

Bergische Monographie
1



Pina Bausch

Tanz kann fast alles sein

Marion Meyer

Vorwort des Herausgebers

Die Idee für eine Bergische Monographie beschäftigte mich bereits seit einigen Jahren. Eine Vielzahl von Gedanken wurden mit Freunden diskutiert, viele verworfen und einige weiterentwickelt. Nun liegt der erste Band dieser neuen Reihe vor. Die „Bergische Monographie“ wird in loser Reihenfolge Menschen aus dem Bergischen Land dem Leser näher bringen, die sich mit ihrer Persönlichkeit, mit ihrer Arbeit und mit ihrem Werk in die Gesellschaft eingebracht und sie maßgeblich mit geprägt haben.

Doch welche Person sollte es werden für den ersten Band der Reihe? Eine schwierige Frage. Sollte es nicht der bekannteste Landesherr Engelbert von Berg werden oder gar Else-Lasker-Schüler? Wer käme bei einer „Bergischen Monographie“ an diesen Menschen vorbei. Aber schnell kristallisierte sich heraus, dass es ein Mensch sein sollte, dessen Werk uns noch sehr präsent ist und dessen Strahlkraft über das Bergische Land hinaus in die Welt geht. Damit stand die Entscheidung fest: Pina Bausch wird eine ausgezeichnete Wahl für diesen ersten Band der Reihe sein.

Mit Frau Marion Meyer konnte ich eine Autorin gewinnen, die sich bereits seit vielen Jahren journalistisch mit der Arbeit von Pina Bausch beschäftigt, die aber auch über genügend Abstand zum Menschen Pina Bausch verfügt, um einen klaren Blick auf ihr Leben werfen zu können.

Ihr ist eine respektvolle Biographie gelungen, indem sie sich vorsichtig dem Menschen Pina Bausch nähert, ihren Lebensweg von der Kindheit über die ersten Gehversuche bis zu ihren großen Erfolgen beschreibt, um sich dann den einzelnen Bausteinen ihrer Arbeit zu widmen.

Besonders liegen mir die sehr persönlichen Interviews mit Dominique Mercy, Jo Ann Endicott, Jean-Laurent Sasportes und Thusnelda Mercy am Herzen, die noch einmal die persönlichen Eindrücke derjenigen Menschen widerspiegeln, die eng mit Pina Bausch zusammengearbeitet haben.

Nicht vergessen dürfen wir die Arbeit von Ernst-Wilhelm Bruchhaus, der in einer fast nicht enden wollenden Geduld die Bilder zu dieser Biographie zusammengestellt hat. Er hat ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen eingebracht, um am Ende diese herrliche Auswahl an Bildern vorlegen zu können.

Mein Dank gilt allen, die an diesem Werk mitgewirkt haben.

Herausgeber Thomas Halbach,
Wipperfürth im Oktober 2012

Inhaltsverzeichnis

11	Pina Bausch: „Tanz kann fast alles sein“ – Eine Einführung
18	Kindheit und Jugend – „Ich empfinde Menschen sehr stark“ (1940-1959)
27	Von New York nach Essen und erste Choreografien – „Der einzige Zweck war, dass ich tanzen wollte“ (1959-1972)
34	Anfänge in Wuppertal – „Ich wollte niemanden provozieren“ (1973)
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 – „Kontakthof“
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 Neugier auftanken“
91	Die Zeit der Koproduktionen – (1986-2000) Die Einflüsse eines Landes in Tanz übersetzen
108	Die Stücke des 21. Jahrhunderts (2000-2009) – Eine tänzerische Feier des Lebens

Inhaltsverzeichnis

Das Ensemble – „Mich interessiert die Persönlichkeit“	132
Die Bühnenbilder – „Dinge wie zum allerersten Mal sehen“	137
Die Kostüme – Der unverwechselbare Stil des Tanztheaters	143
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	157
Anhang	
Interviews: Pina Bausch – „Ich will immer neue Türen öffnen“	164
Dominique Mercy – „Pina hat sich nie auf ihren Lorbeeren ausgeruht“	168
Jo Ann Endicott – „Es gibt keinen Tag, an dem ich nicht an sie denke“	174
Jean-Laurent Sasportes – „Sie sieht alles, auch was nicht zu sehen ist“	180
Thusnelda Mercy – „Man muss sehr genau, sehr Pina sein“	186
Lebensdaten	194
Bibliografie	200
Fußnoten	204
Stücke	212
Personenregister	218

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

30. Juni 2009: Gegen Mittag erreicht unsere Redaktion die Nachricht vom Tanztheater Wuppertal. In dünnen 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

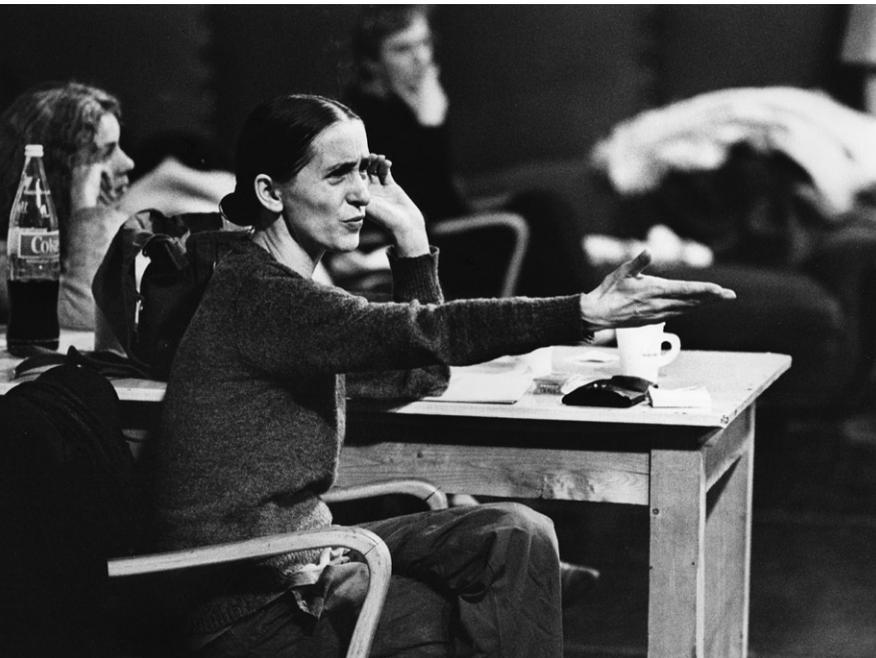
*Pina Bausch
tanzt in
„Danzón“*



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 bekämpfen und quälen. 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. Ensembledänze 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 Saspertes oder Lutz Förster, spielen ihre Rollen als Gäste, das aber kontinuierlich. 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 ungelenkt 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, erbt 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 Röck.“⁽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

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 offenbarten 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

*Pina Bausch
fotografiert
von Walter
Vogel, 1966*



Bühne legte Pina Bausch nicht so viel Wert auf ihr Äußeres: 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 muskello- sen Arme betonte“ (20). Die schwarze Herrenkleidung, weite Hose, schlabriger 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*

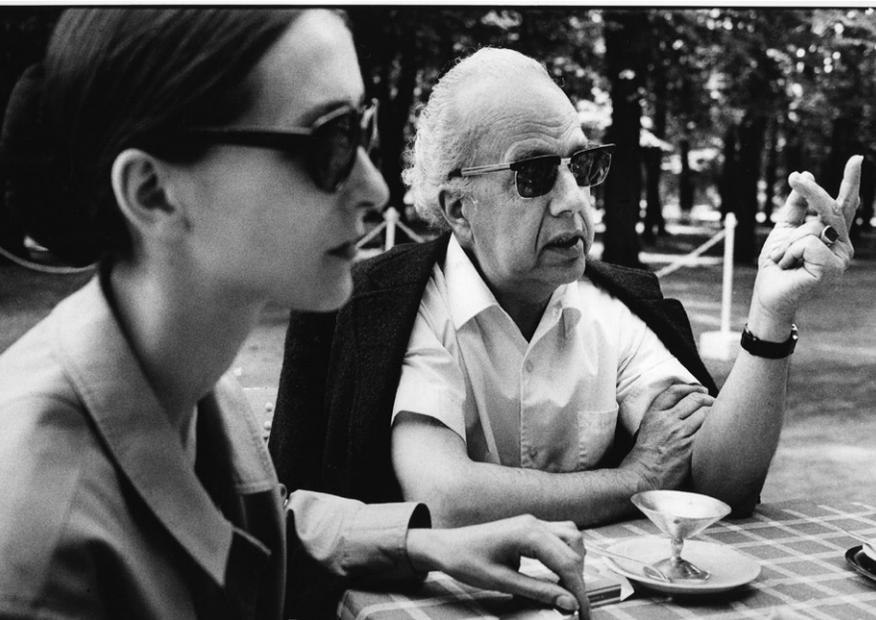


Von New York nach Essen und erste Choreografien (1959-1972)

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 hier 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 beginnt 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 entspricht: „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 komponiert,

Anfänge in Wuppertal (1973)



zu dem der damalige Wuppertaler Ballettchef Ivan Sertic 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

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 neu einstudiert hat.

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

