

Das Unternehmen ist gewaltig und ein Modellprojekt. Wie kam es zustande?

Der erste Impuls liegt einige Jahre zurück. Zusammen mit Ivan Liška besuchte ich eine Vorstellung in Wuppertal und hatte den Gedanken, hier sind Rollen, die dieser oder jener aus unserem Ensemble auch tanzen könnte. Das war tatsächlich ein wahnsinniger Gedanke, aber weil mir das Stück so gut gefiel, habe ich Ivan Liška in der Pause angestoßen, ob wir Pina fragen sollen. »Das wird sie nie machen«, meinte er. Nach der Premiere beim Wein habe ich dann doch gefragt. Und sie antwortete, was sie immer sagte: »Ich muss darüber nachdenken.« Das konnte also lange dauern. Über die Jahre fragte ich immer wieder bei ihrer Assistentin, Sabine Hesselting, nach. Dann starb Pina Bausch überraschend, und es war erst einmal Pause. Später, als ich ihren Sohn, Salomon Bausch, kennenlernte, erzählte ich ihm, welch persönliches Anliegen mir das sei, und fragte, ob man darüber noch einmal reden könne. Das Tanztheater Wuppertal und die Bausch Foundation dachten ja über die künstlerische Zukunft nach und auch über die Repertoirepflege. Ivan Liška, der früher mit Lutz Förster getanzt hatte, und ich hatten auch gute Beziehungen zu Personen im Leitungsteam, sodass die Dinge langsam ins Rollen kamen.

Zwei künstlerische Systeme treffen bei dieser Einstudierung aufeinander: Tanztheater und ein Ballettensemble.

Klar, es läuft nicht so ab wie bei der Einstudierung eines Balletts etwa von George Balanchine: Einer, der überträgt, und einer, der lernt. Wir mussten mit den Wuppertalern zunächst gemeinsam entwickeln, wie eine Übertragung eines Tanztheater-Stücks von Pina Bausch überhaupt möglich sein könnte. Drei langjährige Wuppertaler Ensemblemitglieder bilden nun das Leitungsteam: Ruth Amaranthe, Daphnis Kokkinos und Azusa Seyama. Aber klar war auch, dass alle Tänzerinnen und Tänzer ihre Soli und Anteile am Stück persönlich übertragen müssen. Das

sprengt jeden Rahmen an abgesteckten und vorstellbaren Probenzeiten in einem Staatstheaterensemble.

Wie kann man sich diesen Rahmen jeweils vorstellen?

Bei einem Balanchine-Stück von 40 Minuten braucht man in etwa vier Wochen. An »Für die Kinder« arbeiten wir in Phasen seit 2014. Es gab Workshops, an denen alle Tänzerinnen und Tänzer teilnahmen. Es dauerte, bis feststand, dass nun jede Rolle mit zweien aus unserem Ensemble besetzt ist. Die Wuppertaler waren sehr offen und ließen sich auf unsere ja doch jungen Tänzer bereitwillig und mit großem Engagement ein. Sie waren auch begeistert über die – akribische – Arbeit und



Ohne Ballettfrisur, sondern mit Bausch-typisch fliegenden Haaren: Joana de Andrade, Ditta Jasjfi, Ivy Amista

Für heute und morgen

Mit einer außergewöhnlichen Premiere eröffnet das Bayerische Staatsballett seine Festwoche: die erste Übertragung eines Bausch-Tanztheaterstücks an eine andere Kompanie. Ein Gespräch mit der stellvertretenden Direktorin Bettina Wagner-Bergelt.

über die Ergebnisse. Die Probensituation ist für sie auch eine völlig andere: In Wuppertal wurde oft sieben, acht Stunden geprobt, und dann saß man um zwei Uhr noch zusammen, rauchte, trank Kaffee, sah sich die Videos von der Arbeit an, und am nächsten Tag ging es dann weiter. So etwas ist beim Staatsballett nicht möglich. Hier wurde bis mittags unser

Repertoire – auf Spitze – geprobt, am Nachmittag und abends wurden die Tanztheater-Soli erarbeitet.

Wie viele Tänzerinnen und Tänzer sind beteiligt?

Es sind zweimal 16, die das Stück lernen, also ungefähr 30; man könnte eventuell einzelne Rollen auch teilen. So weit sind wir noch

nicht, die Entscheidung über die Besetzung fällt erst ganz am Ende, denn es entwickeln sich immer wieder spannende Dinge.

Für Sie steht auch der Gedanke im Vordergrund, Tanzerbe zu erhalten. Pina Bausch sprach aber anscheinend nicht selbst über eine Übergabemöglichkeit. Wie war das mit William Forsythe, um den sich das Staatsballett ja auch bemüht hat?

Der hatte vorher nie an eine Weitergabe gedacht, auch nach der Auflösung des Ballett Frankfurt nicht. Als ich dann wegen »Limb's Theorem« fragte, meinte er: »Sweetheart, nobody can teach it.« Niemand kann das weitergeben. Salomon Bausch erzählte mir: »Meine Mutter dachte, sie würde hundert Jahre alt.« Andererseits hatte wohl auch noch nie eine andere Kompanie nach einem Tanztheaterstück zu fragen gewagt ...

Wie beschreiben Sie den Unterschied zwischen einem Stück wie »Le Sacre du printemps«, das 1975 entstand und bereits von anderen Tänzerinnen und Tänzern als den Wuppertalern getanzt wurde, und dem sich danach entwickelnden Tanztheater?

Beim »Sacre« wird die »Geschichte« mittels einer durchchoreografierten Linie und mittels der Intensität und Energie der Tänzer erzählt. Bei »Für die Kinder« ist jedes Solo individuell vom einzelnen Tänzer entwickelt. Die einzige Choreographie von Pina Bausch, so Lutz Förster, ist die für ihn mit dem Sakko. Es sind die



Bettina Wagner-Bergelt und Wolfgang Oberender
© Wilfried Hösl (3)

Ein Gentleman

Bester Kenner und Vermittler: Wolfgang Oberender, Dramaturg und hauseigener Tanzhistoriker, verabschiedet sich vom Bayerischen Staatsballett.

studierte Germanistik, Geschichte und später Musiktheaterregie. Wahrscheinlich wäre er ein moderner Regisseur geworden, hätte ihn bei aller Liebe zu Adorno und zur Avantgarde nicht ausgerechnet das klassische Ballett am stärksten fasziniert. Nach diversen Stationen wie Gelsenkirchen und Regensburg bewarb er sich beim neu gegründeten Bayerischen Staatsballett, damals noch unter Konstanze Vernon. Fast 25 Jahre lang bestimmte er die Geschicke der Kompanie im Nationaltheater wesentlich mit – als Pressereferent, Dramaturg, Disponent, Produktionsleiter und seit 2001 als Stellvertreter Ivan Liškas, gemeinsam mit seiner Kollegin Bettina Wagner-Bergelt.

In der arbeitsteiligen Direktionsvertretung ist Oberender für die Klassik zuständig und damit vor allem für das beispiellose Petipa-Repertoire, das in München seit 1998 aufgebaut wurde: für »La Bayadère«, »Raymonda«, »Le Corsaire« und »Paquita«, die ersten zwei Neuproduktionen im Geiste der Tradition, die letzten beiden veritable Rekonstruktionen der alten St. Petersburger Versionen, die im Rahmen der internationalen Welle von Urfassungen die Blicke der großen weiten Ballettwelt auf München lenken.

Die Programmbücher dazu enthalten alles grundlegende Wissen über Herkunft, Fassung und Musik der Werke bis hin zu einzelnen

Variationen, es sind im Grunde Nachschlagewerke – und daneben, wie immer bei Oberender, anregender Lesestoff für ein neugieriges Ballettpublikum mit Verweisen auf Literatur, Musik- und Kunstgeschichte. In tadelnswerter Bescheidenheit schrieb er übrigens mehrere Artikel in den Staatsballett-Veröffentlichungen unter Pseudonymen, gerne mit adeligen Namen: ein Gentleman mit Selbstironie. Immer enthalten Oberenders Klassiker-Programmhefte auch ein Stück Münchner Tanzgeschichte, im Gegensatz zu anderen Kollegen unterschätzen die Tanzdramaturgen des Nationaltheaters ihre Zuschauer nie. Um die Heranbildung eines klugen, wissenden Ballettpublikums war Oberender auch in der von ihm begründeten Vortrags- und Demonstrationsreihe »Ballett extra« gelegen. 2007 lud er internationale Kapazitäten zu einem umfangreichen, spannenden Petipa-Symposium nach München ein.

Wolfgang Oberender arbeitet an der Schnittstelle zwischen der historischen Erforschung der alten Quellen und ihrer praktischen Umsetzung, dort wo die Entscheidungen für unser heutiges Verständnis alter Werke getroffen werden. Mit seinem riesigen, ja eigentlich lexikalischen Wissen der Tanzhistorie versteht und erklärt er die Geschichte des Bayerischen Staatsballetts

immer aus der Vergangenheit heraus, betreibt die Art von seriöser Öffentlichkeitsarbeit, bei der es nicht darum geht, die aktuellen Tänzer, Choreografen oder Ballettchefs hochzujubeln, sondern vor allem fundierte dramaturgische Hintergrundarbeit zu liefern. Unter Ivan Liška oblag Oberender die Programmierung der Terpsichore-Galas, für die er nicht nur die jeweiligen Topstars der Ballettszene nach München holte, sondern immer auch seltene Werke einlud oder einstudieren ließ. Nachdem in Berlin mit Vladimir Malakhov der andere Anhänger der romantisch-klassischen Tradition abgelöst wurde, dürften diese alten Preziosen und Ausgrabungen, die hier wenigstens einmal im Jahr zu sehen waren, in Deutschland bald ganz verschwinden.

In einer stets dem Modernen und Zeitgenössischen zugewandten Tanzwelt hält Wolfgang Oberender die Liebe zur Tradition hoch, in der spezifischen Münchner Konstellation war er das perfekte Gegengewicht zu Bettina Wagner-Bergelt – und manchmal fragte man sich heimlich, ob beide ohne ihren Ballettdirektor und seinen oft so durchschnittlichen Tänzergeschmack ihre Arbeit nicht viel besser gemacht hätten. Das klassische Ballett wird weiter florieren in München, dafür ist mit Liškas Nachfolger Igor Zelensky gesorgt. Aber ob sich wieder jemand findet, der es weiter derart kompetent und allwissend vermitteln kann, das steht vorerst zu bezweifeln. ||

TERPSICHORE-GALA XII. FÜR IVAN LIŠKA
Nationaltheater | Zu sehen u. a. »Birthday Offering« von Frederic Ashton. Neben Solistinnen und Solisten und dem Ensemble des Staatsballetts tanzen als Gäste u. a. Maria Eichwald, Iana Salenko, Steven McRae, Friedemann Vogel
7. April, 19.30 Uhr | www.staatsballett.de

ANGELA REINHARDT

Wer soll uns jetzt die alten Klassiker mit so viel wissender Liebe aufbereiten? Für die letzte Terpsichore-Gala der Ära Liška hat Wolfgang Oberender noch das Programm gemacht, wie seit so vielen Jahren. Gleich darauf sagt der stellvertretende Direktor Lebewohl beim Bayerischen Staatsballett und geht Anfang April in Rente.

Seine Liebe zum Theater ist in Stuttgart erwacht, im »Winter-Bayreuth« der 60er Jahre und vor allem bei John Crankos Ballettkompanie, »Onegin« hat ihn damals tief beeindruckt. Aufgewachsen ist er in Esslingen, er



Übergabe: Nazareth Panadero (Wuppertal) und Marta Navarrete Villalba

vielen Geschichten, die von den Tänzern einzeln und miteinander kreiert wurden, als Angebote, Lösungen zu den berühmten »Aufgaben«, die Pina ihnen stellte. Es gibt im Tanztheater auch nicht den großen Bogen der Musik, zu dem eine Choreografie entsteht, sondern hier werden choreografische und verbale »Texte« entwickelt und dazu suchte Pina Bausch Musikstücke als atmosphärisches, verstärkendes oder konterkarierendes Element. »Sacre« könnten gute klassische Tänzer problemlos tanzen, unsere sowieso, weil sie eine breite Erfahrung in der Moderne haben. Aber beim Tanztheater braucht man unglaublichen Mut, sich auf die Situationen einzulassen und so viele Dinge von sich selber zu zeigen. Man kann die Soli und den Text lernen, aber es ist nicht leicht, mit seiner Person, mit seinem Tun wirklich dahinterzustehen.

Wie wurden die Münchner Tänzerinnen und Tänzer ausgewählt?

Es wurde vor allem auf die Charaktere, auf den Typus des Tänzers geachtet. In einem Fall, bei Ditta Jasfji, kam es jedoch darauf an, eine zarte, kleinere Person zu wählen, denn sie wird oft von einem großen Mann getragen und sollte auch etwas Kindliches ausstrahlen.

Wenn die Rollen so individuell erarbeitet wurden, wie ging man denn in Wuppertal mit Tradierungen um? Dort wurden ja auch Passagen von anderen Tänzern übernommen. Wurde bei einer Rollenübergabe etwas Neues entwickelt?

Ich glaube nicht. Pina sagt in ihrem berühmten Interview in Venedig zur Übergabe – zu diesem individuellen Gebundensein an eine Figur –, das sei nicht so schwierig, weil es sich ja letztlich um menschliche Situationen handele, die jeder ähnlich erlebt habe. Und die Bewegungen wurden entsprechend ausgeführt.

Aber wenn das Individuellste zugleich ins Allgemeinnenschliche mündet, wie sieht es dann mit der Zeitdimension aus? Die junge Generation heute erlebt doch anders und anderes als die in den 70er Jahren, auch medial?

Das muss man mitdenken, wenn man an Tradierung arbeitet, etwa für die Zukunft des Wuppertaler Tanztheaters. Was wir gemacht haben, ist nur ein möglicher Weg. Dass man die Rolle, und alles was dazugehört, genau so, authentisch, übernimmt. Beispielsweise haben wir Nazareth Panaderos spezielle Sprechweise, ihr charmantes »fehlerhaftes« Deutsch mit spanischem Akzent auf eine Tänzerin übertragen, die auch Spanierin ist, gebrochen deutsch spricht, auch eine tiefe Stimme hat. In einer anderen Herangehensweise könnten Tänzer ihr Sprechen auch anders akzentuieren, die Dialoge anders gestalten – eine solche Veränderung ist eine Klippe, ob man die überwinden kann, muss man in der Zukunft ausprobieren. Also: Das ist der Text, aber wir lassen eine andere Art der Artikulation zu. Für unsere Tänzer besteht die Herausforderung darin, die »originale« Rolle nicht sklavisch zu kopieren,

sondern sie mit eigenem Leben zu erfüllen, dabei sie selbst zu sein.

2002 waren die Bausch-Tänzer bekannte Typen, internationale Stars. Wie gewinnt man heute, aus dem anders strukturierten Staatsballett-Ensemble, zündende Individualitäten, und wie vermittelt man sie an das Publikum?

Die Besetzung steht jetzt ja noch nicht ganz fest, aber man bemerkt schon, wie einzelne präsent und plastisch werden, sich unglaublich entwickeln. Wir hatten damals bei unserer Anfrage sogar überlegt, ob wir nicht die drei herausstechenden Älteren im Wuppertaler Ensemble – Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Lutz Förster – als Gäste dazubitten sollten, haben uns aber gemeinsam dagegen entschieden. Unsere Tänzer haben zwar nicht die Aura, wie sie die Wuppertaler damals für ihre Fans hatten, aber wir haben erstens auch exponierte Tänzerpersönlichkeiten und zweitens gewinnen sie alle ein besonderes Profil in diesem Stück.

Was waren, rückblickend, in der Münchner Repertoirepolitik, speziell zur Moderne, entscheidende Erfahrungen für die Tänzer, dass man solch eine Bausch-Aufgabe überhaupt wagen konnte?

Das entwickelte sich schrittweise in den letzten Jahren. Wir haben Tänzerinnen und Tänzer, die Mats Ek getanzt haben, Jiri Kylián, Nacho Duato, Russell Maliphant, Forsythe, die in vielen Facetten gelernt haben, sich immer wieder auf etwas Neues einzulassen. Eine ganz andere Art, sich zu bewegen, bei der Arbeit jeweils anders herausgefordert zu werden. Auch die Jungen, die jetzt bei Mary Wigmans »Sacre« mit dem Körper anders umgehen, sich in eine Gemeinschaft, in ein Ritual hineinbegeben mussten. Und die Bausch-Arbeit wird neue, bisher unentdeckte Möglichkeiten in ihnen wecken.

Der wache Blick fürs Historische und Innovative war Ihnen immer wichtig.

Ja, Tanz hat einerseits eine lange, großartige Geschichte, ohne die die Gegenwart nicht zu denken ist. Andererseits gibt es nur wenige zeitgenössische Choreografen, die dieses Material hin zu etwas ganz Neuem, Eigenständigem, Aufregendem verwandeln. Ich will die Zeit und das Interesse des Publikums nicht mit Epigonen verschwenden, sondern mit

herausragenden historischen und modernen Positionen. Und am liebsten immer als erste in Deutschland. Das haben wir geschafft, denn darin waren Ivan Liška und ich uns absolut einig. Neben Kylián mit seinem Riesenformat etwa Saburo Teshigawara, Angelin Preljocaj, Maliphant, Forsythe, Richard Siegal, Aszure Barton. Pina Bausch fehlte. Manches konnten wir nicht selbst auf der Bühne realisieren, sondern zeigten auch Gastspiele, wie Sascha Waltz und Martin Schläpfer, oder vermittelten Positionen über das Medium Film. Das war in meinem »Tanzland Deutschland«-Konzept schon so konzipiert.

Also ist dieses Projekt in jedem Fall ein Gewinn?

Oh ja, und zwar für alle Beteiligten. Für die Wuppertaler war und ist ihr Repertoire ihr Herzblut. Aber ob Pinas Arbeit für die Zukunft als eine eigene ästhetische Form Bestand hat, denke ich, kann sich letztlich nur daran zeigen, ob diese Kunst sich auch mit anderen Menschen trägt. Sonst bliebe es eine wunderbare, aber gleichsam private, spezielle, einmalige Sache zwischen den Beteiligten – die zu Ende gehen wird mit der letzten Generation, die Pina noch erlebt hat. Übertragen ist ja immer auch ein Rekonstruieren, mit mehr oder weniger Materialien, die man zur Verfügung hat, und Menschen, die es vermitteln können. ||

INTERVIEW: THOMAS BETZ

FÜR DIE KINDER VON GESTERN, HEUTE UND MORGEN – EIN STÜCK VON PINA BAUSCH

Nationaltheater | Premiere: 3. April | 4., 8. April, 10., 19., 23. Mai, 10., 27., 29. Juni

BALLET EXTRA: PROBEN ZUR PREMIERE Ballett-Probenhaus | Platzl 7 | 18. März, 20 Uhr | www.staatsballett.de

SYMPOSIUM: »DAS HAT NICHT AUFGEHÖRT, MEIN TANZEN« – ZU REZEPTION UND TRADIERUNG IN DER ARBEIT VON PINA BAUSCH

8./9. April
Anmeldung: susanne.ullmann@staatsoper.de

Prozessural und divers

Die Tanztendenz lud choreografische Newcomer ein.

Sandra Saliotti ist schon bezaubernd, wenn sie vorab im zeltgroßen Rolli mit dicken Wollsocken pinguinleich über die Bühne zockelt. Zusammen mit ihrem Gärtnerplatz-Kollegen Matteo Carvone, der dort unlängst als »Dancesoap«-Schnellchoreograf reüssierte, hat die Tänzerin gerade zwei Wochen kostenlos in den Räumen der Tanztendenz geprobt. Deren »Offene Studios«, 2013 von der Choreografin Johanna Richter initiiert, sind eine alljährliche Einladung an Choreografie-Newcomer, sich ohne Erfolgsdruck auszuprobieren und beim abschließenden Showing lediglich das zu präsentieren, was man selbst für richtig hält. Bei Melina Toelle ist es nur eine knapp zehnminütige Suchbewegung, die später in einen Film Eingang finden soll. Bei Saliotti & Carvone gibt es den Film bereits. Auf mehreren schmalen Gaze-vorhängen tanzen kleine nackte Saliottis reihenweise nebeneinander: Aufrechte vor geduckten, weich groovende hinter zuckenden: Eine vielfältig bewegte und begehbbare Wolke aus weißem Fleisch. Zuvor hat man die Tänzerin im schwarzen Slip und mit langen schwarzen Bein- und Armstulpen gesehen. Auf allen Vieren im Passgang, mit überlangen Beinen so witzig wie apart ausgreifend und Wellen und bizarre Winkel bildend: Schwarz vor Weiß.

Dass »Newcomer« keine Nichtskönner sind, dafür gibt es viele Beispiele an diesem Abend. Auch wenn Katrin Schafitel (Weiterbildungsstipendium der Stadt 2013) und Jasmine Ellis in ihrer Kurzchoreografie weit hinter der Konkretion und Ausdruckskraft

zurückbleiben, die man von ihnen als Tänzerinnen kennt. Hinter drei Spiegeln sieht man anfangs nur hervorspickende Extremitäten – und auch danach wenig, was sich mit der Frage nach der Relativität der eigenen Wahrnehmung in Verbindung bringen ließe.

Tanztendenz-Mitglied Stephan Herwig, der die kleine Ermöglichungsbörse heuer koordinierte, hat unter 17 Bewerberteams sieben ausgewählt und dabei einige ausgeschlossen, die bereits in Förderstrukturen oder konkreten Projekten steckten. Was allerdings das interdisziplinäre, Iwanson-nahe Ensemble AiNE um den mittlerweile in Staatsoper und Schauburg auftretenden Búi Rouch zeigt, sieht schon sehr nach letzterem aus. Ihre Work-in-progress-Kostprobe »Grave« operiert mit elektronisch verfremdeten Stimmen, Textbrocken von Sarah Kane, vielen Pixeln und selbstgeschriebenen interaktiven Computerprogrammen. Der Tanz sollte hier weniger technisch denn energetisch aufrüsten, um nicht unterzugehen.

Es ist die Crux einer solchen Veranstaltung, dass sich das bewusst Vorläufige eigentlich der Beurteilung entziehen sollte, was leichtfällt bei Tora Heds und Lilly Pöhlmanns recht freihändig wirkenden Improvisationen. Und schwer, wenn Ryan Mason und Christina D'Alberto ein erstaunlich durchformuliertes Duett in zwei Stimmungen zeigen. Dass Einzelne schon sehr viel mitbringen, macht diese gute Sache aber nicht überflüssig, sondern zeigt nur, wie sehr es jungen Choreografen nicht nur in München an Raum und Zeit zum selbstverantwortlichen Arbeiten fehlt. || sl

Rückblick auf neue Wege

Schätze aus dem Archiv: Eine Sammlung der Auskünfte, die Pina Bausch gab, und wiederentdeckte Fotografien aus der Frühzeit des Wuppertaler Tanztheaters.

Merce Cunningham hatte verfügt, nach seinem Tod die über fünf Jahrzehnte bestehende Kompanie – nach einer zweijährigen Abschiedstournee – aufzulösen. Sein Erbe bewahrt ein Trust, der Aufführungsrechte vergibt und ein Archiv pflegt. Das Tanztheater Wuppertal lebt weiter und sucht seinen Weg in die Zukunft. Dazu kümmert sich die Pina Bausch Foundation darum, das Werk der 2009 Verstorbenen lebendig zu erhalten. Auf dem Weg, die umfangreichen Materialien des künstlerischen Nachlasses von Pina Bausch archivalisch zu erschließen und in Teilen zugänglich zu machen, wurden bisher Arbeitsberichte vorgelegt und zwei Filmdokumente publiziert. Und ein faszinierendes Buch aus einer anderen Ecke: dem Archiv des Foto-Sammlers KH. W. Steckelings. Der hatte 1974/1975 bei den Proben fotografiert: 1400 Aufnahmen. Einige wurden in Programmheften genutzt, 1977 gab es eine Ausstellung mit Steckelings' Bildern, danach ruhten die Negative in einem Ordner.

2014 erschien »Pina Bausch backstage«, eine Auswahl dieser einzigartigen, unbearbeiteten Bilder: Sie dokumentieren die experimentierende Arbeitsweise, das Warten bei Pausen, die Atmosphäre, Menschen und Räumlichkeiten. Geben Einblick in die Anfänge dieser revolutionären Kunst. Was Bilder sagen, kann auch davon abhängen, ob sich noch Menschen, die mit dabei waren, die einstige Situation vergegenwärtigen und ihre Sicht einbringen können. Denn die Erinnerung ist vielstimmig, deshalb geht es darum, möglichst viele Zeitzeugen zum Sprechen zu bringen und ihr Wissen zu dokumentieren. Auch das will die Foundation ausdrücklich leisten. Ob wohl schon Kommentare und Erzählungen zu den Bildern aufgezeichnet sind?

In einem neuen Buch der Foundation spricht Pina Bausch selbst. »O-Ton Pina Bausch« ist eine 400 Seiten starke Sammlung der Interviews und Reden dieser, wie man oft meinte, wenig auskunftsfreudigen weltberühmten Künstlerin. Es erscheint zur Eröffnung der großen Ausstellung in der Bonner Bundeskunsthalle im März. Weitere Publikationen sind avisiert. Es ist eine ungeheure Aufgabe, diesen Kosmos mit seiner über 40-jährigen Tradition ins Heute, in andere Zeiten zu übersetzen. Pina Bausch war eine Sucherin. In ihrer Rede zum Kyoto Prize Workshop 2007 formulierte sie: »Beim Suchen kann man sich auf nichts berufen: auf keine Tradition und auf keine Routine. Es gibt nichts, woran man sich festhalten könnte.« || tb

O-TON PINA BAUSCH. INTERVIEWS UND REDEN
Hrsg. von Stefan Koldehoff und der Pina Bausch Foundation | Nimbus, 2016 | 400 Seiten, 11 Abb. | 29,80 Euro

KH W. STECKELINGS: PINA BAUSCH BACKSTAGE

Hrsg. von Stefan Koldehoff | Nimbus, 2015
184 Seiten | 36 Euro | www.nimbusbooks.ch