





1 Proben zu *Er nimmt sie an
der Hand und führt sie in das
Schloß, die anderen folgen*
Bochum 1978

Wir spielen uns selber,
wir sind das Stück.¹

Comp

agnie

Das Tanztheater Wuppertal hat nicht nur durch seine weltweite Bedeutung einen singulären Status in der Tanzwelt inne. Es ist auch ein außergewöhnliches Ensemble, weil dieselben Personen über Jahre und Jahrzehnte zusammenarbeiten. Zwar zeigen vereinzelt andere große Compagnien ebenfalls personelle Kontinuität,² so zum Beispiel das Hamburg Ballett, das seit 1972 von John Neumeier geführt wird. Aber hier wechseln die Tänzer*innen häufig, da ihre Bühnenzeit als Balletttänzer*innen in der Regel schon in frühen Lebensjahren und nach recht kurzer Zeit, mitunter vergleichbar mit den Karrieren von Leistungssportler*innen endet. Beim Tanztheater Wuppertal dagegen waren und sind Tänzer*innen nicht selten jahrzehntelang dabei, selbst wenn einzelne von ihnen zwischendurch kurz die Compagnie verlassen haben. Sie haben in den jeweiligen Tänzer*innen-Generationen Bühnenmaterial generiert (→ ARBEITS-PROZESS) und waren über viele Jahre, bevor Stücke auch an andere Compagnien weitergegeben wurden (→ STÜCKE), exklusiv diejenigen, die diese in den Vorstellungen lebendig machten. Für Publikum und Kritiker*innen sind die Tänzer*innen das öffentliche Gesicht des Tanztheaters Wuppertal. Aber nicht nur sie prägen das Bild, auch die Verantwortlichen für Bühnengestaltung, Kostüme und Musik, die Assistent*innen, die technischen Mitarbeiter*innen, die Geschäftsführung und das kaufmännische Team arbeiten teilweise bereits jahrzehntelang für das Tanztheater und tragen auf unterschiedliche Weise zu dessen Welterfolg bei. Es ist insgesamt eine Gruppe von ca. sechzig Personen. Viele von ihnen, so zeigen die Interviews, die ich geführt habe, empfinden das Tanztheater als eine ‚Familie‘; auch einige von denjenigen, die sich irgendwann verabschiedet haben, sehen es so.

Das Tanztheater Wuppertal ist in vielerlei Hinsicht ein besonderes und einzigartiges Ensemble. Es ist mit Menschen aus verschiedenen Kontinenten, mehreren Generationen und dem gleichen Anteil an Männern und Frauen ein soziales und kulturelles Realitätsmodell. Es ist zugleich ein utopisches Modell – in seinen Anfängen als moderne Compagnie, die auf die klassischen Hierarchien verzichtet, aber auch in seiner Zukunft als Bewahrer eines wichtigen Erbes der flüchtigen Zeitkunst Tanz. Und es ist schließlich ein historisches Modell, das sich – zu Beginn des 21. Jahrhunderts unter neoliberalen Bedingungen von Kunstproduktion – in dieser Form nicht mehr etablieren und so lange Bestand haben könnte. Das Tanztheater Wuppertal ist auch das Ergebnis einer historischen Phase, in der Kulturpolitik als ein wichtiger Faktor für die Entwicklung der Demokratie galt und eine junge Kunst die geeigneten Förderer und Nischen fand, dies umzusetzen. Spätestens seit den 1990er Jahren haben der mediale Kampf um Aufmerksamkeit in Zeiten der Digitalisierung, das Ringen um das Neue und Spektakuläre, die Konkurrenz

auf dem globalen Kunstmarkt, sowie die Reduzierung von kommunalen und nationalen Kulturetats den Druck auf Theater- und Festivalleiter*innen enorm erhöht, ihren Spielort öffentlich über Auslastungszahlen etc. zu legitimieren. Diese Prozesse haben auch vor institutionalisierten Theaterhäusern nicht haltgemacht, so dass sich nicht nur in der sogenannten ›Freien Szene‹, sondern auch dort kaum junge Künstler*innen entwickeln können, wenn sie immensen Kritiken und Widerständen ausgesetzt sind wie Pina Bausch in ihren Anfangsjahren. Und es ist ein historisches Modell, weil sich die Compagnie ohne die langjährige, großzügige und einzigartige Unterstützung verschiedener Goethe-Institute weltweit nicht hätte in der Weise arbeiten können. Es ist eine Unterstützung, die die Goethe-Institute einzelnen Künstler*innen über einen so langen Zeitraum längst nicht mehr gewähren. Und schließlich und vor allem ist das Tanztheater Wuppertal ein historisches Modell, weil in heutigen netzwerkbasierten Arbeitsweisen und unter Maßgabe kurzfristiger Produktionszeiten flüchtige, sogenannte Zweckgemeinschaften in einem begrenzten Zeitfenster für eine Produktion zusammenarbeiten, manche Mitwirkende zudem zur selben Zeit an verschiedenen Produktionen beteiligt sind, selten also langjährige, kontinuierliche künstlerische Arbeitsbeziehungen in einem Tanzensemble dieser Größenordnung entstehen und sich somit ein soziales Zusammenspiel und eine gemeinsame ›künstlerische Handschrift‹ kaum entwickeln kann.

Auf die langjährige Zusammenarbeit am Tanztheater Wuppertal blickt dieses Kapitel. Es fragt nach den Formen der Zusammenarbeit, nach den Alltagsabläufen, nach den individuellen Sichtweisen auf die gemeinsame Arbeit sowie nach dem ›Band‹, was die Gruppe über so viele Jahre und Jahrzehnte zusammengehalten und aufeinander verpflichtet hat.

Das Ahnen übersetzen: Künstlerische Mit- und Zusammenarbeit

Pina Bausch, die langjährigen künstlerischen Mitarbeiter*innen, aber auch Tänzer*innen der ersten Stunde gehören derselben Generation an. Es ist die Generation der Kriegskinder, also derjenigen, die zwischen 1930 und 1945 geboren wurden. In vielen Publikationen über Pina Bausch³ wird zwar ihre Kindheit erwähnt, allerdings zumeist nur, mitunter sehr skizzenhaft, der familiäre Rahmen beschrieben. Der Tatsache, dass Pina Bausch ebenso wie ihre künstlerischen Mitstreiter*innen Rolf Borzik, Peter Pabst und Marion Cito Kriegskinder sind und deren elementare Alltagserfahrungen durch den Zweiten Weltkrieg und/ oder die Nachkriegsjahre geprägt sind, wurde bislang keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Und

dieses Manko korrespondiert mit der Forschung über Kriegskindheit insgesamt⁴ und hier vor allem mit dem Verhältnis von Kriegskindheit und Kunstproduktion. Wie sind die Kindheiten verlaufen und wie werden sie erinnert? Wie haben diese Lebenserfahrungen im Kriegs- und Nachkriegsalltag das eigene Selbstverständnis und die Arbeitsweise geprägt? Wie hat sich dies in die Formen der Zusammenarbeit übersetzt? Mit diesen Fragen beschäftigt sich dieser Abschnitt. Auf der Grundlage von Erinnerungen, die die Einzelnen in Reden, öffentlichen Gesprächen oder in Interviews mit mir erzählt haben, skizziert er die Lebenswege und Arbeitsweisen der langjährigen künstlerischen Mitarbeiter*innen des Tanztheaters Wuppertal und fragt, was dazu beigetragen hat, dass die Zusammenarbeit über Jahre und Jahrzehnte bestand.

DIE CHOREOGRAFIN: PINA BAUSCH

Pina Bausch wird als Philippine Bausch am 27. Juli 1940 in Solingen geboren. Sie ist, nach Anita und Roland, das dritte und jüngste Kind von August und Anita Bausch, die in der Focherstraße 10 im »Zentral« genannten Viertel eine Gaststätte mit einem angeschlossenen Hotel, dem »Hotel Diegel«, betrieben.⁵ Der Vater stammte aus einer bescheiden lebenden Familie aus dem Taunus, er hatte, bevor er die Gaststätte übernahm, als Fernfahrer gearbeitet.

Das Zentral (früher Central) in Solingen ist heute ein wenig attraktiver Wohnplatz. Es ist ein Verkehrsknotenpunkt, in dem verschiedene Straßen zusammentreffen, die sternenförmig nach Essen, Wuppertal, Solingen, Wald und Hilden führen. Zu ihnen gehört auch die Focherstraße, in der Pina Bausch im Haus mit der Nummer 10 nahe der großen Verkehrskreuzung aufwuchs. Verwilderte Baulücken, wie auch jene auf dem Grundstück des ehemaligen Hauses Nummer 10, eine alte, heruntergekommene Bausubstanz, unattraktive schmucklose Nachkriegsbauten, kaum urbane Infrastruktur und Versorgung kennzeichnen heute diese Ansiedlung. Einzig das am Verkehrsknotenpunkt am Anfang der Focherstraße gelegene sogenannte Bergische Haus bildet eine auffällige Ausnahme: Ein Fachwerkhaus mit Schiefer-



fassade und grünen Fensterläden, das heute eine Apotheke beherbergt, verweist auf die glänzendere Geschichte des Zentral. Es ist das Haus, in dem sich einst das Café Müller befand, jenes Café, das einem der bekanntesten Stücke von Pina Bausch den Namen gab. Ein Hinweisschild an dem Haus verweist seit einigen Jahren darauf.

Das Zentral kann aber, wie Solingen insgesamt, eine stolze Geschichte vorweisen, die für die Stadt bis ins 13. Jahrhundert zurückgeht. Vor allem die Etablierung des Klingenhandwerks bringt



2 Pina Bausch während
der Dreharbeiten zu
Die Klage der Kaiserin
Wuppertal 1988

3 Haus des ehemaligen
Café Müller
Focher Straße, Solingen

den Einwohnern über Jahrhunderte Wohlstand. Der Erste Weltkrieg führt zum Einbruch des exportorientierten Klingenhandwerks und stürzt das bis dahin wohlhabende und wachsende Solingen in eine schwere Krise. Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit steigen – vor allem nach der Weltwirtschaftskrise 1929 – beängstigend an. Nach der »Machtübernahme« der Nationalsozialisten 1933 werden in der Stadt, in der Adolf Eichmann geboren worden war, in den folgenden zwei Jahren politische Gegner verhaftet, wegen Hochverrats angeklagt, gefoltert, in Konzentrationslager geschickt und getötet. Solingen deportiert bis zu Kriegsbeginn drei Viertel der ca. 200 Juden, die vor 1933 dort lebten. Weitere wurden während des Krieges in Konzentrationslager verschickt.

Am 5. Juni 1940, ca. sieben Wochen vor der Geburt von Philippine Bausch, fallen um Mitternacht die ersten Bomben auf das Solinger Stadtgebiet. Mit der Wende im alliierten Bombenkrieg zum Flächenbombardement 1942 heulen häufig nachts die Sirenen. Im August 1942 steigen die USA in den Luftkrieg ein und bombardieren zusammen mit den Engländern vor allem Großstädte und Schlüsselbereiche der deutschen Kriegsmaschinerie. Von Mai bis Juli 1943 folgen dann im »Battle of the Ruhr« die schweren Luftangriffe, die vor allem die Industrieregion Ruhrgebiet, aber auch die Nachbarstädte Solingens im Bergischen Land wie Wuppertal-Barmen, die spätere langjährige Arbeitsstadt Pina Bauschs und des Tanztheaters, stark verwüsten. Ab 1944 haben die Alliierten die völlige Luftüberlegenheit über Deutschland errungen, ihre Bomber greifen nun auch am Tage an. Am 4. und 5. November 1944 wird Solingen großflächig bombardiert und die Altstadt völlig zerstört, weitere Angriffe folgen in kurzen Abständen in den folgenden Tagen und Wochen.⁶ Am Abend des 5. November verkündet der britische Rundfunk schließlich: »Solingen, das Herz der deutschen Stahlwarenindustrie, eine zerstörte, tote Stadt.«⁷ Pina Bausch ist vier Jahre alt. Am 16. und 17. April 1945, zwei Wochen vor dem Selbstmord Hitlers und drei Wochen vor der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands ist der Krieg für Solingen mit dem Einmarsch der amerikanischen Truppen beendet. »Pina«, wie sie gerufen wird, ist zu diesem Zeitpunkt noch keine fünf Jahre alt. Sie und ihre Familie haben überlebt.

Nach Kriegsende ist es das Ziel der englischen und amerikanischen Besatzungsmächte, den Nachkriegsalltag zügig wieder zu normalisieren: In den Solinger Volksschulen beginnt der Lehrbetrieb schon im August. Bereits ein Jahr nach Kriegsende werden die Städtischen Bühnen neu gegründet und können in ihrer ersten Spielzeit schon mehr als 4.500 Abonnent*innen zählen, ein Jahr später etwa drei Mal so viel; durchschnittlich besuchen 10 Prozent der Solinger*innen zu dieser Zeit das Theater. 1948 ist die zerstörte Stadt Solingen nahezu unangefochten die Stadt des Theaters und des Kinos in den Westzonen: mit über 2.700 Theaterplätzen die zweitgrößte Theaterstadt hinter Hamburg, und mit zehn Lichtspieltheatern befindet sie sich mit mehr als 4.200 Plätzen und über zwei Millionen Besucher*innen ebenfalls an zweiter Stelle. Selbst Ballettschulen eröffnen unmittelbar nach dem Krieg wieder. Wie ihre neun Jahre ältere Schwester Anita vor ihr, profitiert auch Pina Bausch davon: Mit fünf Jahren geht sie bereits kurz nach Kriegsende zur Ballettschule, die von Jutta Hutter geleitet wird.

»Manches von dem, was ich als Kind erlebt habe, findet sich viel später auf der Bühne wieder.«⁸ Mit diesem Satz beginnt Pina Bausch ihre Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007. Hier spricht sie erstmalig ausführlich über ihre Kindheit, die sie als

eine Zeit der Angst und Entbehrung, aber auch der Freude, der Entdeckungen und des Glücks darstellt. Diese Rede, die ihr sehr wichtig war und an der sie lange und mit verschiedenen Personen gearbeitet hatte, ist ein Zeugnis der Erinnerungsarbeit, eine Rekonstruktion der eigenen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte. Es ist zugleich ein Dokument, das Aufschlüsse über ihre eigenen Vermutungen zu der Übersetzung ihrer frühkindlichen Lebenserfahrung in ihre künstlerische Arbeit gibt. Was sie in der Rede präsentiert, wann es zur Sprache kommt und wie sie es erzählt, verweist darauf.⁹ Pina Bausch beschreibt es folgendermaßen:

»Unvergesslich sind die Kriegserlebnisse. Solingen wurde schwer zerstört. Bei Fliegeralarm mussten wir in den kleinen Bunker in unserem Garten gehen. Einmal ist auch auf einen Teil des Hauses eine Bombe gefallen. Wir aber blieben alle unverletzt. Eine Zeit lang haben mich meine Eltern nach Wuppertal zu einer meiner Tanten geschickt, weil dort ein größerer Bunker war. Sie meinten, ich sei da sicherer. Ich hatte einen kleinen schwarzen Rucksack mit weißen Pünktchen, aus dem eine Puppe herausguckte. Der stand immer fertig gepackt, so dass ich ihn mitnehmen konnte, wenn Fliegeralarm war.

Ich erinnere mich auch an unseren Hof hinter dem Haus. Da gab es eine Wasserpumpe, die einzige in unserer Gegend. Da standen die Leute immer Schlange, um sich Wasser zu holen. Weil man nichts zu essen hatte, mussten die Leute hamstern gehen. Gegenstände gegen Esswaren tauschen. Mein Vater zum Beispiel tauschte zwei Oberbetten, ein Radio, ein Paar Stiefel gegen ein Schaf ein, damit wir Milch hatten. Dieses Schaf wurde dann gedeckt – und das kleine Lämmchen nannten meine Eltern »Pina«. Die süße kleine Pina. Eines Tages – es war wohl zu Ostern – lag »Pina« als Braten auf dem Tisch. Das Lämmchen war geschlachtet worden. Ein Schock für mich. Seitdem esse ich kein Lammfleisch.

Meine Eltern hatten ein kleines Hotel mit einem Restaurant in Solingen. Da musste ich, ebenso wie meine Geschwister, helfen. Ich habe stundenlang Kartoffeln geschält, die Treppen geputzt, Zimmer aufgeräumt – was man so alles tun muss in einem Hotel. Vor allem aber bin ich als kleines Kind in diesen Räumen herumgeturnt und herumgetanzt. Das sahen auch die Gäste. Chorsänger vom nahen Theater kamen regelmäßig zum Essen in unser Restaurant. Sie sagten immer wieder: »Die Pina muss unbedingt ins Kinderballett.« Und dann haben sie mich eines Tages mitgenommen ins Theater, zum Kinderballett.¹⁰

Pina Bausch beschreibt trotz der Kriegssituation ihre unmittelbare familiäre Lebenssituation als geborgen, sicher und vertraut. Mit dem Kriegsende beginnt für sie das Tanzen. »Tanz, tanz, sonst sind wir verloren«, diesen Satz, den ihr viele Jahre später in Griechenland ein kleines »Zigeuner«-Mädchen zuruft, trifft auf ihre Kindheitserfahrung zu: Tanzen als körperlich-sinnliches Medium der Selbstvergewisserung, dann, wenn die Not am größten ist. Der Tanzraum ist für sie seit frühester Kindheit ein utopischer Raum, ist doch der Tanzsaal, den die Eltern nicht wie geplant gebaut haben, nur als

Ruine, als Hoffnung auf ein anderes, unbeschwertes Leben vorhanden. Pina Bausch beschreibt die verwucherte Tanzfläche als Paradies, als Ort des kindlichen Träumens und der Sehnsucht, als Rückzug aus dem Alltag der Erwachsenen und als Raum des Experimentierens mit ersten kleinen darstellenden Spielen. Es ist vielleicht ein geschützter Ort, wie es ähnlich später der Probenort des Tanztheaters Wuppertal, die Lichtburg, sein wird.

»Hinter unserem Haus war ein Garten, nicht sehr groß. Dort stand der Familienbunker und ein langes Gebäude – die Kegelbahn. Dahinter lag eine ehemalige Gärtnerei. Dieses große Grundstück hatten meine Eltern gekauft, um ein Gartenrestaurant aufzumachen. Sie fingen als erstes mit einer runden Tanzfläche aus Beton an. Aus dem Rest wurde leider nichts. Aber für mich und alle Kinder in der Nachbarschaft war es ein Paradies. Alles wuchs wild, zwischen Gräsern und Unkraut plötzlich einzelne herrliche Blumen. Im Sommer konnten wir auf dem heißen Teerdach der Kegelbahn sitzen und dunkle, saure Kirschen essen, die über das Dach ragten. Alte Couchen, auf denen man wie auf einem Trampolin springen konnte. Es gab ein altes verrostetes Treibhaus, vielleicht begannen dort meine ersten Inszenierungen.«¹¹

Einiges davon taucht in späteren Stücken auf – so das Trampolinspringen auf den diversen alten Couchmöbeln in dem »Macbeth-Stück« *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (UA 1978). Damals spielen die Kinder, berühmte Schauspieler*innen zu sein, eine davon ist Marika Röck, der ehemalige UFA-Star, die offen mit den Nazis sympathisierte und auch nach dem Krieg an ihre Erfolge anknüpfen konnte. »Ich war meistens Marika Röck«,¹² erzählt Pina Bausch, und hier zeigt sich, wie wenig Aufarbeitung es gab und dass niemand irritiert ist, dass die Kinder in der Nachkriegszeit die Kulturgrößen der Nazi-Zeit weiterhin bewundern und nachahmen.

Pina Bausch wächst in einer Theaterstadt auf. Dass nach ihren Erzählungen offensichtlich auch während des Krieges Chorsänger*innen des nahegelegenen Theaters in dem elterlichen Gasthaus ein- und ausgehen, sie den Gesprächen der Kneipenbesucher*innen schon als kleines Kind lauscht, zuhören und schweigen lernt, bringt ihr früh das Theater nahe und sie unmittelbar nach Kriegsende zum Ballett. Tanz und Theater gehören also früh in ihrem Leben zusammen: Mit dem Theater etwas zu tun haben, nichts Anderes machen wollen als tanzen, auf der Bühne sein, das erinnert sie im Nachhinein an die Erfüllung ihrer Kriegskindheitsträume und -fantasien. Im Kinderballett des von Leonore Humburg geleiteten Solinger Theaters wird sie in den frühen Nachkriegsjahren zunächst vor allem mit Werken der leichten Muse, mit Operetten, konfrontiert.

Im Vergleich zu anderen Kriegskindern hat Pina Bausch eine relativ privilegierte Lebenssituation. Ihre Eltern stehen nicht schlecht da. Sie haben ein eigenes, großes Grundstück und Haus, das durch

den Krieg wenig beschädigt worden war; sie besitzen im Garten einen eigenen »Familienbunker« und haben durch eine eigene Wasserpumpe, auch in Zeiten von Wasserknappheit unbeschränkten Zugang zu Wasser. Die Familie überlebt den Krieg äußerlich unbeschadet. Durch die Gäste, deren Gesprächen sie lauscht, erfährt sie jedoch mehr als andere Kinder von den Ängsten, Sorgen, Nöten, von Wut, Enttäuschung, Entbehrung, von Wünschen, Träumen, Sehnsüchten der Erwachsenen, von Hass und Gewalt in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Sie sitzt mitunter unter den Tischen, sie hört zu und schweigt, sie beobachtet und fantasiert, sie riecht, ihr Blick fällt auf Stuhl- und Tischbeine, auf Hosenbeine und Stöckelschuhe. Hier ist einer der Ausgangspunkte ihrer Alltagsbeobachtungen, die, über ästhetische Mittel wie mit der Lupe vergrößert, ihre choreografische Kunst auszeichnen:

»Gegenüber der Wirklichkeit ist das ja alles nichts. Da sagt man oft: Das gibt's ja gar nicht, wie die Leute sich in meinen Stücken aufführen, wie die lachen, was die alles tun. Aber wenn man einfach mal guckt, wenn Leute über die Straße gehen – wenn man die über die Bühnen laufen lassen würde, völlig alltäglich, nichts Absurdes, die ganze Reihe einfach mal passieren lassen, ganz einfach – das würde das Publikum ja gar nicht glauben. Das ist ja ganz unglaublich. Dagegen ist das, was wir machen, winzig«,¹³ erläutert sie später, 1998, in einem Interview über ihre Stücke. Von den Spielarten im Umgang von Mann und Frau zwischen Liebe und Hass, Zärtlichkeit und Gewalt muss Pina Bausch wohl einiges gesehen, (mit-)erlebt oder erahnt haben, sind doch vor allem ihre frühen Stücke dadurch gezeichnet. Zu diesen frühen Arbeiten sagt sie:

»Es geht nicht um die Gewalt, sondern um das Gegenteil. Ich zeige die Gewalt nicht, damit man sie will, sondern damit man sie nicht will. Und: Ich versuche zu verstehen, was die Ursachen dieser Gewalt sind. Wie beim *Blaubart*. Oder in *Kontakthof*.«¹⁴

Das erste Stück als Wuppertaler Ballettdirektorin ist 1974 *Fritz*. Die Figur Fritz wird von einer Frau (Hiltrud Blanck) gespielt, Mutter (Malou Airaudo), Vater (Jan Minařík) und Großmutter (Charlotte Butler) kommen darin vor. Es ist für Pina Bausch das Stück, das sich am deutlichsten auf ihre Kindheit bezieht, obwohl Kindheit in vielen Stücken thematisiert wird (→ STÜCKE). Fritz, »[...] das war ein kleiner Junge. Aber nur äußerlich. Das hatte wohl am ehesten mit meiner Vergangenheit zu tun. Es hatte was mit Eltern zu tun und mit einer Großmutter. Aus der Sicht eines Kindes, das seltsame Phantasien hat. Vergrößerungen, wie durch die Lupe geguckt«,¹⁵

Krieg und Kindheit kommen in nicht wenigen Stücken von Pina Bausch vor, auch werden Motive wieder aufgenommen, wie beispielsweise das Weihnachtslied der frühen 1940er Jahre, »Mamatschi, schenk' mir ein Pferdchen, ein Pferdchen wär' mein Paradies...«, das in dem Stück *1980* (UA 1980) erstmalig und dann erneut in *Two*

Cigarettes in the Dark (UA 1985) auftaucht – ein Stück, dessen Titel von einem Song stammt, den die amerikanische Schauspielerin und Sängerin Gloria Grafton 1934 erstmals gesungen hat. Alexander Kluge hat die Situation, in der dieses Lied 1942 eingebettet war, folgendermaßen charakterisiert:

»Wir schreiben den 24.12.1942. Das ist Rundfunkweihnachten. Die Propagandasprecher in Narvik rufen ihre Kollegen in Afrika, wo Rommels Panzersoldaten ›Weihnachten in der Wüste‹ mit Palmenzweigen feiern. Die Rufe quer durch Europa enden im Kessel von Stalingrad. Alle wehmütigen Schlager seit 1936, dem Olympiade-Jahr, werden wie ›Hirten auf dem Felde‹ aufgeboten. Propaganda, Kitsch, aber auch wirkliche Angst und Sorge kommen in diesem Heiligabend der Krise zusammen: Not kittet. Eines der zu dieser Weihnacht meist gespielten Lieder, Nr. 1 im Wunschkonzert, heißt ›Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen‹. Es geht um ein Kinderspielzeug, ein Pferd mit kriegerischer Ausrüstung, einst dem Sohn des Hauses geschenkt. Und jetzt ist die Nachricht eingetroffen, dass das damals beschenkte Kind im Krieg gefallen ist. Dieser Krieg war schon verloren, als er begann. Definitiv seit dem Dezember 1941, nachdem das Deutsche Reich den USA den Krieg erklärt hatte. Aber erst jetzt, am propagandistisch ornamentierten und zugleich beklemmenden Heiligabend 1942 wird der Stand der Dinge wahrgenommen.«¹⁶

In *Two Cigarettes in the Dark* hält in der Erstbesetzung Jan Minařík dazu eine Axt, das tragende Objekt des Stücks, in der Hand – und er lässt keine Zweifel daran aufkommen, was er mit dem Pferd tun würde.

Pina Bausch erinnert ihre Kriegskindheit als »[...] nicht schrecklich. Sie war allerdings sehr phantasievoll«.¹⁷ Diese Beschreibung bezieht sich auf die kindlichen Räume, die sie hatte in einer Zeit des Grauens: »Die durfte alles auf den Kopf stellen«,¹⁸ berichtete ihre Mutter. Denn Zeit für die Kinder haben die Eltern nicht; sie verzichten zudem weitgehend auf strenge Disziplin. Pina Bausch beschreibt ihren Vater, der sie noch als erwachsene Frau »mein Äffchen«¹⁹ nennt, als einen fröhlichen, geduldigen und verlässlichen Mann, der von seinen früheren Fahrten erzählte, viel sang und piffte, den Kindern zugewandt war, nie mit ihr schimpfte, körperlichen Kontakt zu ihr pflegte, ihr Vertrauen entgegenbrachte und ihr keine Schuldgefühle machte. Ihre Mutter ist, wie viele »Trümmerfrauen« und für ihre Tochter zunächst überraschend, sehr praktisch veranlagt. Pina Bausch beschreibt sie einerseits als »still und zurückgezogen«,²⁰ andererseits auch als nahezu kindliche Mitspielerin: Sie läuft barfuß im Schnee, macht Schneeballschlachten mit den Kindern, klettert selbst auf Bäume, hat verrückte Ideen und außergewöhnliche Reisewünsche. Sie bemüht sich, den Kindern nach dem Krieg besondere und ungewöhnliche Geschenke zu machen. Ihrer Tochter Pina schenkt sie einen Pelzmantel, karierte Hosen und grüne Schuhe. Vielleicht waren es Geschenke, um zu vergessen, um die Wunden und die Trauer zu verbergen, die der Krieg hinterlassen hatte.

Pina Bausch selbst sind diese Auffälligkeiten, der inszenierte, kleinbürgerliche Luxus im Nachkriegsdeutschland unangenehm, vielleicht ist es auch eine Scham gegenüber den üblichen Strategien des kollektiven Verdrängens. Sie will – schon als 12-Jährige – weder karierte Hosen noch grüne Schuhe tragen, »[...] ich wollte dies alles nicht anziehen. Ich wollte unauffällig sein.«²¹ Auch die selbstgenähten Kleider mit Flügelärmeln, welche die aus Polen geflüchtete Großmutter aus übriggebliebenem Fahnenstoff, am liebsten in Rot, genäht hatte, gefallen ihr nicht. »Das war für mich ein Alptraum«, erinnert sich Bausch später. Dennoch werden Pelzmäntel, bunte Nachkriegskleider, die Schürzen der 1940er und 1950er Jahre, üppige Abendkleider und traditionelle doppelreihige Herren-Saccos zum Markenzeichen ihrer Stücke. Die Choreografin, die die Tänzer*innen in allen Varianten weiblicher Sinnlichkeit zeigt, bevorzugt selbst ihr Leben lang unauffällige Kleidung: schwarze lange und weite Hosen, weite Jacketts, bequeme Schuhe, einfach zusammengebundene Haare und ein zu meist ungeschminktes und mitunter lediglich durch Lippenstift geprägtes Gesicht werden ihr Markenzeichen. »Ich finde Kleider schön. Ich komme mir nur so unheimlich komisch darin vor: wie ein geschmückter Weihnachtsbaum.«²² Vermutlich hatte sie es anders nicht kennengelernt: In einer Kindheit wie ihrer waren es, wenn überhaupt, nur die besonderen Festtage wie Weihnachten, an denen man schöne Kleider trug und sich zurecht machte. »Christbäume« nannte die deutsche Bevölkerung, und auch Marion Cito in unserem Gespräch, die roten und grünen Leuchtkörper, mit denen die sogenannten Pfadfinderflugzeuge vor den Luftangriffen das Zielgebiet der alliierten Bomber markierten.

Die Kindheit von Pina Bausch führt, wie bei anderen Kriegskindern auch, zu einem hohen Maß an Selbstverantwortung, Selbstvertrauen und Selbstdisziplin, Risikobereitschaft und Mut. »Das kann ich nicht« ist ein Satz, den nicht nur Pina Bausch aus ihrem Sprachschatz gestrichen hatte. Die Kinder sind auf sich selbst gestellt. Man probiert und macht es einfach, auch bei den größten Zweifeln – dies ist eine Haltung, die Pina Bausch mit zwölf Jahren während der Abwesenheit ihrer Eltern ein Wirtshaus allein führen lässt und ihr Leben prägt. »Ich kann es ja mal probieren«,²³ sagte sie nach langen Überlegungen, als sie dem Direktor der Wuppertaler Bühnen Arno Wüstenhofer, zusagt, Ballettdirektorin in Wuppertal zu werden. Und auch Marion Cito erinnert sich, dass sie dies dachte, als sie überraschenderweise von Pina Bausch gebeten wurde, sich um die Kostüme zu kümmern. »Sich selbst nicht so wichtig nehmen« gilt als Tugend, auch für Pina Bausch – und dies erfolgt mit einer gewissen Härte gegenüber sich selbst, einer bestimmten Zähigkeit und Resilienz, trotz vieler Zweifel, mit der sie, wie viele andere Kriegskinder, durchs Leben geht, einer Selbstverständlichkeit, zu funktionieren

und sich Situationen anzupassen, pragmatisch zu sein einerseits, aber auch Mut, Stärke, Lebenswillen und Treue zu sich selbst andererseits. Und diese Eigenschaften korrespondieren mit jenen, die ihr Lehrer, »Papa Jooss«, wie sie ihn nennt, für den Tanz an der Folkwang Schule vorgibt, als sie dort Tanz studiert:

»Dem Tänzer und Choreographen entsteht die Aufgabe, in strenger Selbstkritik und kompromissloser Disziplin stets die echte, die wesentliche Bewegung für einen bestimmten Inhalt zu finden und damit zu komponieren. Aus dieser Forderung ergibt sich ein schmaler Weg, der harte Pfad des Wesenhaften, der Essenz [...]«,²⁴ so das Credo von Kurt Jooss.

Diese Fähigkeiten erlernt Pina Bausch schon früh. Hinzu kommt das permanente Beobachten, Hinsehen, das genaue Hinschauen, unter den Tischen des Wirtshauses erprobt, das zum leitenden Prinzip ihrer künstlerischen Arbeit wird. Nicht zu wissen, was sie sucht, aber zu ahnen, was es sein könnte, aber mit der Sicherheit, es irgendwann zu finden – so beschreibt Pina Bausch selbst ihr Vorgehen.

»Ich habe schon damals feststellen können, dass in äußerst schwierigen Situationen mich eine große Ruhe überkommt und ich dann aus den Schwierigkeiten Kraft schöpfen kann. Eine Fähigkeit, der ich gelernt habe zu vertrauen«,²⁵ so erinnert sich Pina Bausch an eine Bühnensituation –

der Pianist war nicht gekommen, und sie, die Tänzerin, wartete geduldig und zunehmend selbstsicher in Pose auf der Bühne auf ihn. Mechthild Grossmann bewunderte diese Ruhe und Geduld. »Das Tolle an ihr waren die Augen. Sie konnte dich angucken mit einer Geduld, wie nur Japaner das können. Stundenlang, ohne sich zu bewegen. [...] und sie sagte zu allem: »Hm, hm...«²⁶ Beobachten und schweigen und der Wunsch, dies als Geheimnis zu bewahren, führen dazu, misstrauisch gegenüber dem Wort zu sein. Pina Bausch spricht nicht über ihre Stücke – weder mit den Tänzer*innen (»Nein. Da kann ich mit keinem reden. Über bestimmte Stellen vielleicht, über Einzelheiten ... Aber über das Stück ... Nein, das kann man nicht.«),²⁷ noch mit den Mitarbeiter*innen und auch nicht mit dem Publikum. Über die Lesarten ihrer Stücke, deren Deutungen oder Interpretationen spricht die Choreografin nicht, aber doch – mit wenigen – über die Stückentwicklung. Dies vor allem in der ersten Schaffensphase in Wuppertal, als sich die Kern-Truppe, vielleicht auch befördert durch die deutliche Kritik und den Widerstand von Außen, eng aufeinander bezieht, lange Abende in Lokalen miteinander verbringt und sich hier über Ideen austauscht – auch dieses Sitzen in Lokalen ist eine Vorliebe, vielleicht ein Gefühl von Vertrautheit, das Pina Bausch an ihre Kindheit erinnert, war doch die Gaststube ihrer Eltern der Ort, an dem sie nicht allein war: »Ich bin ziemlich isoliert aufgewachsen. Alle waren immer unheimlich beschäftigt und haben viel arbeiten müssen. Ich habe mich meist im Lokal aufgehalten, immer mit Menschen. Ich gehe auch heute noch sehr gern in Restaurants. Da kann ich

am allerbesten denken: isoliert unter Menschen.«²⁸ Einer der engsten Gesprächspartner ist in dieser Zeit zweifellos Rolf Borzik, mit dem sie in ihrer ersten Arbeitsphase (→ STÜCKE) eng zusammenarbeitet. Nach seinem Tod, der Geburt des Sohnes Salomon und auch der zunehmenden altersspezifischen Differenz zwischen den Tänzer*innen und der Choreografin werden vor allem Raimund Hoghe und Peter Pabst wichtige Gesprächspartner.

Dass zudem Mut, Selbstvertrauen und Durchsetzungswillen die junge Pina Bausch auszeichnen, belegt ihr Gesuch, das sie am 16. Januar 1959, im Alter von 18 Jahren, an das Kulturamt ihrer Heimatstadt Solingen richtet. Im Jahr zuvor hatte sie den erstmals ausgelobten Folkwang-Leistungspreis erhalten. Dies führt sie in dem Schreiben als Motiv an, ihr Tanz-Studium fortzusetzen – und zwar in New York, dem damaligen Mekka des modernen Balletts, wo das New York City Ballet unter George Balanchine, der moderne Tanz mit den Compagnien von Martha Graham, José Limon, Anthony Tudor beispielsweise sowie die Protagonisten des Postmodern Dance wie Merce Cunningham und die Vertreter*innen des Judson Church Theaters versammelt sind. In ihrem handgeschriebenen Brief, der im Solinger Stadtarchiv archiviert ist, bittet Bausch darum, sie finanziell zu unterstützen und erläutert: »Ein dreivierteljähriges Studium in New York würde etwa 9000 DM kosten.«²⁹ Ihr Preisgeld von 1.500 DM, das sie als erste an der Folkwang Schule erhalten hatte, will sie selbst beisteuern. Dieser Vorgang ist ein interessantes zeitgeschichtliches Dokument kulturpolitischen Handelns, aber auch ein Dokument des Durchsetzungsvermögens der jungen Antragstellerin. Dem Antrag fügt Pina Bausch »einige Pressestimmen« bei und bittet vor den hochachtungsvollen Grüßen noch darum, die Zeitungsausschnitte doch bitte wieder zurückzusenden. Zudem ist ein Gutachten ihres »Hauptfachlehrers« Kurt Jooss beigelegt, der ihr »höchstbeachtliche Qualitäten«, eine »außerordentliche und seltene Begabung«, »vorbildlichen Fleiß« und »vollkommenste Hingabe« bescheinigt und sie als ein »Phänomen einer Tanzkünstlerin, wie sie nur ganz selten zu finden ist«, beschreibt.³⁰ Kein anderer junger Mensch verdiene eine derartige Förderung »ehrlicher und aufrichtiger« als das Fräulein Bausch. Auch auf den Gewinn ihrer internationalen Erfahrung in den USA für Deutschland als Kunststandort weist Jooss hin, denn die junge Künstlerin sei fest entschlossen, nach der Studienzeit in New York nach Deutschland zurückzukehren. Insofern wäre doch eine solche Förderung ein »lebendiger Beitrag für das Kulturleben«. Die Stadt will aber nur einen kleinen Betrag hinzugeben, und so stellt Pina Bausch einen Antrag an den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), der ihr 8.500 DM zur Verfügung stellt. Mit dem Preisgeld ist nun mehr Geld vorhanden als ursprünglich beantragt und der Fall für die Stadt erledigt, bis Pina Bauschs Vater erneut um Geld bittet,

da man erfahren habe, dass man in NYC selbst bei einem bescheidenen Leben mindestens 1.000 DM im Monat brauche. Es ist ein erneuter Einsatz der Eltern für den Weg ihrer Tochter, die aber nie ein Stück von ihr sehen werden. Diese Einschätzung wird nochmals vom DAAD bestätigt mit dem Hinweis, dass der DAAD es außerordentlich begrüßen würde, wenn die Stadt Solingen sich an der Förderung der jungen Tänzerin beteiligen würde. Diese aber verweist erneut auf den Vater, der dann 500 DM beisteuert, damit die Stadt Solingen doch einen einmaligen Zuschuss von 2.000 DM gewährt.

Mit diesem Geld macht sich Pina Bausch auf den Weg ins »freie Amerika«, in die urbane Metropole New York City, mit dem Schiff, ohne ein Wort Englisch zu können. Und sie bleibt nicht ein Jahr, sondern zwei Jahre dort. Das Geld muss reichen, sie ernährt sich von Buttermilch und Eiscreme, aber sie lernt die us-amerikanische Tanzavantgarde der 1960er Jahre kennen. Nach zwei Jahren, 1962, kehrt sie auf Jooss' Wunsch »mit schwerem Herzen« nach Essen zurück und unterstützt ihn beim Aufbau des Folkwang Balletts, entwickelt hier ihre ersten Choreografien und erlebt die aufkeimende Revolte der 1960er Jahre (→ STÜCKE), entwickelt ihre ersten Einakter, gerät in Kontakt mit Studierenden anderer Abteilungen an der Folkwang Universität, lernt den Studenten Rolf Borzik kennen, bis sie dann 1973 nach Wuppertal geht. Dorthin begleitet sie eine kleine Gruppe, die sie aus ihrer Folkwang-Zeit kennt und die dort jahrelang zusammenarbeitet und den Kern der »Wuppertaler Tanztheater-Familie« mit begründet, die mit den Jahren immer größer werden wird. Dazu gehören die Tänzer*innen Marlies Alt und Jan Minařík, und in der künstlerischen Mitarbeit neben Rolf Borzik vor allem drei weitere Männer: Hans Züllig, Jean Cébron und Hans Pop, die die Arbeit des Tanztheaters jahrelang begleiten und auf unterschiedliche Weise unterstützen. »Fast alles, was ich gelernt habe, habe ich von Männern gelernt,«³¹ sagte Pina Bausch einmal.

Hans Pop, der Tänzer, übernimmt als erster langjährig die Rolle des künstlerischen Mitarbeiters. Er ist nicht Dramaturg, wie in den Jahren 1980-1990 Raimund Hoghe bezeichnet wird, auch nicht Assistent, wie dies einige der ehemalige Tänzer*innen wie beispielsweise Jo Ann Endicott, Bénédicte Billiet, Barbara Kaufmann in unterschiedlichen Funktionen werden. Oder wie dies Robert Sturm wird, den Pina Bausch ihren »Sowieso-Assistenten«³² nennt und der 1999 zum Tanztheater stößt, bei allen folgenden Neueinstudierungen an Pina Bauschs Seite sitzt und im Gesamttablauf viele Aufgaben übernimmt, die zuvor gesplittet waren wie die Probenorganisation, die Videoaufnahmen bei den Proben, das Mitschreiben der Kritik nach den Vorstellungen oder die Mitplanung der Research-Reisen. Pops Funktion ist schlicht bezeichnet als Mitarbeit – und so erscheint es auch offiziell auf der Webseite. Und diese Aufgabe übt

er seit *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) durchgängig bei jeder Neuproduktion bis *Walzer* (UA 1982) und dann nochmals bei *Ahnen* (UA 1987) aus. Zudem leitet er in den ersten Jahren noch das Training für die Compagnie, betreut die Einstudierungen von *Le Sacre du Printemps*/*Das Frühlingsopfer* (UA 1975) bis ins neue Jahrtausend hinein und organisiert die Tourneen.

Der Schweizer Hans Züllig (1914-1992) hatte selbst Anfang der 1930er Jahre an der Folkwang Schule bei Kurt Jooss und Sigurd Leeder studiert. Diese emigrieren bereits 1933 nach England, nachdem Jooss sich geweigert hatte, auf seine jüdischen Mitarbeiter zu verzichten. Züllig folgt ein Jahr später Jooss nach Devon, wo dieser an der reformpädagogisch inspirierten Dartington Hall School eine Tanzschule betreibt, bis er mit Jooss 1949 nach Essen zurückkehrt. Er tanzt bereits im Ballets Jooss Anfang der 1930er Jahre und wieder Anfang der 1950er Jahre beim Folkwang Ballett. Nach Aufenthalt in Zürich, Düsseldorf und Santiago de Chile wird er 1968 zum Professor an die Folkwang Hochschule berufen und tritt 1969 die Nachfolge von Jooss als Leiter der Tanzabteilung an. Als Pina Bausch die Ballettabteilung der Wuppertaler Bühnen 1973 übernimmt, arbeitet er zudem bis zu seinem Tod 1992 als Trainingsleiter für das Tanztheater Wuppertal. »Ein wunderbarer Tänzer und Lehrer. Dank seiner Unterstützung und seines Glaubens an mich habe ich viel ausgehalten und dann auch möglich machen können. Er war mein Lehrer, später der Lehrer meiner Compagnie und immer mein Freund,«³³ so sieht ihn Pina Bausch.

Der Franzose Jean-Maurice Cébron (1927-2019) war ein weltgewandter Mann. Er erhält ab 1945 privaten Ballettunterricht von seiner Mutter Mauricette Cébron, die Solistin an der Pariser Oper ist, lernt zudem südostasiatische Tänze, studiert in London mit Sigurd Leeder, tanzt als Solist im Nationalballett in Santiago de Chile, geht auf Einladung von Ted Shawn in die USA, studiert dort Ende der 1950er Jahre zusammen mit Margaret Craske und Alfredo Corvino, die für Pina Bausch und das Tanztheater wichtig werden sollten, an der Metropolitan Ballet Opera School, New York die »Cecchetti-Technik«, unterrichtet dort, kurz bevor Pina Bausch nach New York kommt, Ende der 1950er Jahre an der legendären University of the Dance of Jacob's Pillow und studiert in New York. Anfang der 1960er Jahre geht er, wie Pina Bausch, nach Essen, arbeitet dort im Folkwang Ballett als Choreograf und tanzt ab 1966 gemeinsame Stücke mit Pina Bausch. Nach Zwischenstopps in Stockholm und Rom, wo er eine Tanzprofessur innehat, kehrt er 1976 als Professor für modernen Tanz an die Folkwang Hochschule zurück. Hier arbeitet er auch als Trainingsleiter für das Tanztheater Wuppertal. Pina Bausch sieht ihn als einen ihrer wichtigen Lehrer an:

»Die Arbeit mit dem Tänzer und Choreografen Jean Cébron war besonders intensiv [...]. 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 – aber! Viele geben auf. Leider.«³⁴

Und dass das Nicht-Aufgeben-Wollen ihr wichtig ist, daran erinnert sich auch die langjährige Tänzerin Nazareth Panadero: »Oh, Mensch. Du gibst so früh auf!!! sagte mir Pina.«³⁵

Aufgeben, das ist für Pina Bausch, aber auch einige ihrer Mitstreiter*innen der ersten Phase, ein Fremdwort. Es ist ein Taumeln in der Jetzt-Zeit einer traumatisierten Gesellschaft, eine Suche nach einem Weg in eine andere, freiere, demokratische Gesellschaft, für den es keine Wegbeschreibung gibt. *Café Müller* (UA 1978) gehört zweifellos zu den persönlichsten und intimsten Stücken von Pina Bausch (→ STÜCKE). Es kann als eine Übersetzung der Orientierungslosigkeit einer Kriegs- und Nachkriegs-Generation, aber auch als eine Suche nach Zusammensein, nach einem füreinander Dasein gelesen werden. Es zeigt eine Gruppe gleichaltriger Menschen, ihr Irrlichtern, dieses vorsichtige Tasten in etwas Ungewisses, die gegenseitige Unterstützung, die sie sich geben, und zugleich die Verlorenheit, Trauer, Not und Sehnsucht in beklemmender und sehr persönlicher Weise. Es ist das Stück, in dem Pina Bausch selbst (in der Erstbesetzung) tanzt. Sie ist zusammen auf der Bühne mit den ersten Weggefährten*innen in Wuppertal: ihrem Lebensgefährten, dem Bühnen- und Kostümbildner Rolf Borzik, den Tänzer*innen Dominique Mercy, Malou Airaudo und Meryl Tankard. Bausch bewegt sich, barfuß, fröstelnd, suchend, mit geschlossenen Augen und geöffneten Armen, im nahezu durchsichtigen Nachthemdchen, an der Wand entlang und durch den Raum, in dem schwarze Kaffeehausstühle ungeordnet und chaotisch stehen – ein Café Müller wie nach einem Bombenangriff (→ STÜCKE). Mercy rennt herum, er rast gegen sich, gegen die Wand und gegen die anderen. Tankard irrt verloren in ihrem aufgedonnerten Outfit umher, eine Inszenierung überbordender, trashig anmutender Weiblichkeit mit roter Lockenperücke und Stöckelschuhen. Borzik versucht, sich dem Chaos, der Zerstörung und der Einsamkeit entgegenzustellen. Vergeblich.

DER KOSTÜM- UND BÜHNENBILDNER: ROLF BORZIK

Rolf Borzik ist das, was manche heute einen Allroundkünstler nennen würden, andere einen forschenden Künstler. Weggefährten beschreiben ihn als unerschrocken, unbeirrbar, mutig, neugierig. Er ist, trotz verschiedener Ausbildungen, im Wesentlichen ein Autodidakt. Borzik wird am 29. Juli 1944 in Posen (polnisch: Poznan) als Sohn von Margaretha Fabian und Richard Borzik geboren. Posen

liegt in einer Region, die zu dieser Zeit durch langjährige ethnische Spannungen zwischen Deutschen und Polen gekennzeichnet ist. In den verschiedenen Teilungen war Posen mehrfach Preußen zugeschlagen worden, die polnische Mehrheit der Bevölkerung wurde marginalisiert. Der sogenannte Großpolnische Aufstand der polnischen Bevölkerungsmehrheit nach dem Ersten Weltkrieg, Ende Dezember 1918, wird hier initiiert, der die Region unter polnische Kontrolle bringt. Mit der Unterzeichnung des Versailler Vertrages tritt die deutsche Regierung Posen an das neu gegründete Polen ab. Viele Deutsche fliehen. Im sogenannten Polenfeldzug im September 1939 besetzt die deutsche Wehrmacht Posen, die Stadt wird zur Hauptstadt des neugeschaffenen »Reichsgaus Wartheland«. Mit der Nazi-Herrschaft wird die polnische Bevölkerung in Posen systematischem Terror ausgesetzt. Insgesamt werden bis 1945 in Posen ca. 20.000 Menschen ermordet, 100.000 Mitglieder der polnischen Bevölkerung vertrieben oder in Lager deportiert. Eine Anzahl von Konzentrations- und Arbeitslagern werden um Posen herum errichtet. Zugleich wird das Posener Schloss zur ersten und einzigen »Führerresidenz« des »Deutschen Reiches« erklärt – hier treffen sich dann auch 1943 SS-Kommandeure sowie Reichs- und Gauleiter, die unter Führung des SS-Reichsführers Heinrich Himmler offen über ihre Vernichtungsaktionen und den Holocaust sprechen.

Bis zum Jahreswechsel 1944/45 steht die Stadt unter der Herrschaft der Nazis, sie gilt in Hitlers Verteidigungsstrategie als einer der »Festen Plätze«, die dazu beitragen sollen, den Vormarsch der sowjetischen Truppen aufzuhalten. Dass diese Strategie allein in militärischer Hinsicht zum Scheitern verurteilt ist, zeigt sich in der sogenannten Schlacht um Posen im Januar und Februar 1945. Schon mit dem unaufhaltsamen Vorrücken der russischen Armee setzt eine gewaltige Fluchtwelle ein. Dennoch fallen den Kampfhandlungen zur Verteidigung der Stadt mehr als 12.000 Menschen zum Opfer, ein beträchtlicher Teil der Bausubstanz von Posen wird zerstört.

Es ist das Jahr des Kriegsendes, in dem Borziks Vater stirbt. Die Mutter wandert mit dem knapp einjährigen Kind in den Westen, ins nordrhein-westfälische Detmold. Hier geht Rolf Borzik ab 1951 zur Schule, bis 1956 zur Volksschule, dann wechselt er auf das Gymnasium. 1957 übersiedelt die Familie ins niederländische Aerdenhout, das zwischen Haarlem und Zandvoort liegt und als eine der wohlhabendsten Städte Hollands gilt. Nun setzt Borzik seine Schullaufbahn in Bloemendaal fort. 1960 kehrt er nach Deutschland zurück, besucht zunächst ein Gymnasium in Paderborn, wechselt dann zur Realschule in Rahden. Für eine Weile pendelt er zwischen Deutschland und den Niederlanden. Nach seinem Realschulabschluss macht er 1963 ein Praktikum bei einem Grafik-Betrieb in Detmold, dann lernt er Zeichnen und Portraitmalerei in Haarlem. 1963 wird

er Student: zunächst durch ein Studium der Malerei in Haarlem, dann an der Kunsthochschule in Amsterdam und an der Akademie in Paris. Er ist ein Wanderer zwischen den Ländern Holland, Deutschland und Frankreich, also Ländern, die zu diesem Zeitpunkt aufgrund von Nazi-herrschaft und Kriegserfahrung einander noch feindlich gegenüberstehen und nur in langsamen Schritten anfangen, sich auszusöhnen. Nach einem dreijährigen Studium entschließt er sich, von der Malerei zu Grafik und Design zu wechseln und immatrikuliert sich, auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung, für einen entsprechenden Studienplatz an der Essener Folkwang Hochschule, wo er fünf Jahre, bis 1972, eingeschrieben bleibt. Hier lernt er die vier Jahre ältere Pina Bausch kennen, die schon zu dieser Zeit unter den Studierenden eine Berühmtheit ist, sie hatte schließlich den ersten Folkwang-Preis gewonnen, hatte in New York gelebt und getanzt und war nun herausragende Tänzerin am Folkwang Tanzstudio. Das alles schüchtert ihn offensichtlich nicht ein. Mit ihr lebt er seit 1970 zusammen. 1973, als sie die Leitung der Tanzabteilung der Wuppertaler Bühnen übernimmt, gehen beide gemeinsam nach Wuppertal (→ STÜCKE).

Vielerorts wird Rolf Borzik lediglich als Kostüm- und Bühnenbildner des Tanztheaters Wuppertal bezeichnet. In vielen Publikationen über Pina Bausch wird er nur beiläufig, wenn überhaupt, erwähnt. Das ist eine verkürzte und in dieser Verkürzung verfälschende Lesart. Denn er ist der künstlerische Partner Pina Bauschs in ihrer ersten Schaffensphase in Wuppertal. »Ohne Rolf Borzik gäbe es nicht solch eine Pina Bausch«,³⁶ fasst Marion Cito 2015 schnörkellos die Rolle Borziks zusammen. Borzik gilt schon in seiner Studienzeit an der Folkwang Hochschule als weltgewandt, als Freigeist und Querdenker, als jemand, der unbeirrt seinen Interessen nachgeht, auch wenn diese nicht unbedingt dem Zeitgeist Ende der 1960er Jahre, vor allem in den politisch sensiblen und kunstbeflissenen Studentenkreisen, entsprechen. Er zeichnet akribisch Fahrzeuge, darunter auch Torpedos, Flugzeuge, Panzer und Flugzeugträger mit schweren Geschützen. Einen Schießstand für eine Luftpistole baut er in dem gemeinsamen Atelier auf, das er mit seinem Kommilitonen Manfred Vogel teilt. Dieser erinnert sich, dass Borzik dafür auch permanente Diskussionen in Kauf nimmt, ob dies eine sinnvolle und gesellschaftlich relevante Gestaltungsaufgabe für einen Grafik- und Designstudenten sei.³⁷ Gemeinsam diskutieren sie nächtelang über die Rolle der Kunst im Weltgeschehen. Er baut ein Segelboot, das in der Ruhr untergeht, und das er dann schnell verkauft. Zuvor aber hatte er minutiös Seerouten nach Indien und Brasilien ausgearbeitet.

Seine Kommilitonen sehen in Borzik einen forschenden Künstler. Er ist jemand, der das Experimentieren, das Entwickeln und alle technischen Details dazu akribisch verfolgt, er vagabundiert zwischen den Sparten. Pina Bausch erinnert sich in ihrer Kyoto-Rede an die gemeinsamen Anfänge an der Folkwang Hochschule:

»In dieser Zeit begegnete ich Rolf Borzik. Er malte, fotografierte, zeichnete unentwegt, hat Skizzen gemacht, immer erfunden – er interessierte sich für alle technischen Dinge. [...] Er hatte von so vielem Ahnung und interessierte sich unentwegt für Dinge, bei denen die Form entscheidend war. Gleichzeitig eine unendliche Fantasie, Humor und ein ganz genaues Stilempfinden, dazu das Wissen. Aber er wusste nicht, wohin damit, mit all seinen Fähigkeiten und Talenten. So haben wir uns kennengelernt.«³⁸

Seine Fähigkeiten und Talente steckt er in die Aufbauarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal. In der ersten Arbeitsphase in Wuppertal gehen die Talente der beiden eine kongeniale Verbindung ein. Eher widerwillig gibt die leidenschaftliche Tänzerin das eigene Tanzen auf und wird Choreografin, eher zufällig wird Borzik Kostüm- und Bühnenbildner. Zusammen schaffen sie es, eine Ästhetik zu entwickeln, die sich weit von dem, was bislang als Tanztheater verstanden wurde, unterscheidet. Hatte Jooss³⁹ das Tanztheater noch als eine Theaterform bezeichnet, die Theater, »absoluten Tanz« und »Tanzdrama« miteinander verbindet, ist Tanztheater hier Aktion und Performanz. Bauschs und Borziks Arbeit stellt die Grundlagen des Bühnentanzes in Frage, sie ist zugleich ein Paradigmenwechsel im Dispositiv Theater.

Kostüme und Bühnenräume forcieren dies. Sie stellen weniger dar als her, verbinden Realität und Theatralität, Natur und Kunst, indem sie das Reale ins Theater bringen und dem Theatralen die repräsentative Dimension nehmen. Für die Kostüme bedeutet dies, dass sie alltäglich sind und zugleich Tanzkleider – und hier fährt Borzik ein buntes Gemisch auf: Second-Hand-Kleider, Abendroben, Queerkostümierung, Badehosen, Schwimmflossen. Für die Bühne heißt dies, dass sie sich dem Performativen öffnet, dass sie selbst Agent wird, mitspielt, beweglich ist, sich transformiert. Borzik nennt die Bühne einen »freien Aktionsraum« und versteht ihn weniger als Schauplatz, sondern eher als eine Spielfläche, die »[...] uns zu frohen und grausamen Kindern macht.«⁴⁰ Die Bühne ist hier nicht Begrenzung, schon gar nicht Dekor, sie ist Spielraum im buchstäblichen Sinne, ein Raum vielfältiger Aktionen, ein Ort der Hindernisse und des Widerstands, in dem weniger die Vorführung als die Durchführung zählt. Hier gehen die Raumelemente mit den Akteur*innen ein Wechselspiel ein, ihre Bewegungen verändern sich durch die Raumgestaltung, ebenso wie der Raum sich durch ihre Bewegungen und die Spuren transformiert, die sie darin ziehen und hinterlassen. Es ist ein Paradigmenwechsel im Verständnis zugleich des Theater- und des Tanzraumes, der von einem repräsentativen Raumkonzept zu einem performativen führt, zu einem Raum, in dem ein So-tun-als-ob unmöglich und sinnlos wäre. Ein wesentlicher Gestaltungspunkt dafür ist der Bühnenboden, das wichtigste Raumelement von Tänzer*innen. Diesen versteht Borzik als erster Bühnenbildner mit Naturelementen: mit Erde, Wasser, Sand, Bäumen – und diese machen etwas mit den Tänzer*innen und ihrem Tanz:

»Erde, Wasser, Laub oder Steine auf der Bühne schaffen ein ganz bestimmtes sinnliches Erlebnis. Sie verändern die Bewegungen, sie zeichnen Spuren von Bewegungen auf, sie erzeugen bestimmte Gerüche. Erde haftet an der Haut, Wasser zieht in die Kleider, macht sie schwer und erzeugt Geräusche«,⁴¹ so beschreibt Pina Bausch 2007 die Interaktion von Naturelementen mit den Bewegungen der Tänzer*innen.

Die Räume, die Borzik baut, tragen oft Spannungen und Widersprüche, die die Ästhetik des Tanztheaters kennzeichnen, in sich, oder sie stehen im Widerspruch zu den Bühnen-Handlungen: ein lebloser Baum auf dem Boden in *Orpheus und Eurydike* (UA 1975), der Originalabdruck einer Wuppertaler Straße in dem »Brecht/Weill-Abend: *Die sieben Todsünden* (UA 1976), eine leere Wohnung, deren Boden mit Herbstlaub bedeckt ist, in *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«*⁴² (UA 1977), ein Eisberg, der in einen Wohnraum eindringt, eine Rutsche in *Komm tanz mit mir* (UA 1977), eine Rutschbahn in *Renate wandert aus* (UA 1977), auf die von oben wuchtig zwei Bäume herunterfallen, eine Soirée in prächtiger Abendrobe im Wasser in *Arien* (UA 1979), bei der ein Nilpferd zuschaut. Und er liebt auch hier das Detail: im *Blaubart* raschelt ein kleines Vögelchen im Laub, oder in *Keuschheitslegende* (UA 1979) hat ein Krokodil einen roten Zehnnagel. Die Bühnenbilder sind technisch aufwändig und Borzik widmet sich den technischen Lösungen mit ganzer Leidenschaft – und muss hier vor allem Überzeugungsarbeit leisten, nicht immer mit Erfolg. In der Kostümabteilung der Wuppertaler Bühnen bekommt er Zutrittsverbot, die Bühnentechniker*innen halten nichts von dem Tanz, der in ihrem Dreisparten-Betrieb zudem eine untergeordnete Rolle spielt, und verweigern sich den ausgefallenen Entwürfen: Der Bühnenboden unter Wasser? Technisch unmöglich! Zu viel Gewicht, Problem in Verbindung mit der Elektrik und so weiter. Auf die Herausforderungen in der Kommunikation macht auch Pina Bausch aufmerksam: »Bei allen Sachen hieß es: Das geht doch gar nicht! Aber Rolf wußte immer, wie es ging. Er setzte sich mit den Werkstattleitern zusammen, irgendwie fingen sie dann auch an sich zu interessieren, und bekamen Lust, es zu verwirklichen.«⁴³

In *Café Müller* macht Borzik nicht nur symbolisch der blindlings suchenden Pina Bausch den Weg frei und räumt Stühle, die diesen versperren, beiseite. Er baut auch die Räume, die ihr Tanztheater braucht. Es sind keine puristischen, abstrakten Räume, sondern Räume, die alltäglich und außeralltäglich, die vertraut und irritierend zugleich sind. Und dieses Konzept findet in den Stücken verschiedene Spielarten, aber es ändert sich nicht, obwohl Bausch und Borzik sich gemeinsam mit mehreren Genres auseinandersetzen – reine Tanzstücke, Tanzopern, Operetten, Revuen – um ihre Ästhetik des Tanztheaters zu entwickeln. Borziks Bühnenraum ist ein offener Raum. Er hat verschiedene Spielflächen, in denen die Tänzer*innen

mithilfe von Materialien und Objekten (Tische, Stühle, Kissen, etc.) flexible Mikroräume erzeugen, die nebeneinander existieren, variabel sind und die Veränderung des Bühnenraumes in Bewegung halten. Auch die vierte Wand, nach vorn zum Publikum, die die Grenze zwischen Bühne und Publikum bildet, machen Borziks Räume und Bauschs Choreografien in den 1970er Jahren durchlässig: Die Choreografie weitet den Bühnenraum in den Zuschauer*innenraum hinein aus, die Tänzer*innen bewegen sich immer wieder an der Grenze, der Bühnenrampe, adressieren direkt das Publikum oder gehen in den Zuschauerraum hinein. Bühnenbild, Kostüm, Choreografie gehen zusammen mit der Musik hier eine Verbindung ein, die zur Infragestellung aller Bereiche führt.

Anders als in anderen künstlerischen Zusammenarbeiten mit Bühnenbild, Kostüm, Musik, die die Zusammenarbeit mit Pina Bausch vor allem als wortkarg und mitunter wortlos beschreiben, als »stilles Einvernehmen«, als eine Arbeit, in der die Kommunikation im Machen aufgeht, als eine hierarchische Beziehung, in der sie allein entscheidet und man kaum zu fragen wagt, sind Bausch und Borzik enge, vertraute und dauerhafte Gesprächspartner. »Ich konnte mit ihm über alles reden. Wir phantasierten zusammen, kamen zu besseren Lösungen.«⁴⁴ Bausch beschreibt die gegenseitigen Inspirationen, das Entwickeln gemeinsamer Ideen und Entwürfe, das gemeinsame Zweifeln, aber auch die Unterstützung und den Schutz, den sie durch ihn erfahren hat.⁴⁵ Daran erinnert sich auch Marion Cito, die zu dem Zeitpunkt als Assistentin von Pina Bausch arbeitet. »Rolf war immer an

Pinas Seite, und wenn es Probleme gab, hat er sich auf die Bühne gestellt und zum Intendanten gesagt: ›Jetzt sehen Sie ja, Sie haben Frau Bausch zum Weinen gebracht! Er hat alles für Pina gemacht. Alles. Borzik war toll.«⁴⁶

Bausch und Borzik werden als Einheit wahrgenommen, die junge Schauspielerinnen Mechthild Grossmann, die die beiden 1975 kennenlernt, als sie sich zum Vorsingen für den ›Brecht/Weill-Abend‹ vorstellt, bewundert sie. »Sie schienen so sicher, was sie wollten.«⁴⁷ Und obwohl sie zum Vorsingen bei Pina Bausch eingeladen war, ist sie nach ihrem Gefühl von »Pina und Rolf« engagiert worden.

Borzik ist bei allen Proben dabei, und er hat einen unbestechlichen Blick. Grossmann und die Tänzerin Meryl Tankard erinnern sich, dass er ermunternd zunickt, sich amüsiert, gespieltes Gemache ablehnt, lächelt, grinst, spöttisch und zynisch wird. Er ist für jedes Gespräch offen, auch wenn es um noch so abstruse Themen geht.

Grossmann sieht ihn nicht nur als Bühnen- und Kostümbildner, »[...] nein, Rolf ging es um alles. Ob Bewegung, Sprache, Musik. Jedes noch so kleinste Requisit. Er wollte diesen Moment auf der Bühne neu erfinden, ein Stück Wahrhaftigkeit erwischen, daß es wirklich Theater wird. Alles war wichtig! Er konnte uns Flügel verleihen, das Unmögliche wurde möglich. Darum traute ich ihm mehr als anderen.«⁴⁸ Für das letzte Stück, *Keusch-*



6 Kostüme von
Marion Cito
*Two Cigarettes
in the Dark*

4 & 5 Kostüme
von Marion Cito
Água



heitslegende, an dem er vor seinem Tod beteiligt ist, hat er Krokodile entworfen und das erste noch selbst bemalt. Er arbeitet mit dem Theaterplastiker Herbert Rettich bis in die Nacht hinein in der Werkstatt, bastelt mit kindlicher Freude an technischen Lösungen, zum Beispiel daran, » [...] wie man hinkriegt, daß das Krokodil das Maul öffnen kann und mit dem Schwanz wedeln und den Kopf drehen.«⁴⁹ Und nebenbei dokumentiert er den Arbeitsprozess, indem er dies alles fotografisch festhält. Ob Grossmann, Tankard oder Cito, alle, die mit ihm damals gearbeitet und beim Tanztheater erlebt haben, sind sich einig, dass sein Tod eine große Lücke beim Tanztheater Wuppertal hinterlassen hat. Tankard resümiert: »I felt really close to Rolf. I could speak really easily to Rolf. I was devastated when Rolf died. It was never the same after he was no longer there.«⁵⁰ Rolf Borzik stirbt am 27. Januar 1980 nach langer Krankheit im Alter von 36 Jahren. Sein Tod stürzt Pina Bausch in eine tiefe persönliche und mit dem Tanztheater in eine künstlerische Krise. Sie beschreibt es so: »Nach dem Tod von Rolf Borzik, 1980, war es sehr schwer für mich. Ich dachte, ich mache nie wieder ein Stück, oder ich muss jetzt sofort etwas machen. Rolf hatte alles versucht, um zu leben. Für mich war es unmöglich, dass er starb und ich lebte und aufgab ...«⁵¹ Und sie gibt nicht auf. Ihre Tänzer*innen und ihr unmittelbares Umfeld stützen sie. Sie machen gemeinsam das Stück *1980*. Tankard erinnert sich: » [...] somehow we had to give Pina the strength to create a beautiful piece dedicated to Rolf. [...] and we created *1980* for Rolf.«⁵² Und *1980* verändert alles. Mit Marion Cito, die Borzik zuvor bei den Kostümen geholfen hatte, und Peter Pabst beginnt eine neue Phase in der Geschichte des Tanztheaters – und mit ihr auch ein Wandel der Ästhetik. Unterstützt und begleitet wird dies in den ersten zehn Jahren durch den Wuppertaler Kritiker und Journalisten Raimund Hoghe, der 1980 erstmalig die Position eines Tanzdramaturgen besetzt. Die künstlerischen Grundbausteine des Tanztheaters Wuppertal aber hatte Pina Bausch zu diesem Zeitpunkt zusammen mit Rolf Borzik ausgearbeitet.

DIE KOSTÜMBILDNERIN: MARION CITO

»Pina hat alle beeinflusst. Pina hat alles aufgenommen. Sie ist von allem inspiriert worden«,⁵³ so sieht Marion Cito im Rückblick 2015 die Choreografin und ihren Einfluss auf die Compagnie. Sie hat Pina Bausch kennengelernt, nachdem sie bereits eine bekannte Balletttänzerin war und dann über dreißig Jahre mit der Choreografin eng zusammengearbeitet.

Marion Cito wird 1938 in Berlin geboren. Es ist das Jahr, in dem im März das nationalsozialistische Regime den sogenannten »Anschluss Österreichs« vollzieht und das eine Zäsur in der Politik gegen die Juden von der seit 1933 betriebenen Diskriminierung der

jüdischen Bevölkerung zu ihrer systematischen Verfolgung und Vernichtung darstellt – und dies wird in der ›Reichshauptstadt‹ Berlin in besonderer Weise sichtbar: Juden und Jüdinnen dürfen das Regierungsviertel nicht betreten, jüdische Anwälte erhalten Berufsverbot, Straßen mit jüdischen Namen werden umbenannt, 10.000 polnische Juden aus Berlin gewaltsam ausgewiesen – all dies schürt nicht nur den latenten Judenhass weiter Bevölkerungsteile, sondern findet in den staatlich verordneten Gewaltmaßnahmen der »Novemberpogrome« ihren Höhepunkt, die vor allem in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938 im gesamten »Deutschen Reich« stattfinden, angeordnet durch die NS-Führung und brutal durchgeführt von SA und SS. Über 1.400 Synagogen, davon ca. hundert in Berlin und Betstuben sowie etwa 7.500 Geschäfte und Wohnungen werden zerstört, jüdische Friedhöfe und andere Einrichtungen der Gemeinden verwüstet. In den Tagen danach verhaftet die Gestapo etwa 30.000 jüdische Männer und verschleppt sie in Konzentrationslager, Hunderte werden dort ermordet oder kommen zu Tode.

In diese Atmosphäre von Verunsicherung, Verzweiflung, Angst, auf der einen und Hass, Gewalt, Macht- und Herrschaftsinszenierungen auf der anderen Seite wird Marion Cito als Marion Schnelle in einen bürgerlichen Berliner Haushalt hineingeboren. Sie ist das einzige Kind. Ihr Vater ist Chemiker und Apotheker. Cito beschreibt ihn als herzkrank, er wird bei Kriegsbeginn nicht zur Wehrmacht eingezogen, sondern später, wie sie sagt,⁵⁴ »zwangsverpflichtet«, die Apotheke zu führen. Bei einem Luftangriff auf Berlin wird das Wohnhaus der Familie Schnelle zerstört, der Vater bleibt in Berlin und schickt Frau und Kind nach Thüringen. Das Kriegsende mit den schweren Bombardements auf Berlin erleben die beiden nicht vor Ort, der Vater nimmt sich ein halbes Jahr vor Kriegsende das Leben »und es weiß kein Mensch warum«,⁵⁵ sagt die Tochter noch 60 Jahre später.

Mit ihrer Mutter kehrt die achtjährige Marion nach dem Krieg in das zerstörte Berlin zurück. Die Stadt liegt nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands zwar mitten in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ), untersteht aber als Vier-Sektoren-Stadt politisch der Verwaltung der alliierten Kommandantur. Diese komplizierte, von den Alliierten bereits 1944 beschlossene Aufteilung führt 1948 zu einer ersten tiefen Krise im Ost-Westverhältnis: Als Reaktion auf die Währungsreform der westlichen Alliierten und die Einführung der Deutschen Mark (DM) als gesetzliches Zahlungsmittel in den westlichen Besatzungszonen antwortet die Sowjetunion mit der sogenannten Berlin-Blockade West-Berlins, die es den Westalliierten unmöglich macht, den Westteil der Stadt über Land- und Wasserverbindungen zu unterstützen. Sie antworten mit der Berliner Luftbrücke und versorgen die West-Berliner Bevölkerung fünfzehn Monate

über den Luftverkehr. In diesem Jahr der »ersten Schlacht des Kalten Krieges«, ⁵⁶ so der deutsche Politiker Egon Bahr, der in den 1970er Jahren die Ostpolitik Willy Brandts wesentlich mitgestalten sollte, kämpft die Mutter darum, dass Tochter Marion tanzen lernt. Es ist vielleicht der Wunsch nach der Normalität eines bürgerlichen Alltags, sie selbst und andere halten zudem die Tochter für begabt. Aber die Mutter hat kein Geld, um den Unterricht zu bezahlen. Dennoch findet sie Lösungen, wie viele der sogenannten »Trümmerfrauen«.

1948 wird Marion Cito Ballettschülerin. Zunächst geht die zehnjährige Marion in eine Ballettschule in West-Berlin am einst prächtigen Kurfürstendamm, dann landet sie bei Tatjana Gsovsky. Cito erinnert sich, dass die Mutter deren Schule für ihre Tochter nicht deshalb wählt, weil sie wusste, dass Tatjana Gsovsky eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Nachkriegsballetts in Deutschland ist, nein, sie kennt den berühmten Namen gar nicht. Es sind eher pragmatische Gründe. »Tatjana«, wie alle sie nennen, ist bereit, ihre Tochter zu unterrichten, obwohl die Mutter kein Geld hat und den Unterricht nicht bezahlen kann. Das hatte sie schon mit anderen Schüler*innen zu Kriegszeiten so gemacht. Die Mutter revanchiert sich, sie erledigt »den Papierkram« und bringt selbst gebackenen Kuchen in die Schule. Marion Cito erinnert dies als eine für die damalige Zeit selbstverständliche gegenseitige Unterstützung und Hilfe, die ihr weiteres Leben sehr geprägt hat.

Tatjana Gsovsky (1901-1993) ist eine der schillerndsten Persönlichkeiten der deutschen Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, die durch mehrere politische Systeme tanzt. Sie hatte in Moskau zunächst Kunstgeschichte und Tanz studiert, letzteres anfangs im Studio ihrer Mutter, einer Schauspielerin und Tänzerin, und dann in der Schule der Wegbereiterin des amerikanischen Modern Dance Isadora Duncan in Petrograd. Erst danach lernt sie russisches Ballett und später, nach ihrer Emigration, auch Rhythmik in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden. 1924 emigriert sie aus der Sowjetunion nach Berlin. Es ist das Jahr, als Josef Stalin an die Macht kommt. Vier Jahre später eröffnet sie in Berlin mit ihrem Mann, dem Tänzer Victor Gsovsky, eine Schule für Bühnentanz in der heute noblen Fasanenstraße, die schnell zur Kaderschmiede des Klassischen Balletts in Berlin wird. Ballett-Ästhetik ist erst einmal gegen den Trend und die neue Tanzavantgarde: Die 1920er Jahre sind die Hochblüte des Ausdruckstanzes in Deutschland, »ballettig« gilt als Schimpfwort.

Während der Nazi-Herrschaft und des Krieges kann Tatjana Gsovsky, anders als manche Ausdruckstänzer*innen, deren Kunst als »entartet« gilt und die ebenfalls in den 1920er Jahren Schulen gegründet hatten, nicht nur ihre künstlerische Arbeit fortsetzen – bis 1940 in Berlin und bis zum Kriegsende am Opernhaus Leipzig und an den Staatsopern Dresden und München. Sie kann auch ihren

Schulbetrieb in Zeiten der Bombenangriffe aufrechterhalten. Die Schüler*innen zahlen mit Brennholz und Kerzen. 1985 erinnert sich Gsovsky in einer Sendung des WDR: »Man hörte, das Radio war eingeschaltet: Achtung, Achtung, Verbände über Hannover, Braunschweig. Mensch wo hast du denn deine Ballettschuhe? Das war das einzige, das man verbergen sollte. Die Ballettschuhe waren bereit. Aber wir machten weiter. Wir sagten uns, na, die kommen aus Hannover, da haben wir gute 25 Minuten Zeit. Bis zum Ronde de Jambes reicht es. Und wenn das Ronde de Jambes kam, dann hörte man die schon brummen. Da hat man schnell die Spitzenschuhe, die restlichen, die kostbaren, eingepackt und runter in den Keller. Es rummste [...]. Ich brauche nicht zu sagen, was der Krieg ist. Diese Kinder, es waren Kinder, die hatten keine Angst. Das waren Berliner Kinder. Diesen Kindern war es völlig klar, daß das Haus getroffen werden kann. Und deren Eltern war es auch klar – und sie kamen und studierten Ballett.«⁵⁷

Ihre Kenntnis verschiedener Tanztraditionen ermöglicht es Gsovsky, den klassischen Tanz neu zu definieren und ihn mit Elementen des Ausdruckstanzes zu einer dramatischen Kunstform zu verbinden. Charakteristisch für ihre Tanzkunst ist durch ihre eigene Schulung im Ausdruckstanz die ausdrucksvolle, plastische Ausformung des Oberkörpers und der Arme; die Ausarbeitung von Linien des Oberkörpers und der Armbewegungen, die später auch für Pina Bausch charakteristisch werden, sind ihr Markenzeichen. Ihre Choreografien, bei denen sie mit renommierten, wegweisenden Komponisten wie Luigi Nono oder Hans Werner Henze zusammenarbeitet, prägen die deutsche Nachkriegstanzszene bis weit in die 1960er Jahre hinein, bis eine neue Generation, die Tatjana Gsovsky mit ausgebildet hatte, beginnt, im Zuge gesellschaftlicher Aufbrüche neue Wege zu gehen (→STÜCKE). Und zu ihnen gehört auch Marion Cito.

Während die Schule im Westteil der Stadt liegt, entwickelt Gsovsky ihre choreografischen Arbeiten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg an der Berliner Staatsoper in Ost-Berlin. Als Ballettdirektorin baut sie hier bis 1951 das Berliner Staatsballett neu auf. Aber der hoffnungsvolle Neuanfang zerbricht an den wachsenden Spannungen mit den SED-Kulturfunktionären; 1951 geht Gsovsky mit einem Großteil ihrer Tänzer*innen in den Westteil der Stadt, an die Städtische Oper Berlin (1961 umbenannt in Deutsche Oper Berlin), wo sie von 1953–1966 als Ballettdirektorin tätig ist. 1955 gründet sie dann das Berliner Ballett, ein modernes Ensemble auf klassischer Grundlage, mit dem sie in ganz Europa gastiert. Dies ist die Zeit, in der aus der Ballettschülerin Marion Schnelle die Balletttänzerin und erste Solistin an der Deutschen Oper wird. Sie tritt in Leipzig, Dresden, Berlin auf. Hier tanzt sie mit Constanze Vernon, Silvia Kesselheim, Gerhard Bohner und anderen berühmten Balletttänzer*innen nicht nur in den Choreografien Gsovskys, sondern auch in Gastchoreo-

grafien von George Balanchine, Kenneth McMillan, Serge Lifar, John Cranko und Antony Tudor. In dieser Zeit latinisiert sie auch ihren Namen und heißt fortan Marion Cito (*cito*: lat. schnell).

Wie Kesselheim und Bohner gehört sie zu der 1960er Tänzer*innen-Generation, die im Zuge der gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung (→ STÜCKE) anfangen, jenseits des klassischen Ballettrepertoires und den traditionellen ausführenden Rollen von Tänzer*innen, nach neuen Ästhetiken und Arbeitsformen zu suchen. Die Akademie der Künste am Hanseatenweg in West-Berlin bietet diesen neuen Tanzformen bereits damals ein Podium. Dennoch bricht Cito mutig mit ihrer erfolgreichen Berliner Tanzgeschichte und folgt Gerhard Bohner 1972 nach Darmstadt – ihre Mutter im Schlepptau –, wo sie mit ihm drei Jahre zusammenarbeitet und hier bei dessen Suche nach neuen Formen kollektiven Arbeitens, der Einbeziehung des Publikums und einer Ästhetik dessen, was er Tanztheater nennt, mitarbeitet (→ STÜCKE).

Am Ende dieses Experiments geben Bohner und Cito gemeinsam der Wochenzeitschrift *Die Zeit* ein Interview, in dem sie hervorheben, dass das Tanztheater als künstlerisches Genre und die damit verbundenen neuen Ästhetiken, gemeinschaftlichen Arbeitsweisen und Zugänge zum Publikum mehr Zeit brauchen und die Zeit für diese Kunst noch nicht gekommen ist. In dem Jahr, in dem Pina Bausch nicht nur *Orpheus und Eurydike*, sondern mit *Le Sacre du Printemps*/*Das Frühlingsopfer* auch eine Jahrhundertchoreografie auf die Bühne bringt, sagt Cito: »Ich habe nichts gegen Klassisches Ballett; dazu habe ich das zu lange gemacht und teilweise auch sehr gern. Aber wie wird das heute in der Oper oft praktiziert? Mit vorgefertigten Produktionen. Für mich ist wichtig, das Entstehen eines Ballettes mit jemandem zusammen zu erleben und nicht als Roboter vorgefertigte Sachen abzuliefern.« Aber eine Veränderung geht » [...] nicht in so kurzer Zeit, wenn die Tänzer – wie ich ja auch – aus einer anderen Schule kommen, einem anderen Betrieb, wo eine andere Erziehung üblich ist.«⁵⁸ Beim Tanztheater Wuppertal wird sie dann Gelegenheit haben, mit der Compagnie an der Entstehung der Stücke mitzuarbeiten.

Nach dem Aus in Darmstadt kehrt Cito nach Berlin zurück und sucht Arbeit. In ihrer bisherigen Karriere hatte sie mit der Tanzentwicklung an der Essener Folkwang Schule nichts zu tun, »das war ganz weit weg.«⁵⁹ Das erste Stück von Pina Bausch, *Fritz*, im Rahmen eines dreiteiligen Abends (→ STÜCKE) sieht sie, als sie noch mit Bohner zusammenarbeitet, manches, so erinnert sie im Nachhinein, fand sie »durchgeknallt«, aber »toll.«⁶⁰ Als Malou Airaud und Dominique Mercy sich 1976 entscheiden, das Tanztheater Wuppertal zu verlassen, wird ein Ersatz für Malou Airaud gesucht, Marion Cito erfährt davon und bewirbt sich, Pina Bausch kennt sie persönlich nicht. Sie fühlt sich als Balletttänzerin, die »mal ein paar ver-

rückte Sachen gemacht hat«, aber das, was in Wuppertal passiert, ist für sie etwas Anderes, eine gänzlich andere Ästhetik. Als sie sich der Choreografin vorstellt, sagt diese: »Ich kenn' Dich. Ich habe Dich auf der Bühne gesehen.«⁶¹

Marion Cito stößt zum Tanztheater Wuppertal, als das Ensemble nach dem ›Brecht / Weill-Abend‹ eine schwierige Phase durchlebt. Viele Tänzer*innen sind unzufrieden, die Fluktuation ist hoch, einige verlassen die Compagnie, Pina Bausch arbeitet mit einer nur kleinen Gruppe an dem neuen Stück weiter, das *Blaubart* heißen wird. Marion Cito gehört zu dieser Gruppe, obwohl ihr, der klassischen Tänzerin, diese neue Arbeitsweise des Fragen-Stellens, die Pina Bausch hier anwendet, befremdlich vorkommt. Tanzen, vor allem auf Spitze, das kann sie nicht mehr, das Knie schmerzt zu sehr. Auch Pina Bausch erkennt: »Das können andere besser«, und Cito schlüpft – mit kleinen Ausnahmen, wo sie neben *Blaubart* noch in weiteren Stücken wie *Komm, tanz mit mir*, *Renate wandert aus* und *Arien* (– STÜCKE) mittanz – in die Rolle der Assistentin der jungen Choreografin, die sich wünscht, dass Cito immer bei ihr ist, von morgens bis abends, so könne sie am besten die Arbeitsweise kennenlernen. »Das hat sie dann auch wahr gemacht«,⁶² sagt Cito 40 Jahre später lachend, in denen sie Pina Bausch 33 Jahre treu zur Seite gestanden hat. Und so wird sie zur Zeitzeugin und Mitgestalterin einer jahrzehntelangen Ensemblearbeit, wo sie – fast immer und überall – dabei sein wird. Cito sitzt in jeder Probe, schreibt anfangs für die Choreografin mit auf, sortiert und unterstützt Rolf Borzik bei der Suche nach den Kostümen. Mit ihm streunt sie durch Second-Hand-Läden, sucht Kleider, arbeitet diese um, verwertet Altes, sucht Billiges, lernt sich zu behelfen, wenn ein Kleiderstoff mal reißt – und setzt damit auch etwas um, was sie in den letzten Kriegsjahren und der Nachkriegskindheit bei ihrer Mutter beobachtet und gelernt hatte.

Nachdem Borzik verstorben ist, übernimmt Marion Cito bei dem Stück *1980* erstmalig allein die Kostümproduktion. Sie erfährt dies von der Choreografin im Vorbeigehen. Pina Bausch nimmt nach diesem schweren Schicksalsschlag all ihre Energie zusammen und traut sich an ein neues Stück heran. Diese Kraft, die trotz einer tiefen Verzweiflung in diesem Zutrauen liegt, überträgt sich auch auf Marion Cito. Bausch hat keine andere Wahl, aber traut Cito auch zu, die Kostüme zu machen, obwohl diese weder eine Ausbildung, noch genügend Erfahrung damit und deshalb große Zweifel hat. In diesem Spannungsfeld zwischen Zweifel, Angst, Zutrauen, Mut, Risikobereitschaft und Vertrauen in Andere entsteht die produktive künstlerische Energie, die für die jahrelange gemeinsame Arbeit nicht nur mit den Tänzer*innen, sondern auch mit den künstlerischen Mitarbeiter*innen und auch für die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal charakteristisch ist.

Marion Cito wälzt Bücher, schaut sich um – und entwirft fortan eigenständig und verantwortlich für jedes Stück die Kostüme, die ›Tanzkleider‹, wie das Tanztheater Wuppertal sie nennt. Das Tanztheater holt den Alltag auf die Bühne und dazu gehört auch, die Tänzer*innen nicht in Trikots und Ballettschuhen auftreten zu lassen. Die Tanzkleider sollen Alltagskleider sein, aber anders als im zeitgenössischen Tanz meint Alltag hier nicht T-Shirt, Jeans und Sneakers, sondern tauglich für den Alltag der Tänzer*innen auf der Bühne. Die Kleider sollen die Formensprache des Tanzes unterstützen und den Charakter der Tänzer*innen unterstreichen. »Wenn die Bewegung beginnt, fängt das Kleid an zu leben«,⁶³ so sieht es Cito. Vor allem bei den Frauen übersetzt sie die Körperästhetik Pina Bauschs, die die Rücken frei sehen und die Beine der Tänzerinnen verdecken will. In ihren Tanzkleidern materialisiert sich in Form, Funktion und Farbe die Bewegungsästhetik (weite Armschwünge, fließende Formen) sowie der Blick der Choreografin auf die Tänzer*innen, die deren Subjektivitäten und Individualitäten als unterschiedliche Farben sieht. Aber während zu Borziks Zeiten die Kleider eine Bandbreite zwischen Second-Hand und festlicher Abendbekleidung aufweisen, und sie dies zunächst übernimmt, werden ihre Kostüme im Laufe der Jahre immer eleganter, immer stilisierter, immer mehr außeralltäglich, immer mehr Abendrobe.

Cito nimmt das Wort Tanzkleid wörtlich. Ähnlich wie die Verantwortlichen für die Musik schaut Cito bei den späteren Research-Reisen der Koproduktionen nicht darauf, ob sie Stoffe oder Stoffmotive aus den koproduzierenden Ländern findet, etwas ›Indisches‹ oder ›Ungarisches‹ zum Beispiel. Auch ihr geht es nicht um Abbildung, nicht darum, einen japanischen Kimono, ein türkisches Gewand oder ein buntes Flamencokleid zu schneiden. Vielmehr wählt sie prächtige Farben, florale Muster und zarte Stoffe, die tanzen, die schön fallen und fliegen, und Schnitte, die den Körper sichtbar machen, ihn umschmeicheln, die mit dem Körper mitgehen. Die Ambivalenz von Freiheit und Beschränkung, von Enge und Weite, von leicht und sperrig, von zart und hart, die sonst das Tanztheater kennzeichnen, materialisieren diese Kleider nicht. Und so tragen sie dazu bei, vor allem die Hinwendung zum Tanz, die sich in den späteren Stücken zeigt, zu unterstreichen. Dies zeigt sich in den Kostümen in ihrer Form, Farbe und vor allem ihrer Stofflichkeit. Die Hinwendung zum Tanz übersetzt Marion Cito in den Kostümen zu einem »Schönheit wagen«,⁶⁴ wie sie ihr Buch über ihre Tanzkleider für das Tanztheater Wuppertal nennt. Ihr eigener Geschmack gibt ihr die Orientierung, ihr Maßstab wird die Farbe und die Form, und diese stimmt sie auf die einzelnen Tänzer*innen, ihre Körperfiguren und Hauttypen ab. Wenn dann etwas Kimonoähnliches dabei entsteht, ist dies eher Zufall als Intention. Auch bei den Kleidern sind das Andeuten und der Interpretationsspielraum maßgebend.

Zunächst agiert Cito in ihrer neuen Rolle in dem Rahmen, den Rolf Borzik gesteckt hatte: Sie »musste nur mit einem Koffer nach Berlin reisen«, ⁶⁵ um Second-Hand Klamotten zu kaufen und einen Fundus anzulegen, aus dem sich die Tänzer*innen in den Proben bedienen und sich queer – Männer im knappen Lurex-Mini, im Abendkleid, im Tutu oder mit Damenpelz und mondämem Hut – auf der Bühne zeigen. Später kauft sie immer preisbewusst und in der Regel preiswert: immer etwa nur 1-2 Meter mehr Stoff, um die Kleider gegebenenfalls zu flicken und »sich zu behelfen«, denn doppelt die Kleider herzustellen, gab in den ersten Jahren der Etat nicht her, und es kam ihr auch verschwenderisch vor. Wuppertal war einst das Zentrum der deutschen Textilindustrie – der Textilfabrikant Friedrich Engels, mit Karl Marx einer der Mitbegründer der als Marxismus bezeichneten Gesellschafts- und Wirtschaftstheorie, wuchs in Wuppertal-Barmen, nahe dem Opernhaus auf. Cito lässt sich vor allem im traditionsreichen Wuppertaler Textilgeschäft Buddeberg & Weck beraten, das sie auch immer auf Restposten für das Tanztheater aufmerksam macht. Oder sie kauft im Marché Saint-Pierre am Montmartre in Paris, der Stadt, in der die Compagnie sich alljährlich aufhält. Über die Jahre kennt sie die Tänzer*innen, ihre Körper, ihre Bewegungsweise, ihren Charakter. Und dies ist ihr Maßstab: Sie schafft die Kleider für die Tänzer*innen. Für jedes Stück entwirft sie für eine Tänzerin maximal drei bis vier Kleider, die sich im Laufe der Jahre immer mehr zu auffallenden Abendkleidern entwickeln, denen die Liebe zu ausgefallenen Schnitten anzusehen ist. Aber auch diese sind nicht auf Repräsentation ausgerichtet, auf Darstellung einer Femininität, sondern werden wie Alltagskleidung benutzt: man schmiert darin Brötchen, schaukelt, schläft, rennt, kocht Spaghetti, schleppt Wassereimer, rennt Felsen hinauf und hinunter, springt über Spalten, tanzt über Rasen, durch Nelkenfelder und durch Wasser und erklimmt Berge.

Marion Cito produziert auf Verdacht. Die Choreografin lässt sie machen und will deren Ideen und Vorschläge so früh gar nicht wissen, denn sie fühlt dadurch die Offenheit der choreografischen Prozesse eingeschränkt, sie will überrascht werden. Eigene Vorschläge zu den Kostümen macht Pina Bausch nicht. Aber sechs Wochen vor der Premiere will sie die Kostüme sehen. Das ist für Marion Cito der »Obertest«: Die Tänzer*innen, die mitunter auch ausgefallene Kostüme zu den Proben mitgebracht hatten, probieren nun verschwitzt und ungeschminkt die Tanzkleider an. Nur selten fragt Pina Bausch bei einem Entwurf: »Ist das Dein Ernst?« – und bereitet Marion Cito damit eine schlaflose Nacht. Aber dennoch hätte Cito, wie sie in unserem gemeinsamen Gespräch betont, dies sofort geändert, auch wenn sie selbst es ernst gemeint hätte, denn Pina Bausch »ist der Boss«. Grundsätzlich gibt es neben dem »Herzsummern« eine große

Sicherheit, dass die Tanzkleider den Vorstellungen der Choreografin entsprechen. Sonst wäre es auch waghalsig, denn mit den Entwürfen beginnt die Kostümbildnerin schon sehr früh, ohne zu wissen, wie das neue Stück werden wird. Beim Schneidern muss sie sich zudem in die Prozesse der Schneiderei der Wuppertaler Bühnen eingliedern, die ja auch die Oper und das Schauspiel bedienen. Hier gibt es in den frühen Jahren erheblichen Widerstand: Wie mit der Bühnenbildwerkstatt ist auch die Zusammenarbeit mit der Schneiderei in den ersten Jahren kompliziert und demütigend, dort hatte man den Eindruck, das Tanztheater mache alles kaputt. Das musste bereits Rolf Borzik erfahren, der diese nicht mehr betreten durfte. So schickt er Marion Cito bei den Proben zu *Kontakthof* (UA 1978) vor. Und diese wird von der Leitung der Schneiderei erst einmal nach ihren Zeugnissen gefragt. Aber auch das legt sich über die Jahre – mit dem weltweiten Erfolg der Compagnie. »Mit den Zeugnissen, das haben sie dann vergessen«,⁶⁶ erinnert sich Cito 2014.

Sie beginnt das Schneidern bereits ein halbes Jahr vor der Premiere, zu einem Zeitpunkt, wo die Besetzung klar ist, ein bis zwei Probenphasen stattgefunden haben, aber das Stück noch lange nicht zusammengestellt ist. Bühnenräume, bei denen die Tänzer*innen im Wasser tanzen und die Kleider nass werden, brauchen andere Stoffe, auch dies erfährt sie spät, muss, wie bei *Vollmond* (UA 2006) beispielsweise quasi in letzter Minute reagieren und entsprechende Stoffe besorgen. Erst sehr spät, noch nachdem die Musik ausgesucht ist, kommen die Tanzkleider hinzu. Und hier muss sie Flexibilität, Spontaneität und schnelle Reaktionsfähigkeit an den Tag legen: Mitunter muss sie die Kostüme ändern, weil die Choreografin die Szenen in letzter Minute neu zusammenstellt und plötzlich mehrere Tänzer*innen in einer Farbe auf der Bühne agieren. Oder bei dem Stück *Nelken* (UA 1982), wo sich Pina Bausch in der Pause der Premiere entscheidet, eine Szene mit Anne Martin, die zuvor herausgefallen war, doch wieder hineinzunehmen. Da musste sie schnell in den Fundus laufen und etwas zum Anziehen suchen.

Bei den Weitergaben von Rollen und Umbesetzungen ist auch Marion Cito gefordert. Zwar erfolgen die Nachbesetzungen nach dem Abgang von Tänzer*innen neben den Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten auch nach Größe und Proportionen, was auch die Übergabe der Kostüme leichter macht. Mitunter aber werden neue Kleider, die sogenannten »Zusatzkleider« erstellt, die im Stil und in den Farben ähnlich sind. Anders ist es bei den Weitergaben an andere Compagnien, wie beispielsweise bei dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002) an die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts. Ein Beispiel ist die Übernahme der Rolle von Nazareth Panadero durch die Tänzerinnen Marta Navarrete und Mia Rudic. Sie haben andere Körper, Körpergrößen, -formen, -proportionen, einen

anderen Tänzer*innenhabitus, andere Identitäten als Balletttänzerinnen. Farbe und Form der Tanzkleider müssen hier angepasst werden – und dies mittlerweile ohne Pina Bauschs letzte Entscheidung.

Marion Cito ist wohl die erste Balletttänzerin, die eine weltbekannte Kostümbildnerin geworden ist. Sie hat Tanzkleider vom tanzenden Körper her gedacht und sie hat sie mit den Augen von Pina Bausch entworfen. Sie hat selbstständig gearbeitet und sich zugleich immer als Zuarbeiterin verstanden. Sie hat die hierarchischen Ordnungen eingehalten und sich bis zum Ende der Arbeit mit Pina Bausch zwar gut mit »ihrem Boss« verstanden, zugleich aber auch immer die Angst und Unsicherheit behalten, etwas falsch zu machen, nicht zu genügen. Sie hat tatsächlich Tag für Tag für das Tanztheater gearbeitet und wurde zu einer der intimsten Kennerinnen. Denn jahrelang sitzt sie nicht nur bei den Proben, sondern auch in den Vorstellungen. Ihr Platz ist hier neben der Choreografin, über Jahre schreibt sie stichwortartig die Kritiken auf, die am nächsten Tag entlang ihrer Notizen gemeinsam mit der Compagnie durchgesprochen werden. Sie bekommt deshalb alles mit, was Pina Bausch über ihre Tänzer*innen in diesem Moment sagt. Neben vielen anderen, so auch dem langjährigen Organisationsteam um Claudia Irman, Ursula Popp und Sabine Hesseling, hat sie dazu beigetragen, dass der Zusammenhalt der Compagnie sichergestellt ist. Mit ihren Tanzkleidern hat sie die unverwechselbare Ästhetik des Tanztheaters ab den 1980er Jahren wesentlich mitgestaltet.

DER BÜHNENBILDNER: PETER PABST

Peter Pabst lernt Pina Bausch 1978 kennen, als er am Schauspielhaus Bochum unter der Intendanz von Peter Zadek und mit ihm arbeitet. 1980 wird das erste Stück, bei dem er das Bühnenbild entwirft. Ein Rollrasen. Es ist das einzige Stück, bei dem der Hinweis auf die Autorschaft Teil des Titels ist: »Ein Stück von Pina Bausch«. Es ist das erste Stück nach dem Tod von Rolf Borzik, es ist ein Stück von ihr, auch ein Stück Leben. Mit Marion Cito und Peter Pabst beginnt nun eine jahrzehntelange Zusammenarbeit, auch Pabst arbeitet mit ihr bis zu ihrem Tod.

1944 wird Peter Pabst in Grätz (polnisch: Grodzisk Wielkopolski) geboren. Die Stadt liegt in einer Region, die auf eine wechselhafte Geschichte zurückblicken kann. Wie Posen, die Geburtsstadt Borziks, unterlag auch Grätz mehreren Teilungen und wurde schließlich im Versailler Vertrag Polen zugeschlagen. Der Vater, ein Jurist, ist als Soldat im Krieg. Er erlebt die Geburt seines Sohnes, des dritten Kindes, nicht mit. Mit dem Kriegsende 1945 zieht die Mutter mit ihren drei Kindern und ihrer Schwiegermutter nach Berlin-Karlshorst, das sich mit einem Zuganschluss nach Berlin und zum Naherholungs-

gebiet am Müggelsee bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Vororte der Hauptstadt entwickelt hatte. Die entstandene Villenkolonie galt damals als »Dahlem des Ostens«, in den 1910er und 1920er Jahren folgt eine im Grünen gelegene Modellsiedlung nahe der Spree, in die die Familie Pabst zieht. In diesem bürgerlichen Ambiente war in den 1930er Jahren die sogenannte Pionierschule I der Wehrmacht errichtet worden, die der Offiziersausbildung diente, und die 1942, als sich mit der »Schlacht um Stalingrad« die Wende im Kriegsgeschehen abzeichnet, makaber in Festungspionierschule umbenannt wird. Hier hatte sich bereits während der sogenannten Schlacht um Berlin im April 1945, an der die Rote Armee und einige polnische Einheiten beteiligt waren und der über 170.000 Gefallene und 500.000 verwundete Soldaten sowie mehrere zehntausend Zivilisten zum Opfer fielen, das Hauptquartier der Roten Armee niedergelassen. 1945, als die Familie Pabst nach Karlshorst übersiedelt, unterzeichnet der deutsche Generalfeldmarschall Wilhelm Keitel am 8./9. Mai 1945 an diesem Ort die bedingungslose Kapitulation Deutschlands.

Nach dem Krieg lässt sich die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) in Karlshorst nieder. Es ist die oberste Besatzungsbehörde und somit die eigentliche Regierung in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) von Juni 1945 bis zur Übertragung der Verwaltungshoheit an die Regierung der DDR 1949. Danach bis zu ihrer Auflösung 1953 ist es die Sowjetische Kontrollkommission, die die sowjetische Überwachungs- und Leitungsinstitution über die Führung der DDR innehat. Zudem wird im Hauptgebäude der ehemaligen Pionierschule die weltweit größte Zentrale des KGB außerhalb der Sowjetunion etabliert, die dort bis 1994 existiert. Entsprechend dieser militärischen und politischen Infrastruktur der sowjetischen Besatzungsmacht gibt es in Karlshorst Einkaufsläden, die sogenannten Russenmagazine, in denen zu moderaten Preisen und ohne Lebensmittelmarken Waren erhältlich sind.

In dieser Nachbarschaft wächst Peter Pabst in den kommenden neun Jahren vaterlos auf. Peter Pabsts Mutter ist Schneiderin. Sie baut in Karlshorst zügig ein Schneideratelier auf und näht Kleider für die Frauen der ranghohen russischen Offiziere. Und sie schneidert für Berliner Theater, denn sie hat auch gute Kontakte zum Kostümdirektor der Berliner Bühnen. Durch diese Einkünfte und durch die Verbindungen zu russischen Offizieren, die zum Teil im Hause Pabst einquartiert sind, geht es der Familie gut, trotz Flucht und »Hungerjahren«. Durch die Umtriebigkeit der Mutter fasst die Familie in Karlshorst Fuß, hat genügend zu essen, die Kinder haben Spielzeug und die Erwachsenen Zigaretten. »Die Russen« sind kinderlieb, so erlebt es Pabst. Seine Kindheit erinnert er als schön und frei, in unseren Gesprächen beschreibt er sie als Basis für seine Lebenslust und seinen lebenslangen Optimismus.⁶⁷

Peter Pabst hat vertraute Familienbeziehungen und Freunde. Er ist von vielen Kindern umgeben, die, wie er, ohne Väter aufwachsen. Die Mutter erlebt er als liebevoll, ihr Atelier als einen wunderbaren, warmen Ort, an dem immer etwas los ist. Aber sie ist rund um die Uhr beschäftigt und so sind die Kinder auf sich gestellt. Pabst sieht es so: weil er als Kind auf sich selbst zurückgeworfen war, konnte er sich entwickeln. Er wird selbstständig und macht sich unabhängig. Er ist draußen, in schöner Umgebung, jammert nicht, kehrt widerwillig erst mit Anbruch der Dunkelheit nach Hause zurück. Obwohl er im Zentrum der sowjetischen Besatzungsmacht aufwächst, spielt in seiner Erinnerung die politische Situation für ihn als Kind keine Rolle. Als Peter Pabst zehn Jahre alt ist, sehen sich Vater und Sohn zum ersten Mal. Der Vater kehrt 1954 aus russischer Gefangenschaft zurück; und er will sich nicht in einer Stadt niederlassen, die durch die Kommandantur des Landes geprägt ist, das ihn so lange unter härtesten Bedingungen in Kriegsgefangenschaft gehalten hatte. Er geht in den Westen, nach Frankfurt am Main, zunächst allein. Aber die Familie folgt. Die Mutter gibt das Erreichte in Karlshorst auf und zieht mit ihren Kindern zum Vater. Und dies geht zu dieser Zeit noch sehr unbürokratisch: Sie fahren einfach mit dem Zug nach Frankfurt. Von dort teilt die Mutter den Behörden mit, dass sie die Ausreisepapiere nachsenden sollen. Pabst erlebt diesen Umzug nicht als Übergang vom Osten in den Westen, vom Kommunismus in den Kapitalismus, weil er im Osten Berlins das Kommunistische im Alltag weniger wahrgenommen hatte als das Preußische. Und tatsächlich prägt ihn das preußische Pflichtbewusstsein. Im Westen sieht er nun etwas, was er in Karlshorst nicht kannte: die Arbeit am sogenannten Wiederaufbau.

Peter Pabst hatte bis dahin den Vater kaum vermisst. Dieser ist gesundheitlich angeschlagen, es ist nicht leicht, die Familie, die bislang gut funktioniert, neu zu justieren. Geprägt von autoritären Strukturen und Erfahrungen, familiär wie politisch, kann der Vater sich nach den Jahren der Abwesenheit schwer an eine Familie anpassen, die bislang gut ohne patriarchale Muster ausgekommen ist. Sein Wunsch nach einem großbürgerlichen Lebensstil, der ihm als Rechtsanwalt vorschwebt und den er auch gewohnt war, widerspricht erst einmal seiner realen Situation. Sein Sohn ist verwundert, dass der Vater ihn plötzlich in alten Autoritätsstrukturen erziehen will. Das geht schief. Aber er bereitet ihn auf einen großbürgerlichen Lebensstil vor. Der Sohn weigert sich, dem Vater in einer akademischen Laufbahn zu folgen. Er bricht die Schule ab und beginnt eine Lehre. Als Schneider. Ab da beginnt eine Laufbahn, die so wirkt, als sei er immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen. Er selbst sieht es so, dass er einfach viel Glück gehabt hat.

Dieses Glück bringt ihn durch Vermittlung seiner Mutter in das Haute-Couture-Modehaus zu Elise Topell in Wiesbaden, eine der bekanntesten und angesehensten deutschen Modeschöpfer*innen jener Zeit. Topell hatte in den 1930er Jahren, nachdem der »Berliner Chic« berühmt geworden war, in Berlin ein Modehaus mit Prêt-à-porter-Kollektionen gegründet. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlässt sie Berlin und lässt sich in Wiesbaden nieder, der Stadt, die mit ihren Kur- und Thermalbädern eines der ältesten Kurbäder Europas beherbergt. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen sich hier Millionärsfamilien und Großfirmen nieder, Wiesbaden wird dadurch bekannt als die Stadt mit den meisten Millionären Deutschlands. Hier fühlt sich Elise Topell nach dem Krieg mit ihrer exklusiven Mode besser aufgehoben als im zerstörten Berlin, wo exklusiver Chic nicht so richtig ins Bild passt. Sie mietet sich ab 1948 im Biebricher Schloss ein und führt hier ihr renommiertes Label, das bis heute in Wiesbaden erfolgreich weiter existiert. Elise Topell ist den reichen Damen bekannt. In den 1950er Jahren kostet ein Haute-Couture-Kleid aus ihrem Hause etwa 3.000 Deutsche Mark, der Schneiderlehrling Pabst verdient nicht einmal 300 DM im Monat. Peter Pabst verkehrt in der schicken Modebranche, hier lernt er ein neues Ausmaß an Wohlstand und eine Welt kennen, an der der Krieg scheinbar spurlos vorübergegangen ist. Er erinnert sich, dass manche Frauen an einem Vormittag für 30.000 bis 40.000 DM Kleider kauften. Elise Topell präsentiert ihre Mode auch auf den großen internationalen Modeschauen in Paris. Peter Pabst sieht eine internationale Dimension der Reichen und Schönen – und lernt den großzügigen Lebensstil lieben. Er lebt trotz seines geringen Einkommens als Lehrling auf großem Fuß und mietet sich eine Wohnung in der Wilhelmstraße, der repräsentativen Prachtstraße der hessischen Landeshauptstadt.

Topell führt ein strenges Regiment. Hier lernt Pabst Disziplin kennen und erfährt, wie wichtig Genauigkeit und Präzision für qualitativ hochwertige Produkte sind. Hier entwickelt er ein Qualitätsbewusstsein, das an Handwerk gebunden ist. Fehler sind nicht erlaubt, auch das lernt er, schon gar nicht die Wiederholung des Fehlers. Von der Wiesbadener Mode geht er in den 1960er Jahren an die Oper, und auch hier wählt er nicht irgendein Haus, sondern das Festspielhaus Richard Wagners. Die reiche, mondäne Welt der Mode tauscht er gegen die reiche, großbürgerliche Welt von Bayreuth ein. Für Oper und Theater hat er sich bis dahin nicht interessiert, es ist das erste Theater, das er nach seinem Schultheater nach eigenen Aussagen kennenlernt. Erfahrung mit der Theaterwelt und auch mit dem Arbeitsalltag am Theater hat er nicht. Sein Einstieg in diese Welt könnte also anspruchsvoller nicht sein. Auch hier findet er weltweites Renommee, hochwertige, qualitätsbewusste Kunst vor, an der er sich messen muss.

In Bayreuth vollzieht Pabst den Wechsel von der Mode zum Kostümbild unter dem damaligen Kostümdirektor Kurt Palm. Auch dieser achtet penibel auf Qualität. Hier kann Pabst sein handwerkliches Können um die spezifische Kreativität, die das Theater braucht, ergänzen. Er ist fasziniert davon, Kostüme zu entwickeln, die nicht nur schön sind, sondern helfen, einen Charakter auf der Bühne sichtbar werden zu lassen. Aber auch hier kommt er mit dem Theater selbst kaum in Berührung, denn es ist zu dieser Zeit mehr als ungewöhnlich, dass sich ein Kostüm- oder ein Bühnenbildner eine Probe anschaut, die Bereiche sind streng getrennt. Auch gibt es keine Kostümproben, bei denen die Künste aufeinander abgestimmt werden. Pabst verbringt also in Bayreuth den Großteil der Zeit in der Kostümabteilung.

1969, auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung, entschließt sich Pabst, das großbürgerliche Ambiente zu verlassen. Er, der kurz vor dem Abitur die Schule geschmissen hatte, will nun studieren. Er bewirbt sich erfolgreich an den renommierten Kölner Werkschulen für ein Kostümbild-Studium und zieht in die vom Krieg arg zerstörte, aber von junger Kunst geprägte Stadt, wo bereits Jahre zuvor unter anderem das Tanzforum Köln unter Leitung von Jochen Ullrich für Furore gesorgt hatte und auch Johann Kresnik Ende der 1960er Jahre seine ersten Stücke zeigte (→ *STÜCKE*). Es ist die Stadt, in der er sich langfristig niederlassen wird. Die Kölner Werkschulen, die nun seine neue Lehrstätte werden, waren 1926 nach dem Vorbild des Bauhauses und dem Werkbund-Gedanken verpflichtet unter dem damaligen Oberbürgermeister von Köln, Konrad Adenauer, gegründet worden. Nach der Vereinnahmung während der Nazi-Herrschaft, die diese zu einer Anstalt einer traditionellen, handwerklich gefertigten, antisemitischen »deutschen Heimatkunst« umfunktionieren wollte, erfolgt nach dem Krieg die Wiederaufnahme des Betriebes im ursprünglichen Sinn. In den 1960er Jahren sind die Kölner Werkschulen das größte Kunstinstitut in Nordrhein-Westfalen und gehören neben Hamburg, Berlin und München zu den größten der Bundesrepublik.

Pabst engagiert sich in seiner neuen Wirkungsstätte auf der Welle der Studentenbewegung politisch, aber er versteht sich nicht als 68er. Er ist Mitglied im Fachbereichsrat, diskutiert nächtelang – für die Katz, wie er später meint. Aber er setzt sich erfolgreich für die Wiederbesetzung der Professur für Kostüm- und Bühnenbild ein, die lange verwaist war. Max Bignens, ein international renommierter Schweizer Kostüm- und Bühnenbildner, der neben seinen vielen Arbeiten auch mit Choreografen wie Wazlaw Orlikowsky, Anthony Tudor und John Cranko zusammengearbeitet hatte, übernimmt 1972 die Professur. Er wird sein Lehrer, und Pabst findet ihn fantastisch.

Erneut beendet Pabst seine Ausbildung nicht, sondern wechselt, auf Anraten seines Lehrers, nach Bochum, ans Schauspielhaus, wo er Assistent des Bühnenbildners wird. Auch dies ist wieder





7 Bühnenbild
Der Fensterputzer
Wuppertal 2006





8 Research-Reise
zu *Rough Cut*
Korea 2004





10 *Rough Cut*
Wuppertal 2005

9 Bühnenraum für 1980
Wuppertal 1980

eine Chance, von der sein Lehrer behauptet, dass man sie nicht zweimal im Leben geboten bekommt. Bühnenbildskizzen kann Pabst nicht vorweisen. Peter Zadek ist neben Peter Stein, der zeitgleich an der Schaubühne Berlin tätig ist, der Theatermacher der Stunde. Aber Pabst kennt ihn zu diesem Zeitpunkt nicht, er war trotz seines Engagements in Bayreuth nicht zum Theatergänger geworden. Aber von vornherein arbeitet er bei Zadek nicht als Bühnenbild-Assistent. Zadek hat sich auf Shakespeare-Inszenierungen konzentriert, er will offene Arbeitsprozesse und dazu gehört auch, dass die Kostümbildner bei den Proben zum »König Lear« dabei sind. Pabst übernimmt diese Rolle. Die Begegnung mit Zadek ist von sofortiger Sympathie geprägt – und führt zu einer lebenslangen Freundschaft.

Hier lernt er nun die Theaterkunst und den Theaterbetrieb kennen und erfährt, dass es im Theater ganz wesentlich um Partnerschaften geht. Er glaubt nicht, dass man am Theater arbeiten kann, wenn man nicht in der Lage ist, sich voll und ganz einzulassen, immer wieder aufs Neue eine Art Liebesbeziehung einzugehen: zu dem Stoff und den Leuten, die dabei sind. Und das braucht vor allem Geduld, Vertrauen, Neugier – und den Mut zum Krach. Diese Partnerschaften sind immer wieder schwierig, aber wenn sie gelingen, ein großes Glück. Pabst hat Glück. Am Schauspielhaus Bochum arbeitet er fest von 1973 bis 1979, bis es Zadek an das Hamburger Schauspielhaus zieht. Seitdem ist Pabst freiberuflich tätig, auch weiterhin mit Peter Zadek, der einen Monat nach Pina Bausch, am 30. Juli 2009 stirbt. In diesem Jahr verliert Pabst fast zeitgleich seine beiden wichtigsten künstlerischen Partner*innen. Bei Zadek lernt er, mit dem Zweifel zu leben und Nicht-Wissen auszuhalten, ein Suchender zu sein. Und er sieht, wie Zadek eine fast unbegrenzte Liebe für seine Schauspieler*innen entwickelt, so wie er es auch bei Pina Bausch mit ihren Tänzer*innen erleben wird. Dies schafft Vertrauen und ist die Voraussetzung dafür, dass offene Probenprozesse überhaupt möglich werden, dass etwas passiert. Und er sieht, dass dies neben der Neugier vor allem Geduld braucht: mit denen, mit denen man arbeitet, aber auch die Geduld mit sich selber. Das Warten können, das Aushalten, dass Nichts, wenig, Uninteressantes oder Unbrauchbares passieren könnte, ist für ihn die Voraussetzung dafür, die Freiheit des Guckens, des Nicht-Verpassens zu erhalten. Und das sieht er bei Zadek und auch bei Bausch.

Im Laufe der Jahre arbeitet er für etwa 120 Inszenierungen insgesamt, vor allem an allen wesentlichen deutschen Bühnen, aber auch in Städten wie Salzburg, Wien, Paris, London, Genf, Kopenhagen, Amsterdam, Neapel, Turin, Triest und San Francisco. Nur einen Teil seiner Arbeit, 26 Bühnenräume, macht er in den 29 Jahren der Zusammenarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal für die Stücke von Pina Bausch. Deren Arbeit hatte er durch Zadek kennenlernt, zu-

nächst, weil man von Bochum nach Wuppertal fährt, um zu sehen, was dort passiert, dann, weil Zadek Pina Bausch nach Bochum einlädt, um eine ›Macbeth-Inszenierung‹ zu machen (→ STÜCKE). Nach dem Tod von Rolf Borzik fragt ihn dann Pina Bausch, ob der das Bühnenbild zu dem neuen Stück machen will, das später 1980 heißen wird. Auch mit Pina Bausch arbeitet er unabhängig und ist in dieser Unabhängigkeit der Einzige beim Tanztheater Wuppertal.

Pabsts Bühnenbilder werden seit den 1980er Jahren zum Markenzeichen und Identitätsmerkmal des Tanztheaters Wuppertal. Manche der Stücke sind auch nach dem Bühnenbild benannt wie *Nelken*, *Wiesenland* (UA 2002) oder *Das Stück mit dem Schiff* (UA 1993). Sie sind aufwändig, penibel, mit viel Liebe zum Detail entwickelt und komplex gebaut. Pabst nennt sie atmosphärische Räume, nicht Aktionsräume. Dennoch wird das Konzept des Aktionsraumes, das schon die Bühnenbilder von Rolf Borzik kennzeichnet, auch in diesen Bühnenbildern sichtbar. Und obwohl er nach knapp 30 Jahren der Zusammenarbeit behauptet, vom Tanz nichts zu verstehen, baut Pabst Räume, die Körper, Bewegung und Raum zusammen denken. Es sind Räume, die, wie die Choreografien Pina Bauschs, nichts Dekoratives in Szene setzen wollen, auch nicht bei den Koproduktionen, sondern, die eine Funktion haben, die den vertrauten Alltag zeigen, ihn aber auch verfremden. Das ist vor allem auch bei den Koproduktionen eine Herausforderung, denn sie sollen kein Abbild sein, kein Fernsehen, keine Dokumentation. Er will für das Bühnenbild eine Übersetzung finden.

Seine Räume sind keine skulpturalen Bilder. Er sieht sie als Räume für Menschen. Es sind Räume des Wohlfühlens und der Hindernisse, Räume, die Spannungsfelder in ein Bühnenraumkonzept übersetzen: Es sind zugleich Natur- und Kunsträume, reale Lebensräume und poetische, märchenhafte, imaginäre Landschaften, originale Orte und mythische, fantasievolle Räume. Immer wieder bringt er ›Natur‹ auf die Bühne; sie ist für ihn das Gegenteil von Künstlichkeit. Naturmaterialien sind weich und sinnlich, sperrig und hart und sie sind widerspenstig insofern, als sie sich dem Theater als Ort der Repräsentation widersetzen. Mit diesen Ambivalenzen arbeitet Pabst. Er verbaut vielfältige Naturmaterialien, die die Räume als geografische Landschaften der Seele, als Orte von zugleich traumhafter Surrealität und buchstäblichem Naturalismus erscheinen lassen. Er verarbeitet unter anderem: Rasen (*1980* und *Wiesenland*), Steine, die als Mauern (*Palermo Palermo*), und steinähnliche Gebilde, die als Felsmaterialien fungieren (*Masurca Fogo*, *O Dido*, *Wiesenland*, *Rough Cut*), Erde (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, *Viktor*), Sand (*Nur Du*, *Das Stück mit dem Schiff*), Salz und Papier, das wie Schnee aussieht (*Tanzabend II*, *Ten Chi*), Wasser (*Ein Trauerspiel*, *Wiesenland*, *Vollmond*), Bäume (*Nur Du*),

Pflanzen (*Two Cigarettes in the Dark, Ahnen*), Blumen (*Nelken, Der Fensterputzer, O Dido*), Asche, Granatsplitter (*Ein Trauerspiel*). Wie schon bei Rolf Borziks Bühnenräumen, tauchen auf seinen Bühnen Tiere auf: Ein Reh in *1980*, ein Walross in *Ahnen*, ein Eisbär in *Tanzabend II*, eine Walflosse in *Ten Chi* und auch echte Tiere wie Schäferhunde in *Nelken* oder Schoßhündchen in *Viktor*. Naturmaterialien werden zudem herein- und herausgetragen: Stämme von Fichten (in *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*), ein Birkenhain (in *Tanzabend II*) oder abgesenkt wie Baumkronen vom Bühnenhimmel (*Palermo Palermo*).

Räume sind aber nicht nur gestaltet durch ihre Materialien. Sie stellen ihre Atmosphären auch akustisch und olfaktorisch her: Es sind Hörräume, mit Windgeräuschen und Meeresrauschen, mit Vogelstimmen und Tropenklängen (*Das Stück mit dem Schiff*), den Rasen oder die Erde kann man riechen, die Feuchtigkeit des Wassers spüren. Zunehmend greift Pabst in den 1990er Jahren auch zu Videoprojektionen, die Naturlandschaften und Tiere in freier Wildbahn, aber auch urbane Landschaften zeigen (*Tanzabend II, Der Fensterputzer, Masurca Fogo, Água, Rough Cut, Bamboo Blues, »Sweet Mambo«*). Es sind Aufnahmen, die er mitunter selbst bei den Recherche-Reisen zu den internationalen Koproduktionsorten gemacht hat. In *Danzón* (UA 1995) tanzt Pina Bausch auf der Bühne vor einer großformatigen Videoprojektion aus exotischen Fischen (→ STÜCKE). Pabsts Räume sind nicht statisch, es sind Räume in Bewegung. Dies ist nicht nur in den Stücken wie *Água* oder *Rough Cut* so, wo durch Bildprojektionen Projektionsräume entstehen, das Ferne also in den Theaterraum übersetzt wird, oder wo bewegte Bildprojektionen einen Dialog mit den sich auf den Bühnen bewegendenden Tänzer*innen eingehen. Vielmehr baut er mobile, sich wandelnde Räume und mitunter auch mobile Böden, die sich spalten wie in dem Stück »... como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí...« (*Wie das Moos auf dem Stein*), auf denen Wasser auftaucht und wieder absinkt (*Nefés*, UA 2003), Mauern fallen, über die die Tänzer*innen springen müssen (*Palermo Palermo*) oder eine bemooste Felswand, von der Wasser rieselt, die kippt und zu einer begehbaren Felslandschaften wird (*Wiesenland*).

Diese aufwändigen Bühnenbilder beruhen auf einem hohen Maß an technischer Finesse, das Handwerk dahinter ist komplex und braucht viel Liebe zum Detail. »Weil ich fand, dass Nein sagen nicht zu meinem Beruf gehört, habe ich ihr dann immer das Blaue vom Himmel runter versprochen, ohne zu wissen wie es geht«,⁶⁸ erinnert sich Pabst 2019. Wie die Bühnenbilder technisch gestaltet sind, darüber spricht Pabst nicht, auch nicht mit der Choreografin, das ist sein Geheimnis. Backstage-Touren sind ihm ein Gräuel. Wie die Choreografin will auch er keine Erklärungen abliefern, warum er ein Bühnenbild so gemacht hat. Es soll assoziativer Spielraum bleiben. Denn

die Bühnenbilder sollen Überraschungen evozieren, einen Zauber und eine eigene Poesie entwickeln. Vor allem die Tanzböden übersetzen die Idee des Bühnenraumes als Aktionsraum. Sie sind tückisch, mit Hindernissen und Überraschungen ausgestattet – und dennoch müssen sie so gebaut sein, dass sich die Tänzer*innen, mitunter im hohen Tempo, sicher auf ihnen bewegen können und sich nicht verletzen. Es sind Böden, auf denen man nicht einfach schön tanzen kann. Sie sind immer neu zu erkunden, immer ungewiss. Sie fordern das Tanzen heraus, erschweren es den Tänzer*innen, sich auf das Gewohnte, Gekonnte und Einstudierte zu verlassen und in Routinen zu verfallen. Das Sich-Bewegen wird in diesen Räumen zu einer existenziellen Aufgabe. Es fordert ein Tanzen auf einem unsicheren Terrain, ein Tanzen, das eine erhöhte Aufmerksamkeit im Moment braucht und den Boden und dessen Materialien als Interaktionspartner begreift. Die Böden provozieren ein Taumeln, Schwanken, Stolpern, Springen und Stürzen und damit Bewegungsarten, die nicht in den Kanon dessen gehören, was man bis heute gemeinhin Bühnentanz nennt. Ein Befragen und Erweitern des Tanzbegriffs, für den Pina Bausch steht, wird auch durch Pabsts Bühnenbilder immer wieder provoziert – auch dann, wenn sich die Bühnentänze mit den Videoprojektionen vermischen und, in der Wahrnehmung der Zuschauer*innen, deren Bewegung verändern, sie dynamisieren oder meditativ erscheinen lassen. Trotz dieser immer neuen schwierigen Herausforderungen wissen die Tänzer*innen, dass die Bühne niemals so gebaut sein wird, dass sie in ihrer Kunst, in ihrem Tanz beschädigt werden. Aber bequem ihr Repertoire abspulen und sich in ihrem Können sonnen, das können die Tänzer*innen auf diesen Bühnen nicht.

Pabsts Bühnenbilder brauchen eine präzise, bis ins kleinste Detail durchdachte und auch langfristige Vorbereitung. Nicht selten stellen sie die Werkstätten der Wuppertaler Bühnen vor große Herausforderungen. Aber Pabst ist darauf gut vorbereitet, macht Vorschläge, leistet Überzeugungsarbeit. Der Bühnenmeister und langjährige technische Leiter des Tanztheaters Wuppertal Manfred Marczewski, für den ebenfalls, wie für Pabst, 1980 das erste Stück war, an dem er beteiligt war, erinnert sich: »Für die Werkstätten war es manchmal die Hölle, in solch kurzer Zeit ein so großes Bühnenbild herzustellen.«⁶⁹ Seine Aufgabe ist es, die gesamten technischen Abläufe bei einer Vorstellung zu betreuen, er begleitet Gastspielreisen, prüft zuvor die Spielstätten, klopft Bühnenbilder auf Sicherheits- und Brandschutzbestimmungen ab, kümmert sich um ihre Verschiffung oder Verladung. Der Transport wiegt bei Gastspielreisen buchstäblich schwer. Es ist nicht nur eine logistische Aufgabe, bei den vielen Gastspielen des Tanztheaters Wuppertal, die Bühnenbilder in Cargos zu verschiffen oder auf Sattelschlepper zu verladen, sie mitunter wochenlang auf Reisen zu schicken und sie vor Ort in einem anderen Theater-

raum mit anderen Gegebenheiten wieder aufzubauen: Ein Rollrasen; Tausende von rosa Stoffnelken auf Draht, die dicht in den Boden auf Holzplatten mit Löchern, unterlegt mit einem faserigen Dämmmaterial gesteckt sind und bei jeder Aufführung erneuert werden müssen; ein Mittel, das auf den Boden aufgetragen werden muss, so dass er nach dem Füllen mit Wasser nicht zu rutschig ist; ein Bühnenraum, gerahmt von Erdwänden, die aus Bauelementen bestehen, die vor der Aufführung mit Leim und frischer Erde bespritzt werden; eine Wüstenlandschaft aus vier bis sechs Meter hohen Kakteen, etwa 50 bis 60, die Stacheln aus Nylon haben, die nach dem Hineinstecken gefönt werden; eine Mauer aus Hohlblocksteinen, die so angefertigt sind, dass sie durch das Zerbrechen beim Fall der Mauer keine verletzungsanfälligen Kanten und Ecken bilden; Schnee, der den Boden bedeckt und aus zehn Tonnen Salz besteht; eine bemooste Felswand, die fünf Tonnen wiegt, an nur vier Punkten aufgehängt ist und zu einer begehbaren Fläche wird; vier Tonnen Wasser insgesamt, circa 4.000 Liter pro Minute, die von einer Bühnenseite auf die andere geschafft werden müssen und eine bestimmte Temperatur haben müssen, damit die Tänzer*innen darin herumtoben können; oder, im Verhältnis dazu scheinbar einfach, 6.400 Quadratmeter Stoff, der in geraden Bahnen vom Schnürboden herunterhängt und mit Windmaschinen in Bewegung gebracht wird. Marczewski hat diese Arbeit fast dreißig Jahre gemacht – mit unzähligen Überstunden. Vergütet bekommen hat er sie nicht. Wollte er auch nicht, denn er hatte sich bewusst für die Arbeit mit dem Tanztheater entschieden, mit dem seitens der Techniker damals kaum jemand arbeiten wollte. Aber er fand es aufregend, und das war seine Entlohnung: »Es ist ein wunderbares Erlebnis, für eine solche Compagnie zu arbeiten, die so einen Erfolg hat. Und: Pina hat mir die ganze Welt gezeigt. Das hätte ich allein nicht gemacht. [...] und ich habe diese Welt auf eine andere Art und Weise kennengelernt, habe erlebt, was ein normaler Tourist nicht mitkriegt.«⁷⁰

Wenn Pabst mit der Arbeit an den Bühnenbildern beginnt, ist ein ›Stück‹ noch lange nicht in Sicht, auch noch nicht für die Choreografin ahnbar. Mitunter schaut er sich Proben an, ist aber nicht regelmäßig dabei. Was wird es für ein Stück werden? Diese Frage stellt er der Choreografin ab und zu. Aber er muss den richtigen Moment dafür abpassen und er weiß, eine ausführliche Antwort bekommt er nicht. Wie die Verantwortlichen für Kostüm und Musik fängt er dennoch früh mit den Entwürfen für ein Bühnenbild an und baut vier bis sechs Modelle. »Auch weil der leere, schwarze Modellkasten mich angähnt und etwas wissen will, was ich noch nicht weiß,«⁷¹ so beschreibt er es 2008 in einem Interview.

Mitunter bittet er sie, sich schon einmal ein Modell anzusehen und erkennt an ihrem Blick, was ihr zusagt oder nicht. Dann legt er

es still zur Seite. Seine Devise ist: Man muss großzügig sein mit den eigenen Einfällen, nicht kleinlich. Sie überlegen, wie Szenen, von denen sie zu dem Zeitpunkt glaubt, dass sie in das Stück kommen werden, sich in dem ein- oder anderen Bühnenbild machen werden. Manchmal bittet sie ihn zu einer Probe, wenn sie ein Stück des neuen Stücks zusammengestellt hat. Sie reden kurz darüber, aber mehr auch nicht. Keine Diskussion. Es sind ihre Stücke. Er ist ihr Bühnenbildner. Das, was sie sich zu sagen haben, zeigen sie im Machen. Und über die Jahre kennen sie sich gut. Sie werfen sich die Bälle zu und öffnen sich gegenseitig Denkräume. Die Hierarchie bleibt unberührt, auch wenn er über die Jahre ihr wichtigster Vertrauter wird.

Mit den Vorbereitungen zu den Bühnenräumen für ein neues Stück muss Pabst früh beginnen. Bühnenbilder kann man nicht spontan improvisieren. Aber anders als bei seinen Opern- und Theaterarbeiten tappt er bei den Stücken Pina Bauschs lange im Ungewissen, denn sie zögert und entscheidet auch über das Bühnenbild spät. Sehr spät. Manchmal erst vier bis sechs Wochen vor der Premiere. Die Tänzer*innen wissen von den Bühnenbildern nichts, sie sehen sie mitunter erst vier Tage vor der Premiere, wenn sie im Theater aufgebaut werden, dann werden sie zu ihrem Spielraum. Sie tanzen in dem Bühnenbild, aber das Bühnenbild auch um sie herum und mit ihnen.

Peter Pabst schildert sich selbst als einen chronisch optimistischen und lebenslustigen Menschen. Er beschreibt sich als faul, ist aber sehr fleißig, als einen unpolitischen Menschen in seiner Jugend, ist aber doch engagiert. Er schildert sich immer wieder in Bezug auf seine Arbeit als unsicher und vorsichtig, muss aber auch sicher sein, dass seine Entwürfe dem entsprechen, was gewünscht wird und auch entschieden darin sein, diese umzusetzen. Er braucht Geduld, muss aber auch schnell entscheiden können, was, wie, wo, wann gemacht wird. Und er muss vermitteln: zwischen den oft sehr spät geäußerten Wünschen der Choreografin, die ihm darin vertraut, dass er möglich macht, was er verspricht, und den technischen, materialen und handwerklichen Anforderungen, die dann auch an die Werkstätten gestellt werden. Pabst lebt, wie die Choreografin, preußische Tugenden: Verantwortungsbewusstsein, Pflichtbewusstsein, Disziplin, Hochachtung vor der Professionalität und Qualität. »Eigenlob stinkt« – diese Maxime, die seine Generation noch gelernt hatte, sieht er als grundlegend für die Kunst an. In dieser Haltung ähnelt er der Choreografin, mit der er auch manche anderen Prinzipien teilt und die ihn zu einem ihrer wichtigsten künstlerischen Partner machen: sich gegenseitig zu überraschen, gemeinsam die jeweiligen Verletzlichkeiten auszuhalten, dem Anderen nicht die eigenen Lasten aufbürden und den Respekt vor dem Anderen wahren. Und er beschreibt, dass er, wie sie, auch nach Jahren der Zusammenarbeit mit der Unsicherheit und dem Zweifel lebt, ob das, was er macht, auch gut ist.

Diese Ungewissheiten sind seine produktiven Antriebskräfte schlechthin. »Peter für Pina«⁷² heißt sein Buch. Hier dokumentiert sich: es war eine sehr ausgefallene, vertrauensvolle, enge und kreative Zusammenarbeit von zwei Menschen, die sehr unterschiedlich waren. Aber die vieles verband, auch der Mut und der Zweifel.

DIE MUSIKALISCHEN MITARBEITER: MATTHIAS BURKERT
UND ANDREAS EISENSCHNEIDER

142 In den Anfangsjahren am Tanztheater Wuppertal arbeitet Pina Bausch mit Orchester und Chor. Aber es ist eher schwer und widerständig. Musiker und Sänger verweigern sich den unkonventionellen Ideen der Choreografin, eine Frau am Theater in dieser Position ist eine Rarität, man hält sie zudem für zu jung und zu unerfahren. Beim »Brecht/Weill-Abend« (*Fürchtet Euch nicht*, UA 1974) wird ihr entgegnet, das sei keine Musik. Trotzdem schafft die junge Choreografin es, die Bühne auch im Hinblick auf den Chor zum Publikum zu öffnen: in *Iphigenie auf Tauris* singt der Chor von den Balkonen und aus den Logen. Bei *Komm tanz mit mir* singen die Tänzer*innen selbst die Volkslieder. Zudem entscheidet sich Pina Bausch, Musik vom Band abspielen zu lassen. Bei *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist der Orchestergraben zu klein, deshalb wählt sie eine Tonbandversion von Pierre Boulez. Bei *Blaubart* ist dann die Nutzung eines Tonbands und seiner technischen Möglichkeiten des Vor- und Zurückspulens und auch des variablen Einsatzes auf der Bühne bereits ästhetisches Konzept – und dies auch aus einer Not heraus, weil der Sänger, den man ihr zur Verfügung stellt, aus ihrer Sicht kein Blaubart ist. Der Weg zur Nutzung von Musikaufnahmen ist also erst einmal ein Weg der Konfliktlösung. Pina Bausch fasst es so zusammen: »Um die Probleme mit Chor und Orchester zu umgehen, habe ich beim nächsten Stück, *Komm tanz mit mir*, ausschließlich schöne, alte Volkslieder benutzt, die je eine Tänzerin selbst sang – begleitet nur von einer Laute. Im nächsten Stück, *Renate wandert aus*, gab es nur noch Musik vom Band, und nur in einer Szene spielte unser alter Pianist im Hintergrund. So hat sich eine ganz andere Welt der Musik eröffnet. Inzwischen ist der ganze Reichtum der Musiken aus so vielen verschiedenen Ländern und Kulturen zu einem festen Bestandteil unserer Arbeit geworden.«⁷³

Mit dieser Entscheidung, erst einmal von der Zusammenarbeit mit Orchester und Chor Abschied zu nehmen, ist auch verbunden, dass es jemanden geben muss, der Musiken sammelt, archiviert, und zur richtigen Zeit aus dem Hut zaubern kann. Diese Aufgabe fällt ab 1979 Matthias Burkert zu und er erfüllt sie, ab 1995 gemeinsam mit Andreas Eisenschneider, bis zum Tod der Choreografin.

Matthias Burkert wird 1953 in Duisburg geboren. Er wächst in einem musikaffinen Haushalt auf. Sein Vater ist Pfarrer und spielt

Geige, seine Mutter Klavier. Barock-Musik. Der Sohn lernt sehr früh das Klavierspiel, seinen ersten Klavierunterricht erhält er nach dem Umzug der Familie nach Wuppertal, als er sechs Jahre alt ist. Aber schon zu diesem Zeitpunkt hatte er das Klavier als »Abenteuerspielplatz«, ⁷⁴ wie er es nennt, entdeckt. Das übliche Vorspiel zu geselligen Anlässen missfällt ihm, er öffnet den Klavierdeckel und entdeckt die Klaviersaiten, die ihm die Welt der Klänge und Töne jenseits von Dur und Moll erschließen. Sein Klavierlehrer in Wuppertal fördert sein Interesse, unterrichtet ihn nicht in dem damals üblichen Weg – Oktave, zwei Hände-Spiel, begrenzter Tastenbereich – sondern motiviert ihn zur Improvisation, so zum Beispiel, aus dem Autokennzeichen des neuen Familien-PKWs eine Melodie zu entwickeln. Burkert lernt jenseits des analytischen Hörens der Intervalle und einzelnen Töne Klangfarben zu erkennen und den Klang mit der Materialität seines Instruments, des Klaviers, dem Holz, den Metallen, zu verbinden. Sein Klavierstudium, das er – nach einem zweijährigen abgebrochenen Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf – an der Kölner Musikhochschule absolviert, schließt er mit einer Examensarbeit über die Antiquiertheit der damaligen Musik- und Klavierpädagogik ab.

In Wuppertal ist Burkert mit seiner Leidenschaft für Klavierimprovisation genau am richtigen Ort. Denn hier trifft er auf die Welt des Jazz. »Sounds like Whoopataal« ⁷⁵ – die Stadt ist eine Jazz-Stadt. Deren Jazzaffinität geht zurück auf das legendäre Thalia-Theater, in dem Louis Armstrong, Josephine Baker und Stan Kenton spektakuläre Gastspiele gaben. Ab 1926 funkt der Sender Elberfeld die ersten Jazz-Programme in die deutschen Wohnzimmer. In den 1960er Jahren wird Wuppertal eines der wichtigsten europäischen Zentren der Improvisierten Musik. Die Namen der Jazz-Musiker, die in Wuppertal spielen, lesen sich wie das »Who is who« des Jazz. Wuppertaler wie Ernst Höllerhagen, der »deutsche Benny Goodman«, der Sänger und Pianist Wolfgang Sauer, der Saxophonist Peter Brötzmann, der Bassist Peter Kowald und der Gitarrist und Violinist Hans Reichel werden herausragende Protagonisten des Jazz, die weltweit Anerkennung gefunden haben. In diesem Klima entwickelt Burkert seinen musikalischen Stil. Seine eigenen Erfahrungen setzt er als musikalischer Leiter des Theaters für Kinder und Jugendliche in Wuppertal um, eine Aufgabe, die er 1976 übernimmt und die er trotz der intensiven Arbeit mit dem Tanztheater Wuppertal bis 2001 innehat. Zusätzlich führt er noch Lehraufträge für Klavierdidaktik an der Kölner Hochschule aus und unterrichtet einige Klavierschüler.

Burkert ist viel beschäftigt, als Pina Bausch ihn 1979 fragt, ob er die Position des ausscheidenden Repetitors übernehmen und als Pianist beim Tanztheater Wuppertal anfangen möchte. Es ist das Jahr, in dem sich bei den künstlerischen Mitarbeiter*innen ein großer

personeller Umbruch abzeichnet. Er will sich gut darstellen und erzählt der Choreografin in dem ersten Gespräch, was er alles macht, und sie antwortet erst einmal: »Ja, dann haben Sie ja gar keine Zeit für mich.«⁷⁶ Dennoch macht er eine Probestunde, an der auch der schwerkranke Rolf Borzik teilnimmt, und er wird engagiert. »Einen Vorschuss an Vertrauen«⁷⁷ nennt Burkert dies, und diesen Vorschuss möchte er zurückzahlen. Zunächst ersetzt er den Repetitor, begleitet das tägliche Training, aber er macht es anders. Ohne einen Stapel Noten auf dem Klavier. Er improvisiert zu den routinierten Übungen der Tänzer*innen, die repetitiv bestimmten Phrasen folgen. Sein Klavierspiel versteht er als einen Dialog mit den Bewegungsformen, den Spannungsbögen, Atempausen, Bewegungsfiguren. Es ist eine musikalische Übersetzung, die zudem situativ und momenthaft ist, ein sprachloser Dialog, der die Atmosphären des Augenblicks einfängt. Und dies ist immer anders. Sein Kommunikationsmedium ist der Blick: Beim Spiel schaut er den Tänzer*innen zu, beobachtet den Trainingsleiter, stellt über dieses Zusammenspiel Beziehungen zu ihnen her und entwickelt so über die Jahre und Jahrzehnte ein reichhaltiges Improvisationsrepertoire. Aber sein Prinzip bleibt der Moment, das Unvorhersehbare: »Ich muss mich selbst immer überlassen. Das ist es, was mir Spaß macht. Mir selbst zuzuhören. Ich kenne alle Übungen der Tänzer*innen, ich weiß, was kommt, aber was von mir kommt, weiß ich eigentlich erst, wenn ich anfangen zu spielen.«⁷⁸

144

Neben der Trainingsbegleitung kommen weitere Aufgaben hinzu: Von einer Südamerikatournee bringen Pina Bausch und die Tänzer*innen schwere Koffer voller Schallplatten mit (→ STÜCKE). Sie sind der Anstoß für das Stück *Bandoneon* (UA 1980). Burkert bekommt die Aufgabe, dies alles zuzuordnen, auf Kassetten zu überspielen, zu schneiden und die Musik für die Proben vorzubereiten – unter den Bedingungen der damaligen musiktechnischen Ausstattung eine mühevollen Aufgabe. Er hatte bereits, im Hintergrund sitzend, die Proben zu den Stücken *Keuschheitslegende* und *1980* beobachtet und hier alltäglich eine wichtige künstlerische Umbruchzeit miterlebt. Nun nimmt er daran aktiv teil. Burkert hat Berge von Kassetten vor sich, die er in Koffern anschleppt. Immer häufiger bittet Pina Bausch ihn, bestimmte Musik zu spielen, aber vor allem fängt er an zu sammeln. Er will genügend Material parat haben, um dies im richtigen Moment anzubringen. Über die Jahre trägt er alles zusammen, was er musikalisch stark genug findet, stöbert in Plattenläden, Antiquariaten, Archiven. Die Musik sucht er unabhängig vom Tanz, konkret an Bewegung denkt er nicht.

Das Sammeln wird mit den Koproduktionen ab 1986 eine umfassendere Aufgabe. Burkert reist – ab 1996 mitunter zusammen mit Andreas Eisenschneider – in die koproduzierenden Städte, und sie beginnen ihren Artistic Research: sie nehmen Kontakte zu lokalen

Musikern, Archiven, Musikhochschulen und Radiostationen auf. Burkerts Suche richtet sich auf »die Seele des Landes«,⁷⁹ und diese findet er in ethnischer Musik, vor allem in chorischer Musik und hier besonders in Trauergesängen, von alten Frauen und Männern. Aber in manchen Ländern ist die Musik zu stark, in ihrer Form und in ihrem Kontext zu eindeutig wie spanischer Flamenco, oder sie muss live gespielt werden, wie indische Musik. Er weiß, dass die Choreografin dies nicht antasten will, aus Respekt – vor der vollendeten Form. Sie will zudem, dass die Musik einen Dialog eingeht mit dem Stück, dem Tanz, sie darf nicht dominieren und nicht zu laut sein, man soll die Tänzer*innen hören, ihren Atem, ihren Kampf. Die Musik soll ihren eigenen Charakter zeigen, im Zusammenspiel mit Bühne und Tanz, sie soll, wie Burkert es sagt, »ein anderes Fenster aufmachen des Mitfühlens und Verstehens«⁸⁰ – und dazu kann sie den Tanz nicht einfach abbilden, untermalen oder verstärken, wie umgekehrt auch der Tanz die Musik nicht verbildlichen soll. Im Laufe der Jahre verändert sich die Suche in den koproduzierenden Orten: sie wird einfacher und zugleich komplizierter. Das Tanztheater Wuppertal ist weltbekannt, man bemüht sich allerorts zu unterstützen, zu helfen, man will dabei sein – und so fliegen die Musikangebote den beiden musikalischen Mitarbeitern quasi entgegen. Zugleich aber macht es die Suche vor Ort schwieriger, das Herumstreunen wird seltener, das Zufällige und Unerwartete zu finden, immer komplizierter. Und manchmal wissen die beiden auch nicht mehr, wo und was sie noch sammeln sollen.

Neben dem Hören ist das Beobachten eine zentrale Praktik in der Arbeit von Matthias Burkert. Er beobachtet die Tänzer*innen nicht nur im Training zu seinen Improvisationen, sondern wirft auch vorsichtig Blicke hinter die Spiegel, hinter denen sich die Tänzer*innen verschanzt haben, wenn sie in dem Probenort, der Lichtburg, ihre Solotänze entwickeln (→ ARBEITSPROZESS). Er versucht zu erraten, wohin sich die Tänze entwickeln, um schon mal musikalisches Material zu sammeln und es bereit zu haben, wenn die Choreografin es braucht. Sie entscheidet, welche Musik für die einzelnen Tänze gewählt wird und nicht die Tänzer*innen oder die musikalischen Mitarbeiter. Insofern bieten die beiden den Tänzer*innen keine Musik für die Entwicklung ihrer Tänze an und umgekehrt: die Tänzer*innen fragen nicht danach. Auch die Proben bieten Burkert Gelegenheit zum Beobachten. Hier lernt er abzuwarten und geduldig zu sein. Er sitzt in Distanz zur Choreografin, schaut hinüber, geht nur auf Anfrage an ihren Arbeitstisch. Mitunter kommt sie herüber und hört sich ein Musikstück an. Manchmal schlägt er vorsichtig etwas vor, denn er hat Angst, dass dies missfallen könnte, dass es nicht passt oder genügt. Die Choreografin probiert mitunter unzählige Musikstücke für einen Tanz, für eine Szene oder Szenenabläufe aus. Das

ist mitunter zermürbend und langatmig. Oft werden Szenen in allen möglichen Kombinationen probiert – und damit ändern sich auch die Musik und die musikalischen Übergänge zwischen den Szenen. Aber irgendwann passt es, es fühlt sich für die Choreografin richtig an: »Auch hier kann ich nicht sagen, woher ich weiß, wenn es stimmt«, sagt Pina Bausch. »Aber unter den vielen, vielen Musiken, die ich für jede Produktion höre, gibt es für jede Szene immer eine, die wirklich passt.«⁸¹ Um diese eine Musik unter den Hunderten von Möglichkeiten zu finden, dafür brauchen alle Geduld. Burkert und Eisenschneider bieten an, achten auf ihre Blicke, freuen sich, wenn sie positive Reaktionen zeigt und stoppen die Musik sofort, wenn dies anders ist. Gesprochen wird nicht viel. Und ihre Reaktionen sind minimal und hoch kodiert.

Burkert beschreibt es so: »Ihre sich nur minimal nach oben oder unten bewegenden Augenbrauen waren der ›Daumen‹, der nach oben oder nach unten zeigte ... setzte sie sich aus der neugierig lauernden, nach vorn gebeugten Haltung ungeduldig nach hinten und lehnte sich an, wusste man: das ist nicht der Weg, den sie erhofft hatte ... das schlimmste Urteil war dann, wenn sie sich eine Zigarette anzündete und den Rauch geräuschlos, aber sichtbar frustriert nach oben blies ... nein, vor mehr brauchte man sich ja gar nicht zu sorgen, da gab es keine Worte, zumindest keine unüberlegten ... trotzdem schämte man sich, dass man so etwas hatte vorschlagen können ... da war ganz einfach der Respekt vor einem grad erst entdeckten Zusammenhang, etwas ganz Fragilem, das man nicht schon wieder zerstören wollte... eigentlich froh, dass da überhaupt ein Hauch von Struktur entstanden war, aber eben noch nicht belastbar schien für allzu viele Fehlversuche. Ein Spinnwebgewebe ist schwer zu reparieren.«⁸²

Eisenschneider reagiert gelassener auf Zurückweisungen, er ist später zur Compagnie gestoßen, als es schon einen Bestand gab, und mit ihm wird dieser noch enorm ausgeweitet. Burkert beschreibt, wie er in jungen Jahren das Abwinken noch als einen Weltuntergang erlebt hat, dass nun mit den Jahren – und der ausufernden Sammlung – unzählige Alternativen parat stehen. Beide widersprechen nie der Entscheidung der Choreografin, selbst wenn ihnen das Musikstück, das sie ablehnt, für die Szene oder den Tanz gefallen hätte. Was Burkert in den 30 Jahren und Eisenschneider in den knapp 15 Jahren der gemeinsamen Arbeit erleben, ist, dass Pina Bausch alles, aber auch immer alles, auf den Prüfstand stellt, das, was sie sieht, an ihren eigenen Reaktionen als quasi erste Zuschauerin misst und dass sie ein klares Empfinden für die Form hat. »Wenn sie anfang, sich bei einem Ablauf zu langweilen, den sie bereits zehn Mal gesehen hatte, dann hat sie sich davon getrennt«,⁸³ erinnert sich Burkert. Bei den Einzelgesprächen mit den Tänzer*innen über die Solotänze, die Pina Bausch mithilfe der Videobilder führt, sitzt er dahinter, beobachtet und hört zu. Ihn fasziniert, wie unbeirrt und sicher sie an der kompositorischen Struktur der Soli arbeitet. »Dabei ging es

nicht darum, ob sich jemand damit wohlfühlt oder ob eine Bewegung gut aussieht. Die Arbeit war allein von der Suche nach der Form bestimmt.«⁸⁴ Diese Suche nach der Form ist durchweg eine praktische Angelegenheit, nichts, was auf dem Papier, konzeptionell entschieden wird. Zwar bringt Pina Bausch Zettel in die Proben mit, wie sie sich die Abläufe vorstellt, aber alles muss mehrfach ausprobiert, gezeigt, gesehen, verändert und gehört, also immer wieder auf den Prüfstand gestellt werden.

Andreas Eisenschneider kommt 1995 zum Tanztheater Wuppertal. Als er dazu stößt, so erinnert sich Burkert, »wurde alles etwas entspannter.«⁸⁵ Eisenschneider, 1962 in Lüneburg geboren und in Celle aufgewachsen, bewirbt sich als gelernter Tontechniker und Theater-Tonmeister auf die Position des Tonmeisters beim Tanztheater Wuppertal. Er ist zu dem Zeitpunkt 33 Jahre alt und hat in seiner Berufssparte bereits eine bemerkenswerte Karriere hinter sich – vom Theater in Celle, über die Ruhrfestspiele, dem Heilbronner Theater, ans Essener Aalto Theater und später ans Grillo Theater. Er arbeitet mit Protagonisten des deutschen Regietheaters, den Regisseuren Hansgünter Heyme und Jürgen Bosse, der sein Regiedebüt 1970 unter der Intendanz von Arno Wüstenhöfer am Schauspielhaus Wuppertal mit Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher* gegeben hatte. Eisenschneider löst sich bereits in diesen Zusammenarbeiten aus der klassischen Rolle des Tontechnikers, sein Motivator und Mentor auf diesem Weg ist der Komponist und Pianist Alfons Nowacki, der in dieser Zeit noch als Schauspielkapellmeister am Theater in Essen, zusammen mit Hansgünter Heyme, arbeitet. Eisenschneider begleitet Nowacki, einen der gefragtesten Korepetitoren in Deutschland bei seinen vielfältigen Gastspielverpflichtungen. Auch hier bringt sich Eisenschneider aktiv ein, Nowacki vertraut ihm und überlässt ihm verschiedene Aufgabengebiete. »Das war für mich eine große Reputation. Ganz abgesehen davon, dass ich alles einlösen konnte, was er brauchte und was er wollte.«⁸⁶ Eisenschneider ist selbstbewusst, er weiß um seine Fähigkeiten, sein technisches Know-how, sein Gespür für Szenen, seinen sinnlichen Umgang mit den musiktechnischen Geräten, dies alles hat er seit 1979 erlernt – und mit dieser selbstbewussten Haltung bewirbt er sich am Tanztheater Wuppertal und ist überzeugt, dass man ihn nimmt. »Aufgrund meiner Erfahrung und meiner Zeugnisse konnten die eigentlich nicht an mir vorbei. Ich dachte mir, wenn sie mich nicht nehmen, sind sie bescheuert.«⁸⁷

Er interessiert sich für den Tanz, weil er hier erhofft, mehr von seinem Können und Wissen anbringen zu können als im textlastigen Theater. Dass es das Tanztheater Wuppertal wird, ist eher Zufall, er interessiert sich auch für andere Choreografen. Anfangs übt er den klassischen Job eines Tontechnikers aus: ton- aber auch

videotechnische Betreuung von Proben und Vorstellungen, Wartung der Geräte, Zusammenstellung des Equipments bei Tourneen etc. Aber schnell zieht er die Aufmerksamkeit der Choreografin auf sich, als er für Burkert bei einer Probe einspringen muss. Sie ist neugierig, denn mit Tontechnikern hatte das Tanztheater in den frühen Jahren nicht so gute Erfahrungen gemacht. Und er macht seine Sache wohl gut, denn neben den Aufgaben mit der Tontechnik bekommt Eisenschneider schnell einen weiteren Aufgabenbereich: Er wird zum Partner von Matthias Burkert in der musikalischen Mitarbeit. Eisenschneider hat einen anderen Musikgeschmack, und so erweitert sich das musikalische Repertoire immens. Beide sammeln ständig. Dies passiert zu einer Zeit, in den 1990er Jahren, als nicht nur eine neue Generation von Tänzer*innen beim Tanztheater Wuppertal anfängt (–STÜCKE), sondern sich analoge auf digitale Techniken umstellen und auch das Tanztheater neue Wege finden muss, die immer größere Sammlung von Tausenden von Musiken zu sortieren. Aus den Koffern mit überklebbaren Klebestreifen beschrifteten Kassetten, auf denen Stichworte standen wie »Armenien«, »langsam«, »schneller Jazz«, »Beethoven«, »arabisch«, »Judgementday«, »Schubertlied«, »Cembalo«, »Frauenstimme«, »Renaissance«, »Jüdische Tänze«, »Posaune«, »kleine Melodie (Klavier)«, »Sizilien«, »Tod und das Mädchen«, »Leningrader«, »Orgel-Pauke«, »Pauke ohne Orgel«⁸⁸ werden Ansammlungen von CDs und daraus Computer mit digitalen Ordnern. Das Archivieren der Musik, das Anspielen während der Probe wird leichter, aber zugleich die Kommunikation während der Probe mit der Choreografin schwieriger, denn sie kann nicht einfach in den Kassetten wühlen oder sich Cover anschauen. Andreas Eisenschneider erinnert sich: »Pina hat sich dann auch schon einmal beschwert, sie könne nicht in den Computer hineingucken. Aber sie konnte schlussendlich damit gut umgehen, weil sie uns vertraut hat.«⁸⁹ Burkert und Eisenschneider erstellen CDs, die sie der Choreografin geben und die sie in den Probenpausen hört, denn »[...] sie ist ja nie nach Hause gegangen bei einer Neuproduktion. Sie hat im Zuschauerraum geschlafen und gegessen.«⁹⁰

Andreas Eisenschneider und Matthias Burkert sitzen in den Jahren der gemeinsamen Zusammenarbeit bei den Bühnenproben in derselben Reihe wie die Choreografin, aber mit einem Sicherheitsabstand von mindestens zehn Sitzen, den sie auch nur selten von allein für eine kurze Abstimmung verringern. Sie sind beide gut vorbereitet und sprechen sich schnell ab, wenn sie Musik zum Probieren einspielen sollen. Ein Gefühl von Nähe ist dennoch vorhanden in dieser distanzierten Zu- und Mitarbeit, vor allem in den Nachmittagsstunden. Burkert erinnert sich: »Die schönsten Zeiten waren eigentlich nachmittags, als das Haus leer war. Wir saßen in dieser Arbeitsreihe. Sie schrieb Zettel und steckte die Reihenfolge wieder mit Büroklammern zusammen, ich ging zum x-ten Mal unser Archiv durch. Das machte man

den ganzen Nachmittag. Alles im Hinblick auf die Abendprobe.«⁹¹ Bei den Aufführungen sitzt Burkert dann neben Bausch im Zuschauer*innenraum und vermittelt zwischen Abendregie und der Tonkabine, in der Andreas Eisenschneider sitzt. Und auch hier stellt sich für ihn die Nähe über Distanz her. »Man durfte nie den Fehler machen, eine gewisse Distanz zu überschreiten. Es war für Pina ein wichtiger Teil der Vertrauensbildung, das dieses wachsen konnte, dass man nicht vertraulich tut.«⁹² Andreas Eisenschneider ist derweil ein wichtiger Teil der Performativität der Aufführung: Die Musikcollagen kommen nicht vom Band, die Musik wird von ihm eingespielt, mitunter 40 verschiedene Musiken in einem Stück, deren Grundeinsätze von ihm gesteuert werden. Denn in jeder Aufführung verschieben sich die Szenen und das Timing auf der Bühne, und Eisenschneider muss im Moment reagieren. Denn in Bauschs collageähnlichen Stücken gibt es kein dominantes Verhältnis zwischen Musik und Tanz: nicht die Musik dominiert die Szene oder umgekehrt. Es ist ein Dialog und Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider achten auf die Passungsverhältnisse.

Matthias Burkert sieht das Tanztheater als seine Familie, Eisenschneider sagt noch Jahre nach dem Tod der Choreografin: »Mein Auftrag ist, dass ich für Pina da bin.«⁹³ Das hat er ihr versprochen, und das will er auch einhalten, denn sie hat ihm viel ermöglicht: zu reisen, aber vor allem, dass er sich mit seinem musikalischen Wissen und Können entfalten und sich ausprobieren konnte. Das will er ihr zurückgeben.

Pina Bausch dachte ihre Stücke in Farben: die Farbe der Bewegung, der Kostüme, die Klangfarben. Abstimmungen zwischen den Mitarbeiter*innen in den einzelnen Bereichen Musik, Kostüm, Bühnenbild gibt es nur sehr wenig. Es gibt keine konzeptionellen Gespräche oder bilaterale oder multilaterale Diskussionen. Das Stück fügt sich zusammen durch das Gefühl für die gewünschte Gestalt der Einzelelemente und diese Form sieht, spürt die Choreografin Pina Bausch, denn: »Letztlich muss alles zusammenkommen, muss so zusammenwachsen, dass es zu einer unauflöslichen Einheit wird.«⁹⁴ An der Entwicklung der Einzelelemente und daran, dem Stück Leben einzuhauchen, es auf der Bühne als eine Einheit spürbar zu machen, haben die Tänzer*innen entscheidenden Anteil.

Die Tänzer*innen: das Erlebte übersetzen

Als Pina Bausch in Wuppertal zur Spielzeit 1973/74 beginnt, vollzieht sich ein radikaler Wechsel im Ensemble. Ein Großteil der Tänzer*innen folgt dem bisherigen Ballettchef Ivan Sertic und verlässt die Wuppertaler Bühnen. Das ist für die junge Choreografin Hypothek und Chance zugleich: Hypothek, weil durch diesen personellen Um-

bruch deutlich demonstriert und für die Öffentlichkeit sichtbar wird, dass sich die bisherigen Tänzer*innen auf das, was kommen mag, nicht einstellen wollen. Das verängstigt auch das Publikum, das mit dem Bisherigen nicht unzufrieden war. Es ist aber auch eine Chance für einen Neuanfang, weil Pina Bausch sich ihre Tänzer*innen nun selbst aussuchen kann. Und von Anfang an achtet sie nicht primär auf Äußerlichkeiten wie Maße oder Gewicht; den »guten Tänzer«, wie sie es nennt, setzt sie voraus. »Wie ich jemanden Neues engagiere, das ist etwas ganz Schwieriges, das weiß ich auch nicht so ganz genau, wie ich da vorgehe. Außer daß ich möchte, daß es gute Tänzer sind.«⁹⁵ Anstelle von Idealmaßen und brillanter Technik will sie »Menschen, die tanzen«.⁹⁶ Es sollen keine namenlosen Tänzer*innen, sondern Persönlichkeiten sein, keine Objekte unter der Herrschaft einer Choreografin, sondern Subjekte, deren Charakter auf der Bühne sichtbar werden soll. Dabei setzt sie nicht nur auf individuelle, sondern auch auf kulturelle Unterschiedlichkeit, auf Internationalität. Die Truppe soll eine Welt im Kleinen sein, kulturelle Differenz hier in unterschiedlichen Bewegungsqualitäten in Erscheinung treten. Später resümiert sie die Anfänge der Compagnie: »Einer der wenigen, die in Wuppertal blieben, war Jan Minařik: Er wurde zu einem der ganz wichtigen Darsteller und Mitarbeiter des Tanztheaters. Dominique Mercy und Malou Airaudó lernte ich in Amerika kennen, Jo Ann Endicott traf ich in einem Studio in London. Sie war ganz dick, aber sie konnte sich wunderschön bewegen ... Einige, wie Marlies Alt, Monika Sagon und andere, kannte ich aus der Folkwang-Zeit. Sie alle haben das Tanztheater stark mitgeprägt. Es war eine ganz gemischte Gruppe mit unterschiedlichen Qualitäten; etwas hat mich an jedem einzelnen berührt. Ich war neugierig auf etwas, was ich noch nicht kannte.«⁹⁷

WIE PINA BAUSCH IHRE TÄNZER*INNEN SAH

Diese erste Gruppe von Tänzer*innen der 1970er Jahre ist stilbildend für das Tanztheater und auch dafür, was in der öffentlichen Wahrnehmung den »Bausch-Tänzer«, die »Bausch-Tänzerin«, also den Typus der Wuppertaler Tanztheater-Tänzer*innen ausmacht. Die Tänzer*innen bilden ein ungewöhnliches Ensemble für eine städtische Bühne in den 1970er Jahren. Es reiht sich ein in die Experimente, die es andernorts, so beispielsweise in Darmstadt, gibt (→STÜCKE): eine gleichwertig aufgestellte Gruppe ohne Solotänzer*innen und ohne Hauptrollen, die aus der Gruppe herausragen. Was aber die Gruppe von anderen Compagnie-Experimenten unterscheidet ist, dass die Tänzer*innen hier keine neutralen Darsteller*innen für unterschiedliche Rollen sind, sondern sehr schnell als Subjekte in der Öffentlichkeit wahrgenommen – und in der Tanzkritik entsprechend namentlich identifiziert werden. Pina Bausch charakterisiert

in öffentlichen Debatten und Reden ihre Tänzer*innen als Menschen, »die viel geben möchten«,⁹⁸ als Menschen, die Menschen lieben, die sich ausdrücken wollen, die neugierig sind, die Wünsche, aber auch Hemmungen haben, die zögern, die sich nicht leicht preisgeben wollen, aber dennoch den Mut haben, an ihre Grenzen zu gehen.⁹⁹ Denn in den Stücken geht es ihr nicht darum, dass jemand innerhalb der eigenen Komfortzonen etwas spielt, oder Erlerntes schön tanzt. Es geht darum, dass jeder er selbst ist, dass man sich zeigt, dass es echt ist und das Einmalige zum Vorschein kommt. Sie will, dass die Zuschauer*innen in der Vorstellung jeden Einzelnen kennenlernen, sich ihm durch die Aufführung näher fühlen, spüren, dass nichts gespielt ist, sondern es echt ist. »[...] wir spielen uns selber, wir sind das Stück«,¹⁰⁰ so sieht es die Choreografin. Damit ist aber keine persönliche Intimität oder Privatheit gemeint, vielmehr geht es ihr um die Phänomenologie des einzelnen Subjekts, darum, »dass man etwas erkennt, von seinem Wesen, von seiner Art, seiner Qualität«,¹⁰¹ und das, was die Einzelnen zeigen, ist etwas, das als anthropologisches Phänomen generalisierbar ist. Doch der Satz sagt noch mehr: es geht nicht nur um Singularitäten, sondern um ein Wir, um das, was die Gruppe in ihrer bunten Mischung ist und gemeinsam hervorbringen kann.

Damit die Tänzer*innen sich öffnen, bietet sie ihnen Vertrauen, Geduld und einen Schutzraum an. In Wuppertal ist das Zuhause der Compagnie die Lichtburg, der Probenort (→ STÜCKE), wo die Tänzer*innen zunächst ihre eigenen »Ecken« haben, in denen sie »wohnen« und wo sie ihre persönlichen Sachen lagern. Dies ändert sich mit den zunehmenden Arbeitsteilungen und auch mit den Neuproduktionen mit kleineren Ensembles: Plätze werden gewechselt und getauscht, die festen Plätze des Einzelnen verschwinden zunehmend, und damit geht auch etwas Vertrautes verloren. Bei den Proben ist die Compagnie unter sich, nur sehr selten werden Außenstehende eingeladen. Die Probe ist eine intime und vertraute Situation, alle sollen sich zeigen können. »Die Tänzer müssen sich jeden Blödsinn leisten dürfen. Und sie müssen sich auch geliebt fühlen. Gleichzeitig muss ich all meine dummen Sachen ausprobieren können«,¹⁰² sagt Bausch. Ja, und dies tun sie nicht nur vor der Choreografin, sondern auch unter den Blicken der Kolleg*innen. Für manche ist das Ansporn, für andere einschüchternd und hemmend, bei manchen schürt es auch das Gefühl von Konkurrenz. In dieser Probensituation kondensiert sich im sozialen Gefüge eine Palette des Menschlichen: Mut, Risiko, Angst, Konkurrenz, Langeweile, Spaß, Witz und Humor. Es ist eine Situation, in der nicht nur die Tänzer*innen einander gegenseitig und ihrer Choreografin vertrauen müssen, sondern es gilt auch für den Arbeitsprozess insgesamt: Denn ein neues Stück hat keine andere Grundlage als das, was die Tänzer*innen in die Proben einbringen. Es ist immer wieder ein Aben-

teuer, eine Reise ins Ungewisse; und zweifellos haben es die Tänzer*innen ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt auch als Privileg empfunden, mit der internationalen Ikone des Tanztheaters Stücke entwickeln zu können und nicht nur ›Repertoire‹ zu tanzen.

Als ein Geschenk empfindet es beispielsweise Stephan Brinkmann, der 1995 zur Compagnie stößt, also einer Zeit, in der Pina Bausch Bewegungen schon nicht mehr selbst erfindet und auf die Tänzer*innen überträgt, sondern ihnen mehr Spielraum gibt, Eigenes zu entwickeln. Er erlebt dies als Anerkennung und Aufwertung und als ein Zeichen des Respektes vor den Tänzer*innen. »Man bekam nicht gesagt, was man zu tun hat, sondern wurde gefragt.«¹⁰³ Andere aber sind nach vielen Jahren dieser Arbeitsweise müde, ihnen fällt nichts mehr ein und sie lungern während der Proben herum. Sie zeigen nichts auf die Fragen oder nichts Brauchbares, und die Choreografin wartet – mitunter lange und manchmal auch vergebens. Aber sie bleibt geduldig, für manche ungewöhnlich geduldig: »Pina hat sehr, sehr viel Rücksicht genommen. Auch auf persönliche Belange der Einzelnen. In einer Art und Weise, wie sie am Theater sonst nicht zu finden ist.«¹⁰⁴ Rücksicht ist eine menschliche Haltung, sie ist in diesem Zusammenhang aber mehr, nämlich erforderlich für den an der Kreativität des Einzelnen orientierten Produktionsprozess und für das soziale Gefüge und die Stimmung in der Truppe. Denn die Choreografin weiß auch, dass letztendlich alle Tänzer*innen in dem Stück einen eigenen Part haben müssen, um zufrieden zu sein. Sie muss sich also auch bei der Stückentwicklung um Ausgleich und Balance im sozialen Binnenklima bemühen. Sie ist für die Stückentwicklung also nicht nur angewiesen darauf, dass die Tänzer*innen sich einbringen, sie muss auch Alternativen parat haben, wenn dies nicht geschieht.

Die Tänzer*innen tasten sich in der offenen Arbeitsweise des Fragen-Stellens an mögliche Themen heran. Und da alles ausprobiert wird, bis es sich für Pina Bausch »richtig anfühlt«, sind die Proben mal aufregend, witzig und humorvoll, mal langatmig und aufgrund des Erprobens verschiedener Varianten zermürend. Mit den Jahren lernen die einzelnen Tänzer*innen, sich auf die Arbeitsweise des Fragen-Stellens vorzubereiten, die ihnen mittlerweile vertraut ist. Barbara Kaufmann, die 1987 zur Compagnie stößt, gesteht: »Mir ist das ja oft so gegangen, dass ich bestimmte Dinge gesammelt habe mit der Idee, dass das eine Frage treffen könnte oder ein Stichwort. Sie hat ja auch einige Fragen wiederholt.«¹⁰⁵ Mechthild Grossmann, die Bausch 1975 kennenlernt und bei dem Übergang zur Arbeitsweise des Fragen-Stellens dabei ist, formuliert ihre Vorbereitungen kecker, fast wie eine Schülerin, die ihre Lehrerin reinlegt: »Oft hatte ich mir schon vorher etwas überlegt – und dann einfach irgendein Stichwort von ihr zum Anlass genommen, das vorzutragen. Wenn sie ›Vollmond‹ sagte oder ›Sehnsucht‹ oder ›Apfelbaum‹ – die Stichworte kamen jedes Mal vor.«¹⁰⁶

Manchmal engagiert Pina Bausch Tänzer*innen, die sich erst nach Jahren öffnen. Die Choreografin braucht auch hier Geduld und die Kolleg*innen das entsprechende Verständnis. Sie selbst sagt: »Also, die Gruppe hat manchmal nicht verstanden, daß ich jemanden engagiert hab'. Haben das nicht verstehen können, was ich denn an dieser Person finde. Und ... zwei Jahre später haben sie es dann gesehen.«¹⁰⁷

Wenig verwunderlich, dass diese Prozesse nicht immer harmonisch verlaufen. Nicht immer sind die Tänzer*innen mit dem einverstanden, was Pina Bausch aus ihren Materialien macht. »Manchmal sind mir Szenen gelungen, wo ich froh war, dass es solche Bilder gab. Aber einige Tänzer waren schockiert. Sie schrien und schimpften mit mir. Es sei unmöglich, was ich da mache.«¹⁰⁸ Als Choreografin sieht sie ihre Aufgabe darin, »jeden einzelnen dahin zu führen, dass er das, was ich suche, selber findet.«¹⁰⁹ In den Arbeitsprozessen (→ARBEITSPROZESS) besteht also die Suche nicht darin, dass die Tänzer*innen sich selbst finden, sondern dass sie etwas in sich suchen, was die Choreografin selbst zu suchen erahnt. Die Suche der Tänzer*innen, ihre Materialgenerierung findet für die Choreografin in einem Rahmen statt, der durch ihre Fragen und die dahinter stehende Suche gesteckt ist. »Wichtig ist, dass ich neugierig bin, von ihnen lernen kann. Manchmal nur durch ihre bloße Gegenwart, wenn ich merke, dass ich fühle wie sie. Viele Dinge werden erst durch die Zusammenarbeit bewußt.«¹¹⁰

153

Neben der Entwicklung neuer Stücke übernehmen die Tänzer*innen auch Rollen früherer Tänzer*innen. Und auch dies ist ein aufregendes Unternehmen, weil hier, anders als in anderen Compagnien, wo die Rollen mit den Ballettmeister*innen einstudiert werden, diese von Tänzer*in zu Tänzer*in weitergegeben werden und zwar zum Teil (noch) von denjenigen, die diese Rollen auch entwickelt haben. Dies passiert mithilfe von Videoaufzeichnungen oder auch Beschreibungen, die die Tänzer*innen hinterlassen haben, aber vor allem Face-to-Face (→ARBEITSPROZESS). Es ist für den Gesamtzusammenhang des Stücks wichtig, dass die Qualität, die Farbe, die die einzelnen Tänzer*innen in das Stück einbringen, auch nach einer Weitergabe sichtbar werden. Deshalb müssen Tänzer*innen gefunden werden, die dies auch gewährleisten können. Stephan Brinkmann beschreibt es so: »Pina Bausch hat sehr nach Typ besetzt, je nachdem, wer ging.«¹¹¹ Aber auch dies gelingt nicht eins-zu-eins, sondern muss übersetzt werden. So verbinden ihn und den Tänzer Kenji Takagi, der 2001 seinen Vertrag und einige seiner Rollen übernimmt, die Ausbildung an der Folkwang Universität. Aber sowohl von der Physiognomie her, aber auch von seiner Art sich zu bewegen, sind es unterschiedliche Tänzer-Typen – und damit entstehen auch Transformationen in Farbe und Rolle. Diesen Unterschied hebt Kenji Takagi hervor: »Stephans Tänze mochte ich sehr gern, und hatte auch das Gefühl,

dass sie mir die Möglichkeit geben, bestimmte Sachen zu finden, mich aus-
zuleben. Die Tänze sind ja anders als die, die ich kreiert habe, viel lyrischer,
poetischer und langsamer. Es gibt Bewegungen, die kann nur Stephan so
machen. Warum? Das ist ein Geheimnis. Aber ich habe das Gefühl, das ich
dem gerecht geworden bin, auch wenn ich es am Ende anders gemacht und
dem Tanz eine andere Farbe und einen anderen Charakter gegeben habe.«¹¹²

Mit wenigen Ausnahmen wie *Café Müller* sind über Jahre alle
Tänzer*innen an jeder Produktion beteiligt, auch bei den ersten Ko-
produktionen. Dies ändert sich erst, als mit zunehmendem Repertoire,
vielen Gastspielen und Wiederaufnahmen Arbeitsteilungen eingeführt
werden und auch Neuproduktionen im Rahmen der Koproduktionen
mit dem gesamten Ensemble zu kostspielig werden. Diese Arbeitstei-
lungen, die als funktionale Differenzierungen initiiert sind, haben Aus-
wirkungen auf den Zusammenhalt der Compagnie – dies nicht nur
in den Arbeitsrhythmen, sondern auch in der Wahrnehmung der Be-
teiligten. Bis dahin sehen sich alle ständig, entwickeln Stücke, proben,
haben Vorstellungen, reisen zusammen, auch mit Kindern – eine Art
Wanderzirkus, der die Gruppe aneinander bindet, vor allem bei dem
immensen Pensum von über 100 Vorstellungen im Jahr. Das Reisen,
das für die Tanzcompagnie auch durch die Unterstützung der Goethe-
Institute auf einem hohen, das heißt komfortablen, Niveau erfolgt,
ist für Pina Bausch der Kitt, der die international aufgestellte Gruppe
zusammenhält. Denn die Gruppe ist in Wuppertal stationiert, einer Stadt,
die die Choreografin seit ihrer Kindheit kennt, als sicher in Erinnerung
hat, weil sie in den letzten Kriegsjahren dorthin mitunter zu Verwand-
ten geschickt wurde, und die nur zehn Autominuten von ihrer Heimat-
stadt entfernt liegt. Für sie ist Wuppertal bekanntes Terrain, es ist die
Alltagsstadt, keine Sonntagsstadt¹¹³ – und das Reisen bietet den Ausgleich.

»Ja, was gut ist an Wuppertal, ist, dass es wirklich das Bewusstsein prägt
[...]. Man muss sich halt die Sonne und alles mögliche in den Raum holen
und seine Fantasie«¹¹⁴ und »Ich finde es eigentlich ganz schön, weil Wupper-
tal so alltäglich ist, so schmucklos; und da wir sehr viel reisen, habe ich
ja auch das andere«, ¹¹⁵ betont sie immer wieder auf die Frage, warum sie
trotz anderer Angebote die Stadt nie verlassen hat. Auch in der
Gleichzeitigkeit zwischen Wuppertal und der Welt lebt Pina Bausch
die größtmöglichen Spannungsverhältnisse. Für die meisten inter-
nationalen Tänzer*innen ist Wuppertal hingegen fremd und gewöh-
nungsbedürftig. In Wuppertal können sie sich erst einmal nicht ver-
ständigen, selbst innerhalb des Tanztheaters ist es für diejenigen
schwer, die nicht Englisch sprechen.

Und so schließt Pina Bausch nur jährliche Verträge ab. Auch
anfangs für sich selbst, denn sie ist skeptisch, will sich nicht an
Wuppertal gebunden fühlen, und hat auch Angst, dass die Tänzer-
*innen sie verlassen und sie niemanden hat, mit dem sie ihre Arbeit
fortsetzen kann. Noch nach zehn Jahren Wuppertal konstatiert sie:

»Ich habe bis jetzt sogar so gelebt hier in Wuppertal, als ob ich morgen ausziehen würde.«¹¹⁶ Und sie behält es so mit ihren Tänzer*innen bei, die immer Jahresverträge bekommen, sie arbeiten rund um die Uhr für, wie Grossmann sich erinnert, damals 2.600 DM im Monat brutto. Die Verträge werden automatisch verlängert, außer die Tänzer*innen selbst teilen im Oktober mit, dass sie gehen wollen. Dann müssen die Positionen neu besetzt werden.

Entlassungen gibt es in 35 Jahren sehr wenige, sie sind an einer Hand abzählbar (→ ARBEITSPROZESS). Aber wenn jemand endgültig die Compagnie verlässt, ist nicht selten das emotionale Band durchschnitten. Es ist wie eine Trennung von der Mutter, die ihre Kinder nicht gehen lassen will. So hat es Raimund Hoghe, der in einer wichtigen Phase, 1980, als Dramaturg zur Compagnie kommt, nach zehn Jahren Zusammenarbeit erfahren: »Pina konnte wohl nicht

akzeptieren, dass ich meinen eigenen Weg suchte, ohne sie. Wenn man ihr Tanztheater verließ, war man für sie tot. Das war für sie so etwas wie Liebesentzug, das konnte sie nicht ertragen. Sie wollte immer von allen geliebt werden, die in ihrer Nähe waren. Wer sich entfernte, bekam zu spüren, dass die liebe Pina auch sehr kalt und abweisend sein konnte – um es vorsichtig auszudrücken. Oder, um es mit einem Fassbinder-Titel zu sagen:

Liebe ist kälter als der Tod.«¹¹⁷ Er beginnt eine internationale Karriere als

Choreograf und Tänzer, seine Stücke aber schaut sich Pina Bausch, wie auch die anderer ehemaliger Tänzer*innen, nicht an, sicherlich auch aus Zeitgründen. Nur wenige Tänzer*innen kehren nach einer Trennung zurück und werden wieder als volles Mitglied in die Compagnie aufgenommen. Es sind vor allem die Tänzer*innen der ersten Generation wie Jo Ann Endicott, Dominique Mercy, Lutz Förster oder Héléna Pikon. Endicott arbeitet sich daran in einem Buch ab,¹¹⁸ in einer Hommage an die Choreografin schreibt sie, dass sie »[...] trotz meiner mehrmaligen Versuche, das Tanztheater zu verlassen, [...] es nie richtig geschafft habe, mich innerlich davon zu lösen.«¹¹⁹

Lutz Förster verarbeitet seine Rückkehr in seinem Solo *Lutz Förster. Portrait of a Dancer* (UA 2009). Hier beschreibt er, wie er sich Pina Bausch nähert, um sie zu fragen, ob er nach einem Aufenthalt in den USA wieder zur Compagnie zurückkehren kann. Er präsentiert es als ein kurzes Gespräch, »Pinchen« und »Lützchen«, wie sich die beiden gebürtigen Solinger aufgrund Pina Bauschs Leidenschaft für Diminutive nennen, einigen sich ohne viel Worte. Interessanterweise haben gerade diese »Rückkehrer*innen« wichtige und tragende Positionen, nicht nur in den Stücken, sondern – auch und vor allem nach dem Tod von Pina Bausch – in anderen Funktionen übernommen: Endicott und Pikon als Assistentin und Probeleitung, Mercy als Probeleitung und langjähriger wichtiger Tänzer der Compagnie (→ SOLO-TÄNZE), Förster als langjähriger Leiter der Folkwang Tanzabteilung und beide als nachfolgende künstlerische Leiter der Compagnie.

In Pina Bauschs Ära in Wuppertal sind es insgesamt 210 Tänzer*innen, die in den einzelnen Stücken Mitglieder der Erstbesetzung sind und an deren Entwicklung teilgenommen haben. Die Compagnie ist, wie Pina Bausch es doppeldeutig formuliert, »eine Welt für sich«.¹²⁰ Circa dreißig Tänzer*innen sind durchschnittlich fest angestellt, hinzukommen noch unzählige Gasttänzer*innen: Die Mitglieder des Folkwang Tanzstudios beispielsweise, die über Jahre *Le Sacre du Printemps*/ *Das Frühlingsopfer* tanzen oder ehemalige Compagniemitglieder, die jahrelang noch als Gasttänzer*innen bei einzelnen Stücken engagiert werden.

Das »Casting« läuft oft – auch über die Jahre – informell ab, obwohl es auch später große Auditions gibt. Viele Kandidat*innen spricht Pina Bausch persönlich an, weil sie sie irgendwo kennenlernt, auf der Bühne sieht oder über die Folkwang Universität oder das Tanzstudio kennt. Manche Tänzer*innen reagieren auf Stellenangebote, aber auch das läuft in den ersten Jahren noch nicht über aufwändige Bewerbungen, sondern individuell und informell. Der aus Casablanca stammende Jean Laurent Sasportes sucht bei seinem Bewerbungsgespräch 1978 Pina Bausch erst einmal in der Kantine des Opernhauses. Er kennt sie nicht und fragt die mit am Tisch sitzende Marion Cito: »Sind Sie Pina Bausch?«¹²¹

Anders als nach ihrem Tod gibt es zu Lebzeiten von Pina Bausch nur wenige ausgewählte Ensemblemitglieder, die sich in Interviews öffentlich zum Tanztheater äußern. Dies ist mit strikten Auflagen verbunden, erfordert die Einwilligung der Choreografin und diese sieht dies eigentlich nicht gern. Diejenigen, die in diesen vielen Jahren Interviews geben, prägen zusammen mit den Aussagen von Pina Bausch das öffentliche Bild über den »Bausch-Tänzer«, die »Bausch-Tänzerin«, über die Compagnie und die Zusammenarbeit zwischen den Tänzer*innen und der Choreografin. Es ist ein öffentliches Bild, das sich, wie andere Narrative über das Tanztheater Wuppertal, jahrzehntelang hält und verfestigt, und oft namentlich mit einzelnen Tänzer*innen dieser ersten Generation verbunden wird. Sie sind auch diejenigen, die das Publikum oder die Tanzkritik als Referenzfiguren heranziehen, wenn jüngere Tänzer*innen oder auch jüngere Stücke bewertet werden (→ REZEPTION). Aber es ist nicht nur ein öffentliches Bild, sondern auch ein Rahmen, der nach innen, in die Tänzer*innenschaft hineinwirkt, hier Praktiken und Routinen etabliert, die den nachfolgenden Tänzer*innen als Orientierung dienen – und das ist nicht immer einfach, denn die Gruppe der fest angestellten Tänzer*innen ist, analog zu den verschiedenen Werkphasen, sehr unterschiedlich zusammengesetzt. Es sind nicht nur Individuen

aus verschiedenen Kulturen, mit unterschiedlichen tänzerischen Bildungen – es sind vor allem verschiedene Generationen, die in unterschiedlichen politischen Kontexten und Tanzszenen groß geworden sind. Auch wenn Pina Bausch mit dem Fokus auf den einzelnen Menschen das Alter der Tänzer*innen als nicht relevant für ihre Kunst angesehen und damit einen wichtigen Beitrag dazu geleistet hat, dass der Tänzer*innen-Idealkörper in Frage gestellt und das kalendarische Altern von Tänzer*innen auf der Bühne überhaupt wahrgenommen und ins Verhältnis zur Bühnenpräsenz gesetzt wird, auch wenn die Tänzer*innen, vor allem die Erfahrenen unter ihnen in Gesprächen mit mir betonen, dass in der Zusammenarbeit der Altersunterschied nicht relevant sei, im sozialen Gefüge der Compagnie haben die unterschiedlichen generationsspezifischen Erfahrungen und Haltungen der Tänzer*innen eine wichtige Rolle gespielt und tun dies bis heute.

Insgesamt lassen sich – bei allen Überlappungen – drei Generationen von Tänzer*innen zu Lebzeiten von Pina Bausch ausmachen: Die Tänzer*innen der ersten Phase, die Generation von Tänzer*innen, die ab Ende der 1980er Jahre zur Compagnie stößt sowie die Gruppe von Tänzer*innen, die Anfang der 2000er Jahre hinzukommt. Nach dem Tod der Choreografin wird eine vierte Generation hinzustoßen, es sind Tänzer*innen, die zuvor nie mit Pina Bausch gearbeitet oder sie überhaupt kennengelernt haben. Diese verschiedenen Tänzer*innen-Generationen haben unterschiedliche Erfahrungen und ein anderes Wissen über Tanz und sie finden unterschiedliche Bedingungen vor. Es gibt über die Jahre mehr Tanzausbildungsstätten, und sie haben Curricula, die auch zeitgenössischen Tanz einschließen, differenziertere lokale Tanzszenen, stärkere internationale Vernetzungen zwischen den Szenen, mehr mediale Repräsentationen von Tanzkunst, vor allem in den Bildmedien und hier insbesondere in digitalen Medien.

Als die erste Generation in Wuppertal beginnt, gibt es – nicht nur in Deutschland – so gut wie keine *role models* für eine andere, moderne Art von Compagnie an städtischen subventionierten Theaterhäusern, die als Drei-Sparten-Betrieb aufgestellt sind. Es gibt auch kaum Spielorte für eine ›Freie Szene‹, die sich erst allmählich herauszubilden beginnt. Die Möglichkeit, internationalen (post-)modernen Tanz zu sehen und zu erleben, ist äußerst gering. Und auch das Tanztheater Wuppertal beginnt erst 1977, verstärkt Gastspiele zu unternehmen, so dass bis dahin außerhalb von Wuppertal nur wenige die Stücke Pina Bauschs sehen konnten, zumal diese auch nicht als Video- oder Fernseaufnahmen zugänglich waren. In der internationalen Tanz-Szene ist das Tanztheater zu dieser Zeit noch ein Geheimtipp. »Pina ein unbekannter Planet«,¹²² erinnert sich die Französin Anne Martin, die 1977 zur Compagnie kommt.



11 Protagonist*innen
Next Wave Festival
 Brooklyn Academy of Music
 New York 1997

12 Pina Bausch
 am Arbeitstisch
 1987



Diese Situation ändert sich Ende der 1970er Jahre. Mit der Etablierung verschiedener freier Spielorte und -einrichtungen, wie etwa der Tanzfabrik Berlin oder der Werkstatt Düsseldorf in Deutschland, die neue Ausbildungs- und Aufführungsorte bereitstellen, mit der Etablierung ›freier Gruppen‹, mit dem Umbau von Altindustriestandorten zu Kultureinrichtungen sowie der Einrichtung von Tanzfestivals beispielsweise, differenziert sich nicht nur die Tanzszene aus. Die nachwachsende Tänzer*innen-Generation hat auch mehr Möglichkeiten, zeitgenössische Tanzästhetiken auf der Bühne, in Kursen und in Ausbildungsprogrammen kennenzulernen. In dieser Phase beginnen Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal auch mit ausgedehnten Tourneen in verschiedene Kontinente. Anders als für die Tänzer*innen der ersten Generation, die entweder klassisch ausgebildet waren oder keine Tanzausbildung im engeren Sinne hatten, und für sich selbst mit dem Schritt, nach Wuppertal zu gehen, unbekanntes künstlerisches Terrain betraten, das auch ihre Identität als Tänzer*innen veränderte, ist das Tanztheater Wuppertal nun längst kein Geheimtipp mehr, sondern dabei, zum deutschen Kultur-Exportartikel Nummer 1 zu werden. Die Tänzer*innen, die ab Ende der 1980er Jahre zur Compagnie stoßen, kennen einige Stücke, haben schon Unterricht bei »Bausch-Tänzer*innen« genommen und auch das Gefühl und das Wissen, dass die Compagnie einen internationalen Ruf genießt, auf großen Bühnen vor ausverkauften Häusern spielt und mittlerweile zu den weltweit angesagten Tanzensembles gehört.

Dies gilt umso mehr für die dritte Tänzer*innen-Generation am Ende der 1990er Jahre, die erfahren haben, dass im Zuge der Globalisierung des Kunstmarktes, der Festivalisierung der Städte, von der auch der Bühnentanz profitiert (auch NRW startet in den 1990er Jahren ein international vielbeachtetes Tanzfestival), sowie der Etablierung ehemals ›freier‹ Tanzhäuser, die internationale Tanzkunst zu einem globalen Dorf geworden ist, und die Chancen, internationale Tanzkunst zu sehen, gestiegen sind. Zudem vermehren sich die Tanzausbildungsstätten und differenzieren sich in ihren Angeboten weiter aus, so dass diese Tänzer*innen-Generation auf breitere, vielfältigere und differenziertere Qualifizierungsangebote zurückgreifen kann. Schließlich setzt mit der Entwicklung technischer Medien wie CDs, DVDs, Softwareprogrammen und Social Media die mediale Professionalisierung der zeitgenössischen Tanzkunst ein, die einen wesentlichen Beitrag zu deren globaler Distribution leistet.

Das Tanztheater Wuppertal wird in dieser Phase zum deutschen Kultur-Exportschlager, auch durch die Koproduktionen, die nochmals in anderer Weise Auftragsproduktionen zu mitunter großen Anlässen, Festivals und Events sind – wie *Masurca Fogo* zur EXPO 98, *Der Fensterputzer* zum Hongkong Arts Festival, *Nefés* zum International Istanbul Theatre Festival. Zwölf internationale

Koproduktionen werden 2012 im Rahmenprogramm der Olympischen Spiele in London gezeigt, ein Konzept, das Pina Bausch noch selbst entwickelt hatte. Pina Bausch – in den 1960ern die hoffnungsvolle, glühende Ausnahmetänzerin, in den 1970ern die revolutionäre, unbeirrte Choreografin, in den 1980ern der neue Star der internationalen Tanzszene – wird in den 1990er Jahren zur weltweiten Ikone und, schon zu Lebzeiten, zum Mythos. Mit dem Paradigmenwechsel im zeitgenössischen Tanz gilt ihre Kunst nunmehr zudem als historisch, steht sie doch für ein Genre, das ›Deutsche Tanztheater‹, das nunmehr in die 1970er und 1980er Jahre verortet und mit namhaften Choreograf*innen verbunden wird. Von den jüngeren Choreograf*innen der 1990er gibt es nur wenige, selbst wenn sie sich auf Pina Bauschs Kunst beziehen, die ihre eigenen Stücke als Tanztheater bezeichnen.

Die unterschiedlichen Tänzer*innen-Generationen sind also mit verschiedenen kulturellen, politischen, medialen und künstlerischen Kontexten und Situationen konfrontiert, ihre Ausbildungen und ihr Tänzer*innen-Habitus werden im Laufe der Jahre viel tanzspezifischer als in der früheren Generation. Anders als mitunter unterstellt, dass es sich bei der Tanzausbildung an der Folkwang Universität um eine Kadenschmiede des Tanztheaters Wuppertal handelt, hat nur ein Teil von ihnen dort eine Tanzausbildung absolviert. Die nachfolgenden Tänzer*innen sind in anderer Weise »gute Tänzer*innen«. Aber das bedeutet nicht, dass sie von klein auf Tanz gelernt haben. Vielmehr gibt es in den verschiedenen Generationen einige der »guten Tänzer*innen«, die für Bühnentänzer*innen auf ungewöhnliche Biografien zurückblicken: so beispielsweise Barbara Kaufmann, die aus der Rhythmischen Sportgymnastik kommt und mit 17 Jahren den Tanz entdeckt. Sie stößt 1987/88 zur Compagnie. Oder Pascal Merighi, der 1999/2000 beim Tanztheater Wuppertal anfängt und aus der Akrobatik und dem Rock'n'Roll kommt und mit 18 Jahren anfängt, zu tanzen. Oder Kenji Takagi, der eine Spielzeit später anfängt, und erst mit 20 Jahren zu tanzen begonnen hatte.

Die neuen Tänzer*innen arbeiten in derselben Arbeitsweise, aber es werden Stücke mit anderen Ergebnissen. Weniger »theatrale Teile, mehr Tanz, vor allem Solotanz, und eine eher additive Kompositionsstruktur. Das Individuelle in der Vielheit, das einst oft nebeneinander gezeigt wird, wird nun ersetzt durch ein individuelles Nacheinander. Die Tänzer*innen stoßen auf unterschiedliche Gruppensituationen in der Compagnie: Die erste Generation lebt mit der Choreografin und ihrem Lebensgefährten Borzík in einer Art Künstlerfamilie, in der Leben und Arbeit eng miteinander verzahnt sind. Der engere Zirkel geht gemeinsam nach den Abendproben oder der Vorstellung auf »noch'n Weinchen und noch'n Zigarettchen«, wie Mechthild Grossmann den Wunsch von Pina Bausch, noch ein wenig länger

zusammenzubleiben, legendär ins Szene gesetzt hat, in die Kneipe. Tänzer*innen übernachteten bei Bausch und Borzik, der auch mal Haushaltsgeräte für einzelne Tänzer*innen repariert. Diese Nähe gibt es schon mit der zweiten Generation nicht mehr. Nur vereinzelte Tänzer*innen gehören neben den ›Alten‹ zu dem engen Kreis; man geht nicht ›einfach mit‹. Anne Martin erinnert sich, dass Pina Bausch für die Tänzer*innen anfangs sehr nah war: »Es war eine Zeit, wo wir sehr viel mit Pina waren. Sie war immer zwischen den Proben in einem Café oder Restaurant. Man konnte immer zu ihr, dabei sein und mit ihr reden.«¹²³ Und auch ihr Dramaturg Raimund Hoghe erinnert sich 2015: »Ich blieb zehn Jahre bei Pina, und sie wurde für mich so etwas wie eine Schwester. Sie kam genau wie ich aus einfachen Verhältnissen und hatte auch nur die Volksschule besucht. Es war eine andere Pina Bausch als die Frau auf dem Heiligenbildchen, das da seit zwanzig Jahren vom Feuilleton gepinselt wird. Pina war keine Mutter Teresa und auch keine entrückte, verzückte Heilige. Sie war sehr sensibel und äußerst verletzbar. Und sie sprach über die Liebe wie kein anderer Choreograf oder Regisseur jener Jahre. Diese heutige Marienverehrung ist mir fremd... Nach meinem Empfinden wurde das [Schweigen, GK] irgendwann zur Attitüde. Sie konnte sich sehr gut artikulieren, wenn sie wollte.«¹²⁴

162

Die Distanz zur Choreografin, dem Star, der Ikone, der Prinzipalin, dem Mythos, wird für die kommenden Generationen größer. Sie, die in ihrer Arbeit auf- und untergeht, muss sich schützen, schirmt sich ab und bewegt sich in der Öffentlichkeit mit einer Entourage – und es gibt kaum jemand, der sich traut, diese Mauer zu durchbrechen. Es ist auch intern eine gemeinsame Arbeit am Mythos. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass sich nahezu jeder und jede Beteiligte an eine ›Herzblutgeschichte‹ mit Pina Bausch erinnern kann: ein tiefer Blick, ein beiläufiger Satz, ein kleines Kompliment, eine Anekdote. Wim Wenders hat davon Eindrücke in seinem Film *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* (2011) festgehalten. Viele der Tänzer*innen – und die Choreografin ebenfalls – sprechen auch in den späteren Phasen weiterhin von Vertrauen und Liebe. Aber es ist die Spannung von Liebe, Nähe und Vertrautheit einerseits und Distanz, Respekt und Autorität andererseits, die die Beziehung kennzeichnet.

Die neuen Tänzer*innen fangen beim Tanztheater an, übernehmen Rollen und müssen sich zudem in die Alltagspraxis einfinden. Die Alltagsabläufe am Tanztheater sind früh etabliert und ändern sich über die Jahre kaum: um 10 Uhr Training, dann Probe bis etwa zwei Uhr, dann Pause, abends wieder Probe, in der Regel bis 22 Uhr, nicht selten länger, so erinnert es Anne Martin.¹²⁵ Wenn Vorstellungen am Abend stattfinden, gibt es am nächsten Tag nach dem Training ›Kritik‹. Diese Gesprächsrunde bezieht sich aber nicht primär auf die Korrekturen einzelner Solotänze, sondern auf das Wie: wie die Einzelnen gehen, etwas tun, etwas sagen, wie die Stimmung, die erzeugt

werden soll, besser hergestellt werden kann und wie man Abstimmungen, den gemeinsamen Rhythmus, das Timing erreichen kann. Denn das choreografische Konzept der Stücke basiert auf Rhythmus, der rhythmischen Zusammenführung einzelner Teile, nicht auf narrativen oder linearen Erzählsträngen. Und hierfür sind genaue Abstimmungen zwischen den Tänzer*innen und ihren Szenen und Übergängen grundlegend, auch in Zusammenhang mit Licht und Musik, und diese werden im Moment, in der Situation getroffen.

Routinierte Alltagsabläufe schaffen Orientierung und Ordnung, aber sie befördern auch unausgesprochene Hierarchien und Diskurs-hoheiten einzelner. Dies auch beim Tanztheater Wuppertal, obwohl es Statusunterschiede, die sich objektiv in Solos oder Hauptrollen niederschlagen könnten, dort nach wie vor nicht gibt. Mechthild

Grossmann resümiert kühl: »Naja, innerhalb der Truppe war es natürlich nicht ohne Spannungen. Wir suchen uns ja nicht selber aus. Wer engagiert wird, bestimmten nicht die einzelnen Tänzer, sondern bestimmte Pina. Also müssen wir miteinander klarkommen.«¹²⁶ Es ist zwar in Arbeits-zusammenhängen und auch in großen Tanzcompagnien nicht un-üblich, dass die Leitung die Mitarbeiter*innen aussucht, aber hier ist die zusammengestellte Gruppe in sehr viel weitgehender Weise aufeinander verwiesen. Die Tänzer*innen wissen, dass es nicht nur ihre tänzerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten sind, die sie zum Mitglied der berühmten Truppe werden lassen. Es ist ihr Charakter. »Bausch-Tänzer*in« zu sein heißt, bereit zu sein, sich einzulassen und für das Tanztheater zu leben. Denn Anderes ist es bei der intensiven Arbeit und den vielen Tourneen nebenher kaum möglich. Und so kommt es auch, dass sich über die Jahre Paare innerhalb der Compagnie bilden. »Klar, wenn man den ganzen Tag arbeitet, womöglich als Ausländer nach Wuppertal verschlagen wird – dann findet man die Beziehung nur in der Kompanie. Und irgendwann war es so eine Pärchen-Gesellschaft geworden. Pina mochte das überhaupt nicht. Denn sagtest du einem etwas Kritisches, ist der andere gleich mit beleidigt«, so sieht es Mechthild Grossmann. Sie selbst habe sich da immer in jeder Hinsicht rausgehalten. »Ich war, glaube ich, eine der wenigen, die sich nie mit einem Mitglied der Kompanie verlustiert hat. [lacht].«¹²⁷

Das viele Reisen unterstützt diese Bezogenheit und auch die Verwiesenheit aufeinander. Aber auch dieses Reisen ändert sich im Laufe der Jahre, vor allem bei den Research-Reisen. Nicht nur, weil nicht mehr alle Tänzer*innen an den Stücken beteiligt sind, sondern auch, weil es vor Ort kein Herumstreunen mehr ist, weil mit der zunehmenden Bekanntheit und Berühmtheit der Truppe die Aufenthalte vor Ort zunehmend organisiert werden und die Gruppe einen engen Zeitplan hat, mit Bussen zu einzelnen Orten, Terminen und Besuchen fährt. Dies ermöglicht der Truppe zwar Erlebnisse, die man als gewöhnlicher Tourist nicht hat, dennoch werden die Research-

Reisen ab Mitte der 1990er verglichen mit den frühen Jahren als touristischer erlebt. Dazu aber leisten die Teilnehmenden mitunter einen eigenen Beitrag, denn sie entwickeln selbst einen touristischen Blick: Video-Kameras und Fotoapparate werden zu ständigen Begleitern. Auch in dieser Arbeitspraxis zeigt sich über die Jahre, wie aus radikalen Innovationen orientierungsgebende Routinen und aus Routinen standardisierte, das heißt unhinterfragte Konventionen werden.

Die Wahlfamilie – »Wir sind das Stück«

Das Tanztheater Wuppertal ist zu Zeiten von Pina Bausch, seinem Selbstverständnis nach, eine Familie. Es ist eine Wahlfamilie, für die man sich entscheiden muss. Anders als in herkömmlichen Familien gelangt man hier nicht unfreiwillig hinein, man wird nicht in sie hineingeboren. Es ist eine Figur von Gemeinschaft, die brüchig geworden ist – nach dem Tod von Pina Bausch, dem Ausbleiben der bisherigen Routinen der Stückproduktion, dem Abschied langjähriger Tänzer*innen, der personellen Neuausrichtung, dem Versuch der ästhetischen Neuausrichtung der Compagnie und wechselnden künstlerischen Leitungen. Und dies ist für die langjährigen Mitstreiter*innen nicht nur ein schmerzhafter Prozess, sondern lässt eine soziale Verunsicherung entstehen, die auch nach mehr als zehn Jahren nach dem Tod der Choreografin noch nicht durch ein anderes Figurationsmodell gefüllt werden konnte.

Pina Bausch hat mit ihren künstlerischen Mitarbeiter*innen und Partnern eine gemeinsame Haltung verbunden: Ob Kostüm, Bühne oder Musik – alle bleiben bei ihrem Material, legen großen Wert auf hohe Qualität und gutes Handwerk, sie arbeiten auf diese eine Arbeit bezogen. Durchhaltevermögen, Loyalität, Vertrauen, Treue und Mut und die Akzeptanz von Hierarchien sind das einigende Band im sozialen Zusammenspiel. Dies gilt vor allem für das Organisationsteam, das in den Jahren zwar angewachsen ist, aber mit Claudia Irman, Ursula Popp, Sabine Hesselting und Robert Sturm beispielsweise langjährige Mitarbeiter*innen hat, die fraglos im Hintergrund die komplexe Organisation lenken.

Ihre Beziehung zu ihren Tänzer*innen hat Pina Bausch wie eine Mutter beschrieben, die über ihre Kinder spricht. »Ich liebe meine Tänzer, jeden auf eine andere Art und Weise.«¹²⁸ Sie kennzeichnet sie als eine Liebesbeziehung, die zu jedem einzelnen anders ist. Sie beschreibt, dass sie ihnen hilft, sich zu öffnen, sich zu entwickeln, und dass dies ihr wiederum selbst nicht nur vieles abverlangt, sondern auch viel gibt. Aber sie nimmt auch und erwartet Hingabe und bedingungslose Loyalität, vor allem auch von den künstlerischen Mitarbeiter*innen, denn die Verunsicherung bleibt groß, auch als die Choreografin längst eine globale Ikone geworden ist. Burkert erinnert sich: »... irgendwie waren wir mal wieder in dieser vermeint-

lichen Sackgasse stecken geblieben ... mit leiser Stimme rief sie uns alle zusammen, wollte ihre Verzweiflung mit uns teilen ... unterdrückte Tränen. In der Tat konnte sich keiner von uns vorstellen, wie aus dieser endlos unübersichtlichen Schnipsel-Sammlung von Szenenansätzen, Bildern, Bewegungsideen, grad erst noch entstehenden Tänzen, sogar auch schon Gruppentänzen, kleinen Gesten, oft nur improvisierten Dialogen, Texten und Musikideen ... also wie aus dem allen eine mögliche Ordnung, eine Form aus Spannungsbögen werden könnte, die man dann in viel zu wenigen Tagen als so eine Art ›Stück‹ zeigen würde, nein zeigen musste ... der Termin war ja klar und im Spielplan seit Langem titellos als ›Neues Stück‹ ausgedruckt.«¹²⁹

Ihre Truppe ist ein bunt gemischter Haufen von Menschen – aus verschiedenen Kulturen und über die Jahre auch aus verschiedenen Altersgruppen, mit unterschiedlichen Lebens- und Tanzgeschichten, wobei sich für sie der Generationenunterschied durch die kulturellen Unterschiede relativiert.¹³⁰ »Ich finde es schön, dass es bei uns so viele unterschiedliche Menschen gibt. Kleine, Dicke, Große, Ältere, und die Menschen vieler unterschiedlicher Nationalitäten bringen sehr Unterschiedliches mit.«¹³¹ Bausch charakterisiert die Compagnie in ihrer Kyoto-Rede 2007

als »eine riesengroße Familie«,¹³² als eine Familie, die durch Vertrauen, gegenseitigen Respekt, emotionale Bindung, gemeinsames Fühlen gekennzeichnet ist – und bei der sie »die Respektperson«¹³³ ist. Sie hat in Allem das letzte und entscheidende Wort. Es ist eine Familie, in der, wie in so manchen Familien, nicht viel gesprochen wird, in der nicht gemeinsam geplant wird, wo man was wie zusammen macht. Das, was einem dabei widerfährt, behält man bei sich, und macht es mit sich aus. Es ist eine multikulturelle Wahlfamilie, die globalisiert über kulturelle und politische Grenzen hinweg zudem weltweit verbunden und vernetzt ist – eine Familie, zu der auch die Zuschauer*innen gehören, die teilweise ebenfalls jahrzehntelang die Compagnie begleiten, ob in Wuppertal, Tokio, New York oder Paris.

Das Tanztheater Wuppertal ist eine Compagnie, die sich nicht sachlich, zweckrational oder pragmatisch über die gemeinsame Arbeit oder den Beruf definiert, wie es bei manchen großen Tanzensembles der Fall ist. Es ist auch keine Gruppe, die sich als Künstler*innen-gruppe, als gleichberechtigte Gemeinschaft oder als Kollektiv versteht. Das Tanztheater Wuppertal ist über die Figur der Wahlfamilie zu seinem Selbstverständnis gelangt, initiiert durch die Choreografin, deren Leben durch eine Entgrenzung zwischen Kunst und Leben, Beruf und Privatheit, Persönlichem und Öffentlichem charakterisiert war und die dies auch mit ihrer Wahlfamilie leben wollte. Wahlfamilien sind, anders als herkömmliche Familien, nicht blutsverwandt, ihre Verwandtschaft besteht vielmehr in gemeinsamen Leitbildern, Werten und gemeinsamen Gewohnheiten. Und anders als künstlerische Zusammenschlüsse, die sich primär als zweckorientierte Arbeitsgemeinschaften verstehen und wissen, dass ohne bestimmte Kom-



13 *Nefés*
Wuppertal 2011



munikationsformen und Haltungen das Zusammenarbeiten nicht gelingen wird, stehen im Selbstverständnis des Tanztheaters Wuppertal menschliche Werte im Vordergrund. Sie sind nicht nur die notwendige Basis, um gut zusammen arbeiten zu können, sondern werden als Ziel an sich verstanden. Die Compagnie ist in ihrer Identität über die Kennzeichen von Wahlfamilien charakterisiert: Sie bietet Unterstützung und Geborgenheit, die Mitglieder sollen sich in besonderer Weise aufeinander einlassen, und das Gefühl haben, dass sie sich aufeinander uneingeschränkt verlassen können, sie werden trotz unterschiedlicher Altersgruppen mit individuellen Erfahrungen und Stärken gefördert und einzelne wegen seiner/ihrer besonderen Eigenschaften und Eigenarten geschätzt. Es gelingt, dieses Selbstverständnis im Alltag zu beglaubigen, weil sich über die Jahre Routinen etabliert haben, in die sich neue Tänzer*innen einfügen und es entstehen Reibungen, wenn diese Routinen unterlaufen werden oder schlichtweg nicht mehr bekannt sind.

Für Gruppen, deren weltanschauliches und alltägliches Band über emotionale Bindungen und eine gemeinsame Haltung geprägt ist, die durch blindes Verständnis, eine gemeinsame Gesinnung und einigenden Willen getragen sind, deren Sprache auf Vertrautheit und Innigkeit beruht, und die, vor allem durch die Arbeitszusammenhänge im Tanz, auf einem unmittelbaren leiblichen Verhältnis der Beteiligten zueinander beruhen, ist das emotionale Band konstitutiv für den Zusammenhalt. Damit sind sie in besonderer Weise neben dem Pol des Vertrauens – der Liebe, der Innigkeit und der Treue – auch mit dem Gegenteil konfrontiert, das allerdings zumeist unausgesprochen bleibt: Rivalität, Eifersucht, Neid, Trotz und Tratsch. Es ist die gesamte Klaviatur der menschlichen Affekte, die die Dynamik einer sozialen Figuration mitprägt – und genau dies thematisieren die Stücke von Pina Bausch, der Anthropologin des Tanzes. Sie sind nicht nur die Übersetzung individueller Erfahrungen, sondern auch die ästhetische Übersetzung einer konkreten sozialen Figuration, der Compagnie – »Wir sind das Stück«.

¹⁴ Research-Reise zu
*»...como el mosquito en la
 piedra, ay sí, sí, sí...« (Wie
 das Moos auf dem Stein)*
 Chile 2009