

The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy

Etwas finden, was keiner Frage bedarf

Pina Bausch

lassen Sie mich mit einer Geschichte beginnen.

In Griechenland war ich einmal bei einigen Zigeunerfamilien. Wir saßen zusammen und haben uns unterhalten, und irgendwann fingen sie an zu tanzen, und ich sollte mitmachen. Ich hatte große Hemmungen und das Gefühl, ich kann das nicht. Da kam ein kleines Mädchen zu mir, vielleicht zwölf Jahre alt, und hat mich wieder und wieder aufgefordert mitzutanzten. Sie sagte: „Dance, dance, otherwise we are lost.“ Tanz, tanz, sonst sind wir verloren.

Noch eine kleine Geschichte.

Ein alter Herr in Wuppertal hat mir von seiner hundertjährigen Mutter in seinem Dorf in der Türkei erzählt, die immer zu ihm sagte: „Nicht weinen, singen“. Nicht weinen, singen.

Das Tanzen muss einen anderen Grund haben als bloße Technik und Routine. Die Technik ist wichtig, aber sie ist nur eine Grundlage. Bestimmte Dinge kann man mit Worten sagen und andere mit Bewegungen. Aber dann gibt es auch Momente, wo man ganz sprachlos ist, ganz ratlos und hilflos, wo man nicht mehr weiter weiß. Da fängt dann etwas an. Es geht darum, eine Sprache zu finden - mit Worten, mit Bildern, Bewegungen, Stimmungen - die etwas von dem ahnbar macht, was immer schon da ist. Aber es ist ein sehr, sehr schwieriger Prozess, es sichtbar zu machen. Ich fühle immer, dass es etwas ist, mit dem man sehr vorsichtig umgehen muss. Es ist ein ganz präzises Wissen, das wir alle haben, und der Tanz, die Musik usw. sind eine genaue Sprache, mit der man dieses Wissen ahnbar machen kann. Es geht nicht um Kunst, auch nicht um bloßes Können. Es geht um das Leben, und darum, für das Leben eine Sprache zu finden. Und es geht immer wieder auch um das, was noch nicht Kunst ist, was aber vielleicht Kunst werden kann.

Von Kindheit an war der Tanz extrem wichtig für mich. Im Tanz konnte ich alle Gefühle ausdrücken, die ich mit Worten nicht sagen konnte. So viele verschiedene Stimmungen, so viele Tönungen und Färbungen. Und darauf kommt es an: den Reichtum zu erhalten, ihn nicht einengen, die verschiedenen Stimmungen sichtbar und fühlbar machen. Unsere, unser aller Gefühle sind sehr genau.



Komm tanz mit mir-Ensemble,Foto:Ulli Weiss©

Als kleines Mädchen bin ich schon in Operetten aufgetreten. Z.B. in *Maske in Blau* – als Zeitungsjunge, der die Schlagzeile ausruft: „Gazzetta San Remo, Gazzetta San Remo, Armando Cellini preisgekrönt.“ Mir bereitete es ein großes Vergnügen, alles sehr genau zu machen. Ich habe dann die Tageszeitung Solinger Tageblatt genommen, den Titel überklebt und jede einzelne Zeitung ganz genau beschriftet mit „Gazzetta San Remo“. Das konnte zwar keiner sehen. Aber für mich war es unerhört wichtig.



Komm tanz mit mir – Arnaldo Alvarez,Esco Edmondson;FOTO:Ulli Weiss©

In einer anderen Operette habe ich einen Liftboy gespielt – mit einem leeren Koffer in der Hand, der schwer sein sollte. Das fand ich merkwürdig. Also habe ich mir den Koffer voll gepackt, um zu wissen, wie man richtig einen schweren Koffer trägt. Mir war wichtig, dass es echt war und nicht nur so als ob.



Das Frühlingsopfer – Beatrice Libonati, Jan Minarik, Finola Cronin, José Katxua, Bernd Marszan,
Mariko Aoyama, Anne Marie Benati, Ed Kortlandt, Malou Airaud; FOTO: Detlef Erler©

Mit vierzehn begann ich meine Ausbildung an der Essener Folkwangschule. Dort lernte ich auch meine eigenen Grenzen kennen. Ich meine damit nicht die Grenzen der Seele, die ist grenzenlos, sondern die Grenzen der Form, des eigenen Körpers.

Das Großartige und Einmalige der Folkwangschule war, dass unter ein und demselben Dach sowohl die darstellenden als auch die bildenden Künste gelehrt wurden. Also Musik, Oper, Schauspiel, Tanz neben Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Grafik, Design usw. Es war ganz selbstverständlich, dass sich alles gegenseitig befruchtete, dass man von allem etwas lernte und mitbekam. So kann ich zum Beispiel seitdem etwas nicht ohne den Raum sehen. Dieses räumliche Sehen ist ein ganz wichtiger Bestandteil meiner Arbeit. Diese Verbindung zwischen den unterschiedlichen Kunstformen, war für mich besonders wichtig. Man kannte einander und interessierte sich sehr für die Arbeit der anderen. So entstanden gemeinsamen Projekte.

In jener Zeit war eine internationale Schule in Deutschland mit vielen Studenten und Lehrern aus den unterschiedlichsten Ländern noch ungewöhnlich; mir eröffnete sich dadurch noch eine neue Welt.



Keuschheitslegende – Dana Sapiro; FOTO:Jan Minarik©

Einzigartig in ihrer Vielfalt und Komplexität war die Ausbildung dank der visionären Konzeption und Leitung von Kurt Jooss, Mitbegründer der Schule. Allein die Tanzausbildung umfasste klassischen Tanz, verschiedene Stile des modernen Tanzes, Teile der europäischen Folklore, Improvisation, Komposition, usw. Es gab viele Lehrer von einer außerordentlichen Qualität: z.B. Hans Züllig, Jean Cébron und viele Gastlehrer wie zum Beispiel Antony Tudor, Lucas Hoving, Vera Volkowa, Alwin Nikolais, Pearl Lang, viele Jazzlehrer



Café Müller – Pina Bausch; FOTO:Jan Minarik©

Auf jeden Fall war es ganz wichtig, dass man eine Grundlage hatte, eine breite Basis. Und wenn man eine längere Zeit gearbeitet hatte, musste man für sich selber etwas finden, was man ausdrücken musste, was *ich* ausdrücken muss. Was habe *ich* denn zu sagen? Also in welche Richtung man sich weiter entwickeln musste...

Ich hatte das große Bedürfnis, mehr zu lernen. Also habe ich mich beim DAAD um ein Stipendium für die Juilliard School of Music bemüht.

Ich bin dann nach New York gegangen – mit 18 Jahren, ohne ein Wort Englisch zu können.



Vollmond – Azusa Seyama; FOTO:Oliver Look©

Es war die große Zeit im Tanz in Amerika: mit George Balanchine, Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham... Ich habe mir ganz viel angesehen und viel gearbeitet. An der Juilliard School lehrten Antony Tudor, José Limón, die wunderbaren Tänzer der Graham Compagnie und noch andere Meister wie Margaret Craske, Alfredo Corvino und Louis Horst ... Einige unterrichteten auch an der Metropolitan Opera. In den Klassen von Tudor trafen sich alle bedeutenden Tänzer: die klassischen und die modernen. Dort traf ich auch Donya Feuer und Paul Sanasardo. Sie haben mich eingeladen in ihr Studio zu kommen. Abends nahm ich Unterricht bei ihnen, nachts haben wir an ihren Choreographien gearbeitet. Das machten viele damals: tagsüber wurde gearbeitet und Geld verdient und nachts wurde geprobt.



Vollmond – Azusa Seyama, Jorge Puerta Armenta; FOTO:Ursula Kaufmann©

Für mich war es genauso. Über den Tag war ich in der Juilliard School, danach saß ich jeden Abend in den Vorstellungen im City Center. Dort habe ich alle Balanchine-Ballete gesehen. Oder eine der unzähligen modernen Tanzveranstaltungen. Danach ging es zur Probe.



Fensterputzer – Beatrice Libonati, FOTO: Ursula Kaufmann©

Außerdem begann eine wichtige Arbeitsphase mit Paul Taylor. Für die Sommerpause, zwischen den beiden Jahren in New York, bin ich gefragt worden, bei dem damals neu gegründeten New American Ballet mitzutanzten. Tänzer und Choreographen wie Arthur Mitchell, Mary Hinkson, Donald McKayle, Paul Taylor entwickelten ein Programm. Ich tanzte unter anderem in *Tablet*, einem Duo von Paul Taylor – eine von vielen wichtigen Erfahrungen.



Nelken – Lutz Förster; FOTO: Ulli Weiss©

Das Stipendienjahr ging schnell vorbei, es war viel zu früh zurückzugehen, ich wollte unbedingt länger bleiben. Antony Tudor, der Artistic Director der Metropolitan Opera, wies mich auf eine Audition in der Met hin und ich wurde angenommen. Das war wieder eine ganz andere, wichtige Erfahrung. Es war die Zeit, als die Callas leider gerade weg war. Man konnte sie aber noch spüren. Ich sah viele Opern oder ich habe sie in der Garderobe über Lautsprecher gehört. Welche Freude, Stimmen zu unterscheiden lernen. Genau zu hören. Alles, was ich in der Met zu tanzen hatte, habe ich gerne gemacht: *Tannhäuser*, *Alkestis* beides Choreographien von Anthony Tudor, die ich besonders liebte, *La Gioconda* eine Choreographie von Alexandra Dalinova..., wo ich auf Spitze tanzte...auch *Carmen*, *Turandot*... Daneben habe ich weiter mit modernen Gruppen

gearbeitet.



Néfés – Fabien Prioville; FOTO: Ulli Weiss©

New York war aber auch noch aus einem anderen Grund wichtig: Es gab diese ungeheure Vielfalt im Leben. Alleine in einer solchen Stadt zu leben und zu arbeiten, in der es so viele verschiedene Menschen und Mentalitäten gibt - das war ein ganz tiefer und wichtiger Eindruck. Man lernt, dass man nichts trennen kann. Dass alles gleichzeitig neben- und miteinander existiert und dass alles gleich wert und gleich wichtig ist. Dass man einen großen Respekt haben muss für all die verschiedenen Formen zu leben und das Leben zu sehen.

Auch das ist ein wichtiger Aspekt unserer Arbeit. Wir sind als Kompanie ein ganz bunt gemischter Haufen: Tänzer aus allen Erdteilen, aus den unterschiedlichsten Kulturen. Das ist inzwischen ein großes Netzwerk, eine riesengroße Familie, mit Verbindungen überall hin, in alle Kulturen hinein. Unsere Arbeit ist nicht an Grenzen gebunden, sondern geht über alle Grenzen hinweg.

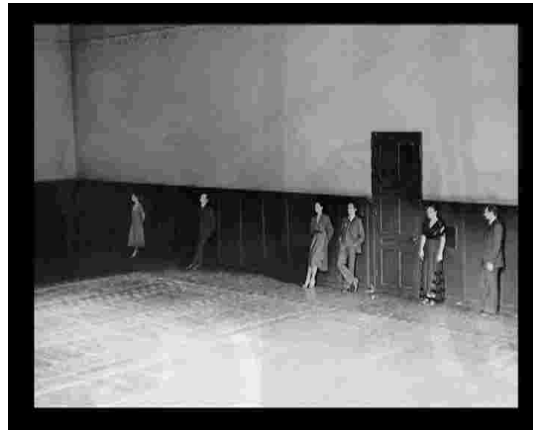


(Left) Orpheus und Eurydike, Dominique Mercy, Malou Airaudo

(Right) Bandoneon, Meryl Tankard, Urs Kaufmann; FOTO: Ulli Weiss©

Dann kam der Anruf von Kurt Jooss. Er hatte die Möglichkeit, wieder ein eigenes kleines Ensemble an der Schule zu haben. Er brauchte mich. Er bat mich zurückzukommen. Ich war dann in einem großen Konflikt zwischen dem Wunsch,

in Amerika bleiben, und dem Traum, in seinen Choreographien tanzen zu dürfen. Ich wollte beides so gerne. Ich war so gerne da, alles lief so wunderbar für mich. Doch ich kehrte nach Essen zurück.



Bandoneon, Ensemble; FOTO: Ulli Weiss©

Jooss hatte nun wieder eine Compagnie, das neue Folkwang-Ballett, das spätere Folkwang Tanzstudio. Er hat *Den grünen Tisch* mit uns gemacht und Antony Tudor mit *Lilac Garden* eingeladen, dazu neue Kreationen von Lucas Hoving, Hans Züllig und Jean Cébron. Außerdem hat er unter anderem für das Essener Theater und das Schwetzingen Barocktheater die *Fairy Queen*, *Dido und Aeneas* von Purcell sowie *Castor und Pollux* von Rameau gemacht. In dieser neuen Compagnie habe ich meine ersten Choreographien *Fragment* und *Im Wind der Zeit* kreiert.

Die Arbeit mit dem Tänzer und Choreographen Jean Cébron war besonders intensiv. Ich habe in vielen seiner Choreographien getanzt. Wir hatten ein eigenes Programm mit seinen Choreographien: er die Solos und mit mir die Duette. 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.

Lassen Sie mich einige Worte über Hans Züllig sagen. Er war Tänzer des *Ballet Jooss'* gewesen und übernahm die Leitung der Tanzabteilung, als Jooss Essen verließ. 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.



Nefés, Daphnis Kokkinos, Ensemble; FOTO: Ursula Kaufmann©

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 entwickelte dauernd etwas: wie Flugzeuge besser fliegen oder Schiffe sicherer und schneller fahren konnten. Er hatte von so vielem Ahnung und interessierte sich unentwegt für die Dinge, bei denen die Form entscheidend war. Gleichzeitig eine unendliche Phantasie, 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 kennen gelernt.

Später ging er mit mir 1973 nach Wuppertal. Er begleitete meine Arbeit, fotografierte, filmte, half überall. Ich konnte mit ihm über alles reden. Wir phantasierten zusammen, kamen zu besseren Lösungen. Zu den ersten drei Abenden an den Wuppertaler Bühnen entwickelte er verschiedene seltsame Gestalten oder Kostüme. Arno Wüstenhöfer beobachtete diese wichtige Entwicklung und übertrug uns dann die Verantwortung für *Orpheus und Eurydike*. Rolf hatte nie gedacht, dass er Bühnenbildner würde, so wie ich niemals Choreographin. Jedes einzelne Stück zu verwirklichen war sehr schwierig. 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. Z.B. in *Sacre*, die Erde auf der Bühne, in *Die sieben Todsünden* der Abguss einer wirklichen Straße in Wuppertal, in *Komm tanz mit mir* eine Riesen-Rutsche, auf die von oben zwei Bäume krachend auf die Bühne fielen, in *Renate wandert aus* eine Eisberglandschaft, in *Arien* eine ganze Bühne unter Wasser, oder in *Keuschheitslegende* Krokodile. *Keuschheitslegende* war unsere letzte Premiere im Dezember 1979. Wenige Wochen danach ist er gestorben.

Eigentlich wollte ich nie an ein Theater gehen. Aber Arno Wüstenhöfer, der

Intendant der Wuppertaler Bühnen, hat nicht aufgegeben und mich wieder und wieder gefragt, bis ich schließlich Ja sagte. Es war für das Wuppertaler Publikum ein krasser Wechsel. Mein Vorgänger hatte in Wuppertal klassisches Ballett gemacht und wurde vom Publikum sehr geliebt. Es wurde eine bestimmte Ästhetik erwartet; dass es daneben noch andere Formen von Schönheit gab, stand nicht zur Debatte.

Die meisten Tänzer gingen mit ihm nach München. Einer der wenigen die in Wuppertal blieben, war Jan Minarik: Er wurde zu einem der ganz wichtigen Darsteller und Mitarbeiter des Tanztheaters. Dominique Mercy und Malou Airaudo 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 Marlis 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.

Der erste Abend war noch dreigeteilt: mit Kurt Jooss' *Grünem Tisch*, Agnes De Mille's *Rodeo* und meinem *Fritz*. Das war für viele ein Schock. Schon ein Stück mit dem Namen Fritz, man dachte ich wolle provozieren. Aber ich wollte nur etwas, was mir am Herzen lag, so gut wie möglich erzählen. Fritz war ein kleiner Junge, der mit seinen Augen eine ganz seltsame Welt sah. Alles veränderte sich zu etwas Unheimlichem...Unheimliche Gefühle, die man vielleicht einmal erlebt hat. Es war ein bisschen wie das Märchen „Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen“.

Damals am Anfang – ich hatte eine große Gruppe und hatte in den Proben große Angst sagen zu müssen: „Das weiß ich nicht“, oder „Lass mal gucken“. Ich wollte sagen: „OK, wir machen das und das“. Ich plante alles sehr genau, aber bald merkte ich, dass mich außer dieser geplanten Arbeit auch ganz andere Sachen interessierten, die nichts mit meinen Planungen zu tun hatten. Nach und nach wusste ich... dass ich mich entscheiden musste: folge ich einem Plan oder lasse ich mich auf etwas ein, von dem ich nicht weiß, wohin es mich führt. Bei *Fritz* bin ich noch einem Plan gefolgt. Danach habe ich das Planen aufgegeben. Seitdem lasse ich mich auf etwas ein, ohne zu wissen, wohin es geht.

Eigentlich wollte ich immer nur tanzen. Ich musste tanzen. Das war die Sprache, mit der ich mich ausdrücken konnte. Nie im Leben habe ich daran gedacht, Choreograph zu werden. Wenn ich choreographiert habe, dann ging es immer nur darum, dass ich in diesen Choreographien etwas tanzen konnte, was mir wichtig war.

Später, in Wuppertal, dachte ich natürlich, dass ich in *Sacre* das Opfer, in *Iphigenie* die Iphigenie z.B. selber tanzen würde. Diese Rollen waren alle mit meinen Körper geschrieben. Aber die Verantwortung als Choreograph hat immer wieder den Drang zu tanzen aufgeschoben.

So ist es einfach gekommen, dass ich eigentlich meine Liebe, die ich in mir habe, diesen großen Wunsch, an andere weiter gegeben habe.

Am Anfang haben wir einerseits mit musikalischen Werken gearbeitet, die schon eine gewisse Vorgabe geben. Ich habe nur solche Werke ausgesucht, die mir eine Freiheit ließen, etwas Eigenes damit zu verbinden. Gluck zum Beispiel hat mir in *Iphigenie* und in *Orpheus und Eurydike* ganz viel Platz gelassen, etwas Eigenes, das ich sagen musste, mit diesem Werk zu verbinden. In diesem Werk fand ich genau das, wovon ich sprechen musste. Daraus entstand dann eine neue Form: die Tanzoper. Auf der anderen Seite habe ich nach eigenen Stoffen und anderen Formen gesucht. Ich habe immer die Extreme gesucht, das Gegenteil von dem, was ich gerade gemacht hatte. So entstand zwischen den Gluck-Opern ein Stück wie *Ich bring dich um die Ecke* zu Schlagermusik.

Später, als wir das Macbeth-Thema in *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* 1978 für das Theater in Bochum machten, entstand dann die Arbeitsweise mit den Fragen. Ganz einfach, weil es in diesem Stück Schauspieler, Tänzer, eine Sängerin und einen Konditor gab. Da konnte ich den Schauspielern nicht mit einer Bewegungsphrase kommen, sondern musste anderswo anfangen. Also habe ich ihnen die Fragen gestellt, die ich an mich selber hatte. Die Fragen sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Denn ich weiß immer ganz genau, was ich suche, aber ich weiß es mit meinem Gefühl und nicht mit meinem Kopf. Deshalb kann man auch nie ganz direkt fragen. Das wäre zu plump und die Antworten wären zu banal. Eher ist es so, dass ich, was ich suche, mit den Worten in Ruhe lassen und doch mit viel Geduld zum Vorschein bringen muss. Wenn dann ein kleiner Moment gefunden ist, dann weiß ich, dass es zu dem gehört, was ich suche. Dann freue ich mich, aber ich spreche nicht darüber. Auch die Tänzer wissen nicht, was ich suche oder besonders finde. Das gehört mit zum gegenseitigen Vertrauen, das wir in der Arbeit brauchen. Jeder muss die Freiheit haben, ohne Hemmungen alles zu zeigen. Wenn man etwas in sich behält, kreisen immer weiter die Gedanken darum und man wird es nicht los. Wenn man es aber heraus lässt, dann kommen andere Dinge zum Vorschein.

Die schönsten Sachen sind meist ganz versteckt. Die muss man dann nehmen und pflegen und ganz langsam wachsen lassen. Dazu braucht es ein großes gegenseitiges Vertrauen. Denn es sind ja immer Hemmschwellen zu überwinden. Deshalb arbeite ich gern mit Tänzern, die eine gewisse Scheu, eine gewisse Scham haben, die sich nicht leicht preisgeben. Es ist ungeheuer wichtig, dass es diese Scham, dieses Zögern gibt, wenn man in der Arbeit an eine bestimmte Grenze kommt. Jemand, der sich einfach produziert, ist fehl am Platz. Die Scham garantiert, dass, wenn zum Beispiel jemand etwas ganz Kleines zeigt, es etwas Besonderes ist und auch als etwas Besonderes gesehen wird. Genau da liegt die Schwierigkeit: jemanden sozusagen dazu zu verführen, dass er das findet. Auch ich brauche das Vertrauen der Tänzer, wenn ich alles wieder und wieder anschau. Das ist manchmal für sie sehr ermüdend, aber es ist wichtig, damit ich bestimmte Dinge vergessen und abhaken kann. Dabei ist der gegenseitige Respekt wichtig. Jeder ist genauso empfindlich wie man selber, und jeder wächst mit dem Vertrauen, das ihm entgegengebracht wird.

Lassen Sie mich etwas über die großartigen Personen sagen, mit denen ich arbeite. Ich engagiere nämlich nicht in erster Linie den Tänzer, den setze ich voraus. Mich interessiert vor allem seine Persönlichkeit, das Unwiederbringliche und Einmalige an ihm. In den Stücken ist jeder ganz er selbst; niemand muss etwas spielen. In der Arbeit versuche ich, jeden einzelnen dahin zu führen, dass er das, was ich suche, selber findet. Nur dann wirkt es überzeugend, weil es echt ist. Nur so kann ich sicher sein, dass jeder das, was er findet, auch pflegen und zeigen kann.

Jedes Detail ist wichtig, jede Veränderung, weil jede Verschiebung etwas anderes bewirkt. Alles, was wir während der Proben finden, wird ganz genau angeguckt und geprüft, ob es auch den allerschwierigsten Bedingungen standhält. Ich erlaube nichts, an das ich nicht glauben kann, das nicht überzeugt. Aus den vielen Fragen bleiben am Ende nur ganz wenige Dinge übrig, die dann ein Stück ausmachen. Alles wird wieder und wieder umgewendet und neu durchdacht. Jedes Detail durchläuft eine Vielzahl von Verwandlungen, bis es am Ende den richtigen Platz gefunden hat. Es braucht jedes Mal eine lange Zeit, bis etwas in Fluss kommt. Wenn man auch nur eine Kleinigkeit übersieht, geht die Arbeit in die falsche Richtung, und es ist sehr schwer, das zu korrigieren. Darum braucht es eine große Genauigkeit und Ehrlichkeit in dieser Arbeit und sehr viel Mut. Wir zeigen etwas Persönliches, aber es ist nicht privat. Es zeigt etwas von dem, was wir alle teilen. Das zu finden braucht eine große Geduld und die Bereitschaft, immer wieder aufs Neue zu suchen.

Ich liebe meine Tänzer, jeden auf eine andere Art und Weise. Es liegt mir am Herzen, dass man diese Menschen auf der Bühne wirklich kennen lernen kann. Ich finde es sehr schön, wenn man sich am Ende einer Vorstellung jedem ein wenig näher fühlt, weil er etwas von sich gezeigt hat. Das ist etwas sehr Wirkliches. Wenn ich einen Tänzer engagiere, dann hoffe ich natürlich, einen guten Tänzer gefunden zu haben, aber ansonsten ist es etwas Unbekanntes. Da gibt es nur das Gefühl: da ist etwas, worüber ich wahnsinnig gerne mehr wissen möchte. Ich versuche, jeden zu unterstützen, von sich aus Dinge zu finden, die er vielleicht noch nie gemacht hat. Bei manchen geht es sehr schnell, bei anderen dauert es Jahre, bis sie plötzlich aufblühen. Bei einigen, die schon sehr lange tanzen, ist das fast wie ein zweiter Frühling, so dass ich richtig staune, was da alles zum Vorschein kommt. Statt dass es abnimmt, wird es immer mehr.

Nach dem Tod von Rolf Borzik, 1980, war es sehr schwer für mich. Ich dachte, entweder mache ich 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... Ich war in großer Not für ein neues Stück: Ich wagte Peter Pabst zu fragen, ob er uns helfen würde. Peter Pabst war ein Bühnen- und Kostümbildner, der mit vielen Regisseuren sowohl fürs Theater als auch für den Film arbeitete. Es war für mich ein großes Glück, dass er einwilligte, das Bühnenbild für das Stück *1980* zu machen. Schon 27 Jahre lassen wir uns jetzt immer noch mit großer Lust auf das Abenteuer ein, ein Stück zu machen, das es noch nicht gibt. Peter Pabst ist nicht nur für mich als Bühnenbildner wichtig, sondern ist durch seinen Rat, sein Tun, seine Sorge absolut unentbehrlich für das Tanztheater geworden.

Auch für die Kostüme hatte ich großes Glück. Marion Cito, ehemals eine klassische Ballerina an der Staatsoper Berlin, die bei mir Assistentin war und in der Compagnie tanzte, hatte Rolf bereits viel bei Kostümen geholfen und unterstützt. Es war nahe liegend, sie zu fragen, für die Kostüme verantwortlich zu sein. Im Laufe der Jahre hat sie eine unglaubliche Entwicklung gemacht und ihre Arbeiten immer mehr verfeinert.

Es war mir immer wichtig, dass die Tänzer keine Trikots oder stilisierte Kostüme tragen. Die Kleider sind einerseits normale Kleider und andererseits prächtige und wunderschöne Kleider. Es gibt eine gewisse Eleganz, aber die Eleganz wird auch wieder gebrochen. Es gibt auch ganz seltsame, manchmal groteske Figuren, die man gar nicht direkt einordnen kann. Farben sind ungeheuer wichtig. Einerseits geht es darum, sich nicht unterscheiden zu wollen vom normalen Leben, aber es geht auch darum, diesen großen Reichtum an Formen und Farben

zu zeigen, der auch immer da ist.

Schon während der Proben können die Tänzer Kostüme, gekaufte oder hergestellte, anziehen und ausprobieren; manche entwickeln auch ihre eigenen Kreationen. Sinnlichkeit spielt eine große Rolle. Alle Sinne sind wichtig. Wie will man denn anders etwas erfassen können.

Ich habe mir nie vorgenommen, einen bestimmten Stil oder ein neues Theater zu erfinden. Die Form ist ganz von selber entstanden: aus den Fragen, die ich hatte. Ich habe in der Arbeit immer nach etwas gesucht, das ich noch nicht kenne. Das ist eine dauernde, auch eine ganz peinvolle Suche, ein Ringen. Beim Suchen kann man sich auf nichts berufen: auf keine Tradition und auf keine Routine. Es gibt nichts, woran man sich festhalten könnte. Man steht ganz allein dem Leben gegenüber und den Erfahrungen, die man macht, und man muss ganz allein versuchen, das, was man immer schon weiß, sichtbar oder zumindest ahnbar zu machen. Es geht darum, etwas zu finden, was keiner Frage bedarf.

Das tut jeder Künstler in jeder Zeit immer wieder neu. Und es hilft einem nicht einmal, dass man schon so viele Stücke gemacht hat. Mit jedem Stück beginnt diese Suche von vorn, und jedes Mal habe ich Angst, dass es diesmal nicht gelingen könnte. Es gibt keinen Plan, kein Skript, keine Musik. Es gibt kein Bühnenbild. Wie soll einer da nicht Angst haben. Aber es gibt einen Termin und wenig Zeit. Ich denke, da kriegt jeder Angst. Manchmal ist mir bewusst, dass es bis zur Premiere gar nicht machbar ist. Aber ich weiß, dass ich nicht nachlassen werde, es so lange zu verändern, bis es stimmt. Ansonsten könnte ich mich gar nicht auf solch ein Abenteuer mit mir selber einlassen. An manche Dinge rühre ich nach der Premiere nicht mehr, weil sie einfach so gewachsen sind. Bei anderen Stellen weiß ich aber, dass ich etwas machen muss. Das probiere ich dann in den folgenden Vorstellungen aus, weil man es ja immer nur im gesamten Zusammenhang beurteilen kann. Es ist überhaupt kein Vergnügen ein Stück zu machen. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt, ja, aber wenn es ernst wird ... Ich denke jedes Mal, ich möchte nie wieder eins machen. Wirklich. Schon seit vielen Jahren. Warum mache ich das nur? Es ist eigentlich ziemlich grausam. Und wenn es dann raus ist, bin ich schon wieder bei den nächsten Plänen.

Durch die Fragen entsteht zunächst einmal eine Materialsammlung. Man macht einfach ganz viele Sachen und ganz furchtbar viel Unsinn. Man lacht eine Menge ... Aber dahinter steht doch immer der Ernst: Was möchte ich eigentlich? Was möchte ich eigentlich wirklich sagen? Jetzt, in dieser Zeit, in der wir leben. Nur bei einem ganz kleinen Teil des gefundenen Materials habe ich das Gefühl,

das gehört zu dem, was ich suche. Plötzlich finde ich das Puzzle zusammen für das Bild, das es eigentlich schon gibt, das ich aber noch nicht kenne.

Die Mittel im Tanztheater sind aus einer bestimmten Notwendigkeit, auch aus einer Not heraus entstanden: Man ist das, was man ist, und wir können auf der Bühne nur zeigen, wer wir sind. Wenn man das tut, ist das schon ganz viel: zu zeigen, was wirklich ist.

Genauso ist es auch mit den Bühnenbildern. 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. Die Steine aus einer umgestürzten Mauer machen das Gehen schwierig und unsicher. Wenn man etwas, das normalerweise draußen ist, nach innen in ein Theater holt, dann öffnet das den Blick. Plötzlich sieht man Dinge, die man zu kennen glaubt, ganz neu - wie zum allerersten Mal. Die vielen Materialien, die wir benutzen, sind lauter Dinge, die eigentlich nicht dorthin gehören. Sie irritieren, laden einen ein, ganz anders hinzuschauen. Sie beschäftigen unsere Sinne und führen dazu, dass man aufhört zu denken und anfängt zu spüren.

So ist es auch mit den Musiken aus verschiedenen Ländern und Zeiten. Musiken zeigen, wie genau und wie unterschiedlich man Gefühle ausdrücken kann. Ein solcher Reichtum, dass man nicht aufhören kann zu suchen und zu lernen. Nur ist auch hier die Auswahl und die Verbindung mit dem, was auf der Bühne geschieht, ein schwieriger und langwieriger Prozess. Die Tänze entstehen zunächst ohne Musik. Dann kommt die Musik, sie soll wie ein Partner sein und der Tänzer wie ein Instrument mehr in der Musik. Aus diesem Zusammenspiel von Tanz und Musik entsteht ein ganz neuer Blick und ein ganz neues Hören. Ich weiß nicht genau, wieso der Gesang, die menschliche Stimme so wichtig für mich ist. Sie trifft etwas Ähnliches wie der Tanz, ist so fragil, so verletzlich, so berührend oder beruhigend. Ich liebe es, beide zusammenzubringen.

Durch die modernen technischen Möglichkeiten haben wir das Glück, die unglaubliche Vielfalt der aufgenommenen Musiken zu nutzen.

Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider sind zwei sehr wertvolle Mitarbeiter, die sich vorzüglich ergänzen. Beide recherchieren, tragen Unmengen von Material zusammen; verschiedene Musiker stellen uns ihre Musik zur Verfügung, die Tänzer und Freunde bringen Musiken. Archive und Sammlungen

in den Ländern unserer Koproduktionen werden uns geöffnet. Es ist jedes Mal ein Riesenskapitel. Erst ganz spät treffe ich die Entscheidungen. Auch hier kann ich nicht sagen, woher ich weiß, wenn es stimmt. Aber unter den vielen, vielen Musiken, die ich für jede Produktion höre, gibt es für jede Szene immer nur eine, die wirklich passt.

Es gehört zu den schönsten Aspekten in unserer Arbeit, dass wir schon seit so vielen Jahren in den unterschiedlichsten Ländern arbeiten können. Die Idee des Teatro Argentina in Rom, in Zusammenarbeit mit uns ein Stück zu machen, das durch in Rom gemachte Erfahrungen entstehen sollte, war für meine weitere Entwicklung und Arbeitsweise von entscheidender, ich könnte sagen schicksalhafter Bedeutung.

Denn seitdem sind fast alle unsere Stücke aus der Begegnung mit anderen Kulturen in Koproduktionen entstanden. Sei es Hongkong, Brasilien, Budapest, Palermo, Japan, Istanbul ... Das Kennenlernen mir vollkommen fremder Gebräuche, Musiken, Gewohnheiten hat dazu geführt, in den Tanz das zu übersetzen, was uns unbekannt ist und dennoch allen gehören sollte.

Dieses Kennenlernen des Unbekannten, um es zu teilen und es ohne Angst zu erleben, hat in Rom angefangen. Begonnen hat es damals mit *Viktor*.

Inzwischen gehören die Koproduktionen einfach zum Tanztheater. Unser Netzwerk wird immer größer.

Wenn ich reise, gucke ich naiv wie ein Kind. Die große Freiheit, die man in der Kindheit hat ... Man wacht morgens auf und da ist ein neuer Tag und er ist erst einmal schön. Das ist das Wunderbare in der Kindheit – und es wäre wunderbar, wenn man das auch als Erwachsener könnte. Die Dinge, die wir kennen, sehen wir manchmal gar nicht mehr richtig. Wenn man sie dann etwas anders anschaut, sieht man sie wieder frisch. Dieser neue Blick ist mir wichtig.

Tiere und Blumen, alle Dinge, die wir auf der Bühne benutzen, sind eigentlich Dinge, die wir kennen. Aber gleichzeitig erzählen sie so, wie sie auf der Bühne benutzt werden, auch etwas ganz Anderes. Da gibt es zum Beispiel Krokodile oder ein Nilpferd. Mit dem Nilpferd kann man in *Arien* eine schöne und traurige Liebesgeschichte erzählen. Zugleich kann man etwas von der Einsamkeit, der Not, der Zärtlichkeit zeigen. Alles ist direkt sichtbar. Ohne Erklärungen und ohne Hinweise. Jeder Zuschauer kann es mit seinem eigenen Körper und mit seinem Herzen sehen. Das ist das Wunderbare am Tanz: dass der Körper eine Realität ist, ohne den nichts möglich ist, aber über den man sich auch hinwegsetzen muss.

Wenn man einem zusieht, der alleine tanzt, hat man Zeit, sich ganz speziell mit ihm zu befassen: was er ausstrahlt, wie verletzlich er ist, wie empfindlich. Es sind manchmal winzige Kleinigkeiten, die jeden besonders machen. Mir ist wichtig, sichtbar zu machen, obwohl die Form abstrakt ist, was jeden bewegt, sei es etwas Zartes oder etwas Starkes. Wie gehen wir mit unserer Hilflosigkeit in der heutigen Zeit um, wie können wir unsere Not ausdrücken. Es ist ein Weg, all diese Gefühle, die sich in einem aufstauen, nicht chaotisch, sondern geformt wiederzugeben.

Im eigenen Körper ist man sich selbst der Nächste. Das ist man selber, ganz direkt. Stärker kann man es nicht ausdrücken, so ganz ohne Umweg. Aber was wir fühlen, gehört uns nicht alleine, sondern gehört uns allen zusammen. Auch das Publikum trägt diese Gefühle in sich, und wir versuchen diese Sprache zu beherrschen, die nichts mit verbalen Äußerungen zu tun hat. Natürlich gibt es viele kulturelle Unterschiede, aber doch immer etwas Gemeinsames. Es interessiert mich, etwas zu begreifen, ohne es vielleicht zu verstehen. Ich fühle mich gestärkt, wenn ich spüre, jemand fühlt ganz genau so, ob man gemeinsam lacht oder gerührt ist, oder sich gegen etwas schützt. Natürlich reagiert jeder ganz individuell. Jemand, der gerade verliebt ist, sieht eine Vorstellung anders als jemand, der gerade etwas Schreckliches erlebt hat. Aber wenn dann etwas zusammentrifft, ist es wunderbar, mit all diesen unterschiedlichen Menschen, an diesem einen Abend, dann erleben wir zusammen etwas Einzigartiges. Unwiederbringliches.

Die Zuschauer sind immer ein Teil der Vorstellung, so wie ich selber auch ein Teil der Vorstellung bin, auch wenn ich nicht auf der Bühne bin. Jeder ist eingeladen, seinen eigenen Gefühlen zu vertrauen. Es gibt in unseren Programmheften auch nie einen Hinweis darauf, wie die Stücke zu verstehen sind. Wir müssen unsere eigenen Erfahrungen machen, wie im Leben. Das kann uns keiner abnehmen.

Die phantastische Möglichkeit, die wir auf der Bühne haben, ist die, dass wir dort Dinge tun dürfen, die man im normalen Leben gar nicht machen kann und darf. Dabei versuche ich zu verstehen, woher denn bestimmte Gefühle kommen. Die Gegensätze sind wichtig. Alles muss man anschauen, nichts darf man auslassen. Nur so können wir überhaupt ahnen, in welcher Zeit wir heute leben. Die Realität ist viel größer als wir begreifen können. Manchmal können wir etwas nur dadurch klären, dass wir uns dem stellen, was wir nicht wissen. Und manchmal bringen uns die Fragen, die wir haben, zu Erfahrungen, die viel älter sind, die nicht nur aus unserer Kultur stammen und nicht nur von hier und von heute

handeln. Es ist so, als bekämen wir dadurch ein Wissen zurück, das wir zwar immer schon haben, das uns aber gar nicht bewusst und gegenwärtig ist. Es erinnert uns an etwas, das uns allen gemeinsam ist. Das gibt uns eine große Kraft.

Die Fragen hören nicht auf, und die Suche hört nicht auf. Es liegt etwas Endloses darin, und das ist das Schöne daran. Wenn ich unsere Arbeit anschau, habe ich immer noch das Gefühl, ich habe gerade erst angefangen.