-

Anfänge in Wuppertal (1973)



niert, zu dem der damalige Wuppertaler Ballettchef Ivan Seritic und Pina Bausch jeweils ein eigenes Werk kreieren sollten. „Aktionen für Tänzer“ (1971) nannte sich der Abend, bei dem Bauschs satirisches Tanzstück um ein Mädchen im Krankbett das Publikum und Wüstenhöfer überzeugte.

Das Opernhaus in Wuppertal-Barmen um 1960

Also lud man sie erneut dazu ein, mit dem Wuppertaler Ballett zu choreografieren, diesmal allerdings zu einer Oper unter der Regie von Kurt Horres. Zu Richard Wagners „Tannhäuser“ schuf sie das Bacchanal. Trotz einer Krankheit stellte sie sich der Aufgabe, überwand, wie so häufig, ihre Ängste. Pina Bausch: „Ich bin kein Mensch, der einfach aufgibt, ich laufe nicht weg, wenn es schwierig ist, aber das ist schon manchmal ganz schön schwer.“⁽⁵⁾

Wüstenhöfer warb weiter um die Künstlerin – und hatte Erfolg, nachdem sie etwas Bedenkzeit bekam. Anderthalb Jahre nach dem Tannhäuser-Bacchanal kehrte sie als Ballettchefin an die Wuppertaler Bühnen zurück. Dass damit ausgerechnet in der Provinz ein neues Kapitel Tanzgeschichte geschrieben werden würde, war noch niemandem klar. Denn die Anfänge

in Wuppertal verliefen alles andere als harmonisch. Bei einem Stück ging die Choreografin nur mit vier Personen als Schutz in den Zuschauerraum. Die ersten Stücke verschreckten das Wuppertaler Publikum zutiefst. Dabei war das gar nicht Pina Bauschs Absicht: „Ich wollte niemanden provozieren“⁽⁶⁾, betonte sie häufiger.

Erst als der Erfolg sich in Gastspiel- und Festivaleinladungen niederschlug, als die steigende Anerkennung im Ausland sich auch in Deutschland herumsprach und Publikum anderer Städte ins Elberfelder Schauspiel- und Barmer Opernhaus strömte, öffneten sich die Wuppertaler ihrer neuen Ballettchefin, die die Tanzsparte sofort in „Tanztheater“ umbenannt hatte. Bausch: „Es ging mir eigentlich sehr früh darum, es klar zu machen, damit die Leute keine falschen Erwartungen haben. Früher gab es das Wuppertaler Ballett, vor mir, und mit dem Wort Ballett ist der klassische Tanz verbunden. Die Bezeichnung ‚Tanztheater‘ ist sehr umfassend, aber nicht unbedingt mit dem klassischen Ballett verbunden. Das spielte für mich eine große Rolle.“⁽⁷⁾

Bis sie allerdings den neuen Begriff Tanztheater mit Inhalt füllte, dauerte es einige Zeit. Denn in den ersten drei Jahren in Wuppertal entstanden noch Arbeiten, die von Kurt Jooss und den amerikanischen Einflüssen geprägt waren, in ihrer Bildsprache zwar beeindruckten, aber der Tradition verpflichtet blieben. Mit dem Stück „Fritz“ stellte sich Pina Bausch 1974 vor, ein eher kleines Werk, das sie im Rahmen eines dreiteiligen Abends mit „Der grüne Tisch“ ihres Meisters Kurt Jooss und „Rodeo“ der Amerikanerin Agnes de Mille zeigte. Ein bescheidener Auftakt. Im Mittelpunkt von „Fritz“ stand ein Junge, getanzt von Marlis Alt, „der mit seinen Augen eine seltsame Welt sah“⁽⁸⁾, wie die Choreografin das Stück beschrieb. Sie verglich die alpträumhafte Geschichte mit dem Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. Die Perspektive der Kinder auf die verstörende Welt der Erwachsenen zog sich seitdem als ein Leitthema durch Pina Bauschs Werk.

Während das Publikum eher mit Unverständnis auf „Fritz“ reagierte, erkannten einige Kritiker bereits das Potenzial, das in der jungen Choreografin schlummerte. Jens Wendland schrieb in „Die Zeit“, Bausch tappe „zum einen hilflos bis ungelenkt im Theater herum, versteht das Geschäft des Inszenierens noch unvollkommen. Andererseits hat sie sofort phantastische Ideen“⁽⁹⁾. Hartmut Regitz bescheinigte dem Stück in der Münchner Abendzeitung, dass es „die außergewöhnliche Begabung der Künstlerin erneut unter Beweis gestellt hat“⁽¹⁰⁾.

Für die Choreografin war diese erste Arbeit als Tanztheaterchefin eine wichtige Erfahrung: „Da kommen viele Sachen zusammen, da weiß man gar nicht, wo das anfängt und wo es hingeht, wo die Phantasie einen hintreibt oder die Realitäten ... In gewisser Weise war das natürlich ein wichtiges Stück, und es half auch, bestimmte Sachen zu erkennen.“⁽¹¹⁾ So erkannte sie etwa, dass sie ihrer kreativen Intuition folgen musste und sich nicht vorher mit Konzepten zu sehr festlegen durfte. Denn sie merkte, „dass mich plötzlich bei diesen geplanten Arbeiten auch ganz andere Sachen interessierten, die hatten nichts mit der Planung zu tun. Ich habe nach und nach gewusst ..., da muss man sich entscheiden: Folgt man seinem Plan oder lässt man sich auf etwas ein, von dem man überhaupt nicht weiß, wo es einen hinbringt.“⁽¹²⁾

Diese Offenheit war eines ihrer Erfolgsrezepte und prägte ihre Probenarbeit, was ein großes künstlerisches Risiko barg: Es gab keinen Rahmen, keine feststehende Musik, kein Bühnenbild, keine Geschichte, sondern nur ein vages Thema, dem sie sich mit Fragen an ihre Tänzer näherte.

Bevor es so weit war und Pina Bausch sich völlig von Vorlagen löste, kreierte sie noch abendfüllende Fassungen der beiden Gluck-Opern „Iphigenie auf Tauris“ (1974) und „Orpheus und Euridike“ (1975). Beide werden bis heute regelmäßig gezeigt und haben in ihrer zeitlosen Form und den

Anfänge in Wuppertal (1973)

poetischen Bildfolgen nichts von ihrer Wirkung eingebüßt. Das Bühnenbild zu „Iphigenie“ entstand bereits unter Mitarbeit von Rolf Borzik. Zu „Orpheus und Euridike“ entwarf er sein erstes eigenes Bühnenbild für Pina Bausch. Borzik schuf surreale Traumlandschaften, die das Innenleben der Figuren widerspiegeln.

Der Lebensgefährte der Choreografin, der sie seit den gemeinsamen Tagen an der Folkwang-Hochschule begleitete, entwarf ab 1975 bis zu seinem frühen Tod an Leukämie Anfang 1980 alle Bühnenbilder des Tanztheaters Wuppertal. Pina Bausch über Rolf Borzik: „Er hat Grafik studiert. Er war ein genialer Zeichner, aber auch Fotograf und Maler. Und schon während der Studienzeit hat er alle möglichen Erfindungen gemacht. Zum Beispiel ein Fahrrad entwickelt, mit dem man auf dem Wasser fahren konnte. Er interessierte sich für alle technischen Dinge ... Er war ein unglaublich kreativer Mensch. Er hätte nie gedacht, dass er Bühnenbildner wird. So wie ich nie daran gedacht habe, Choreografin zu werden.“⁽¹³⁾ Mit seinen ungewöhnlichen Raumentwürfen und Kostümen prägte der gebürtige Holländer maßgeblich den Stil der Compagnie und trug zum großen Erfolg der Stücke bei. „Die Zusammenarbeit war sehr intensiv. Wir haben uns gegenseitig inspiriert“, erklärte Pina Bausch. „Wir konnten uns aufeinander verlassen bei allen Fragen, Versuchen, Zweifeln, auch Verzweiflungen beim Prozess des Entstehens eines neuen Stückes. Rolf Borzik war immer dabei bei den Proben. Er war immer da. Er hat mich immer unterstützt und beschützt. Und seine Fantasie war unendlich.“⁽¹⁴⁾

1980 arbeitete Peter Pabst dann erstmals zusammen mit Pina Bausch. Bis zum Tod der Choreografin 2009 kreierte er – mit wenigen Ausnahmen – die Bühnenbilder des Tanztheaters.



Rolf Borzik in
den 1970er
Jahren



„Iphigenie auf Tauris“, 1994

„Iphigenie auf Tauris“ war Bauschs erster großer Erfolg und wurde von Publikum und Kritik gefeiert. Die Rezensenten bezeichneten das Stück in der damaligen Umfrage des deutschen Ballett-Jahrbuchs als wichtigstes deutsches Tanzereignis des Jahres. Während die Sänger in „Iphigenie auf Tauris“ noch abseits der Bühne singen und die Tänzer allein das Geschehen verkörpern, stehen Tänzer und Sänger in „Orpheus und Euridike“ gleichberechtigt nebeneinander im Zentrum der Handlung, was eine schöne Doppelung schafft. Kritiker Jochen Schmidt schrieb in der FAZ: „Für diese Erkundung der Innenwelt findet die Bausch, zusammen mit ihrer Bühnenbildnerentdeckung Borzík, Tanzbilder, Environments und choreographische Abläufe von großer Prägnanz und weher Schönheit.“⁽¹⁵⁾

Pina Bauschs Strawinski-Abend von 1975 war zunächst dreiteilig. Er bestand aus „Wind von West“, „Der zweite Frühling“ und „Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)“. Nur der dritte Teil des Tanzabends, „Das Frühlingsopfer“, ist im

Repertoire geblieben und wurde bald in Kombination mit anderen Stücken (und später als Doppelabend mit „Café Müller“) aufgeführt. Das 30-minütige Stück hat sich zu einem Klassiker entwickelt. Mit fast 40 Tourneen in aller Welt ist es wohl das meistgespielte Stück des Wuppertaler Tanztheaters.

In „Das Frühlingsopfer“ ist der Bühnenboden dick mit Torf bestreut. Bausch erzählt in eruptiven und mitreißenden Gruppentänzen die Geschichte einer Opferung, wild, gnadenlos, brutal, dabei hochemotional, erotisch und sinnlich. Die Auserkorene, erkennbar an einem roten Kleid, gerät zwischen die Fronten von Männern und Frauen. Sie wird von ihnen dramatisch zu Tode gehetzt. Am Ende sind alle Tänzer dunkel gefärbt mit einer Schicht aus Torf und Schweiß. „Das Frühlingsopfer“ war das erste Stück – und neben „Orpheus und Euridike“ (2005) das einzige – das Pina Bausch mit einem anderen Ensemble, dem der Opéra Garnier in Paris, 1997 selbst neu einstudiert hat. 2016 wird das Bayerische Staatsballett das Stück „Für die Kinder von gestern, heute und morgen“ herausbringen - das erste Mal, dass eine fremde Compagnie ein jüngeres Stück von Pina Bausch einstudiert.

Kontraste waren charakteristisch für ihren Spielplan: „Ich habe ‚Fritz‘ gemacht, aber im selben Jahr noch ‚Iphigenie auf Tauris‘. Das war total anders. Und dann habe ich Mahler gemacht, ‚Adagio‘, und am selben Abend ein Schlagerballett, ‚Ich bring Dich um die Ecke‘. Und dann habe ich ‚Orpheus und Eurydike‘ und dann ‚Frühlingsopfer‘ gemacht. Ich habe immer Extremes gewählt, immer das Gegenteil ... ein totales Hin und Her, also.“⁽¹⁶⁾ Auch dies war sicher eine intuitive Entscheidung. Sie hörte darauf, was ihr Gefühl ihr sagte. Und lag damit meistens richtig. Zwei Stücke schuf sie damals pro Spielzeit, ein Kraftakt, der ihre ungeheure Kreativität und vielleicht auch ihren Ehrgeiz, es allen Zweiflern zeigen zu wollen, gerade in den Anfangsjahren unterstreicht.



*Gastspiel des Tanztheaters Wuppertal im Sadler's Wells Theatre, London.
Szene aus dem Ballett Le Sacre du Printemps, 13.02.2008*