Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Spielzeit *Season*
2019–2020

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Spielzeit *Season*
2019–2020

4–9 Vorwort *Preface*
12–17 Sehnsuchtsorte *Sites of desire*
18–25 Peter über Pina *Peter on Pina*
26–45 Spielzeit *Season*
46–47 Suchen & Finden *searching & finding*
48–55 Tanztheater Wuppertal Pina Bausch
56–65 Das dumpfe Geräusch über die Steppe galoppierender Rinderherden *The dull sound of cattle herds galloping across plains*
66–67 Ensemble und Gäste *Ensemble and guests*
68 Förderer & Partner *Partners* Koproduktionspartner *Coproduction Partners*
69 Impressum *Imprint*
70 Informationen *Information*
71 Kalender *Calendar*

Vorwort *Preface*

Bettina Wagner-Bergelt
Intendantin *General and Artistic Director*

Die Spielzeit 2019/2020 schöpft daraus, dass Pina Bausch 40 Jahre lang die großartigsten Stücke in Wuppertal und verschiedenen Städten der Welt erarbeitet hat, aus denen wir auswählen dürfen, was uns am wichtigsten ist und was wir wiedersehen wollen. Neun Stücke wird das Repertoire 2019/2020 enthalten, 32 Vorstellungen im Opernhaus Wuppertal, daneben eine Neuauflage der Reihe Underground mit neuen Produktionen von Choreographen aus dem Ensemble Anfang November 2019 im Schauspielhaus, dem zukünftigen Pina Bausch Zentrum, und im Glaspavillon im Skulpturenpark.
Im Juni 2020 gibt es eine Premiere mit dem Titel Begegnungen *Encounters*, die Choreograph*innen mit dem Ensemble sowie Musikern und bildenden Künstlern zusammenführt – Sidi Larbi Cherkaoui, Richard Siegal, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen, Helena Waldmann und Rainer Behr.
Eine der zentralen frühen Produktionen Pina Bauschs ist Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“, die 1977 Premiere hatte und bis Mitte der 80er Jahre in zwölf Städten der Welt von Köln bis Los Angeles, von Venedig bis Adelaide und von Paris bis Toronto gespielt wurde. Ein verstörendes Stück, in dem die von Jan Minarik kreierte Hauptfigur uns in den Kampf um Tabu und Grenzüberschreitung, Neugier und Erkenntnis hineinzieht und die Menschen sich zwischen Eros, Macht und Tod gefangen sehen wie in einem nicht stillstehenden Karussell. Inhaltlich und formal zählt dieses Frühwerk zu Bauschs absoluten Meisterwerken. Blaubart wird 43 Jahre nach der Uraufführung als Neueinstudierung am 24. Januar 2020 im Opernhaus Wuppertal in einer neuen Besetzung Premiere haben. Die Einstudierung leiten Jan Minarik, Héléna Pikon und Barbara Kaufmann.
Im Februar 2020 geht es für eine Serie ins Sadler’s Wells nach London.

Eine weitere zentrale Wiederaufnahme im Opernhaus ist mit Wiesenland eine Städtekooperation aus dem Jahre 2000, entstanden in Koproduktion mit dem Goethe Institut Budapest und dem Théâtre de la Ville, Paris. Während Blaubart eine komplett neue Besetzung haben wird, lebt Wiesenland von seiner Mischung aus der ersten und zweiten Generation sowie den neuen Tänzer*innen, die ins Ensemble gekommen sind.

Das Repertoire der Spielzeit in Wuppertal ermöglicht im Oktober ein Wiedersehen mit "…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…", dem so genannten »Chile-Stück« von 2009, dem letzten Werk der großen Choreographin, das in seiner Melancholie und Trauer schon auf ihren Tod zu verweisen scheint.

Den Brecht/Weill Abend Die sieben Todsünden/Fürchtet euch nicht, der auch in Paris im wieder eröffneten Théâtre du Châtelet zusammen mit dem Ensemble Intercontemporain gezeigt werden wird, kann das Wuppertaler Publikum im März 2020 noch einmal in einer Serie sehen.

Es spielen neben dem Ensemble des Tanztheater Wuppertal unter anderem Johanna Wokalek, Meret Becker und Melissa Madden Gray.

Vollmond wurde bereits im September 2018 wieder aufgenommen und schließt im Juni 2020 in Wuppertal die Saison ab, nachdem es mit drei Vorstellungen bei den Schlossfestspielen in Ludwigsburg gastiert hat, die unter Jochen Sandigs Direktion jetzt regelmäßig mit dem Tanztheater Wuppertal zusammenarbeiten werden.

Seit sie von Dimitris Papaioannou wird im September 2019 auf dem Musikfestival von Borgia im süditalienischen Catanzaro zu sehen sein.

Nelken nehmen wir im Oktober 2019 bereits für eine Serie in Tel Aviv, Israel, wieder auf, um es dann im Dezember auf einem dreitägigen Gastspiel in Charleroi zu zeigen.

Palermo Palermo spielte das Ensemble mit großem Erfolg in einer Serie im März

2019 in Wuppertal und im April 2020 zeigen wir es zum ersten Mal auf einer dreiwöchigen USA-Tournee: in Berkeley, Los Angeles und Chicago.

Des 10. Todestages von Pina Bausch gedenkt das Ensemble am 3. Oktober im Opernhaus mit einer eigenen Veranstaltung.

The 2019/2020 season draws great strength from the fact that Pina Bausch spent 40 years creating the most magnificent dance pieces in Wuppertal and other cities all over the world. Now we are able to choose what is most important to us and what we want to see again. The repertoire in 2019/2020 will be made up of nine works: 32 performances at the Opera House Wuppertal and a new edition of the Underground series with new productions by choreographers from the ensemble at the Schauspielhaus, the new Pina Bausch Centre, and the Glass Pavilion in the Sculpture Park in early November 2019. In June there will be a new premiere, entitled Encounters, which will bring together the ensemble of the Tanztheater and choreographers, musicians and visual artists: Sidi Larbi Cherkaoui, Richard Siegal, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen, Helena Waldmann and Rainer Behr.

One of Pina Bausch's seminal early productions is Bluebeard. While Listening to a Taped Recording of Béla Bartók's "Duke Bluebeard's Castle". It premiered in 1977 and was performed in twelve cities until the mid-80s, including Cologne, Los Angeles, Venice, Adelaide, Paris and Tokyo. A disturbing piece in which the main character, created by Jan Minarik, draws us into a conflicting world of taboos, transgressions, inquisition and insight, where people seem trapped between eros, power and death as if on an unstoppable merry-go-round. This early Bausch work is among her absolute masterworks, both in content and form. 43 years after the world premiere, Bluebeard will premiere once again at the Opera House Wuppertal with a new cast on 24th January 2020. The restaging is led by Jan Minarik, Héléna Pikon and Barbara Kaufmann. In February 2020, it will travel to London for a series of performances at Sadler's Wells.

Another important revival at the Opera House Wuppertal will be Wiesenland, an international coproduction from 2000 which was created in coproduction with the Goethe Institute in Budapest and the Théâtre de la Ville, Paris. While Bluebeard will have an entirely new cast, Wiesenland lives from its mix of first- and second generation casts and from the new dancers who have recently joined the ensemble.

In October, the Wuppertal season will offer audiences the chance to revisit "…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…", the so-called »Chile piece« from 2009. It is the choreographer's last full-scale work and seems to foreshadow her death with its melancholia and sadness.

The Brecht/Weill Evening The Seven Deadly Sins/Don't Be Afraid will be performed for Wuppertal audiences in March 2020 and also in Paris at the newly re-opened Théâtre du Châtelet, together with the Ensemble Intercontemporain. The ensemble of the Tanztheater Wuppertal will be joined by Johanna Wokalek, Meret Becker and Melissa Madden Gray, among others.

Vollmond (Full Moon) was part of the 2018 season and will return to close the Wuppertal season in June 2020, following three performances at the Ludwigsburg Festival. Led by Jochen Sandig, the festival has announced that it will become one of the Tanztheater Wuppertal's regular collaborators.

Since she by Dimitris Papaioannou will be performed at the Borgia Music Festival in Catanzaro in southern Italy in September 2019.

Nelken will tour to Tel Aviv, Israel, in October 2019, before visiting Charleroi for three performances in December.

In March 2019 the ensemble performed Palermo Palermo to great acclaim in Wuppertal, and in April 2020 it will be shown in the USA for the first time as part of a three-week tour to Berkeley, Los Angeles and Chicago.

The ensemble will mark the 10th anniversary of Pina Bausch's death with a commemorative event at the Opera House on 3rd October.

Sehnsuchtsorte *Sites of desire*
Ein Ausblick auf die Spielzeit 2019/2020
A preview of the 2019/2020 season

Etwas zu finden, das keiner Erklärung bedarf und mithin keiner Worte; etwas, das seine Wahrhaftigkeit aus der unmittelbaren Kraft der szenischen Aktionen bezieht – es war Pina Bauschs Anliegen von allem Anfang an

In diesem Anspruch und der hohen Qualität der Stücke ist ihr Tanztheater nach wie vor aktuell. Gerade in Zeiten, in denen so vieles nicht ohne erhebliche intellektuelle Klimmzüge und weitschweifige (und oft weit hergeholte) Erklärungen auszukommen scheint. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob ein Choreograph in der Lage ist, sein Publikum in der Tiefe zu berühren und zu bewegen, oder ob er oder sie nur ein räsonierendes Parlando über die Zeitläufte anstimmt. Der Unterschied ist fundamental und gilt unabhängig wechselnder ästhetischer Moden oder inhaltlicher Fragestellungen.

Die kommende Spielzeit des Tanztheaters entnimmt nun aus Pina Bauschs umfangreichem Werk Stichproben aus nicht weniger als drei Jahrzehnten. Damit folgt die Planung der Zielsetzung der neuen künstlerischen Leitung unter Bettina Wagner-Bergelt, die zunächst auf den Erhalt und die Pflege des Bausch-Erbes setzt und bei Gastchoreographen darauf achten will, dass sie zwar nicht die Ästhetik des Tanztheaters kopieren, wohl aber aus dem gleichen Interesse am Menschen und seinen Beweggründen ihre Werke schaffen. Unter dem Titel Begegnungen *Encounters* werden Sidi Larbi Cherkaoui, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen, Richard Siegal, Helena Waldmann und Rainer Behr neue Stücke mit dem Ensemble erarbeiten, die Begegnungen nicht nur mit neuen Arbeitsweisen, sondern auch mit Tänzer*innen anderer kultureller Herkunft ermöglichen.

Aus den 1970er Jahren zeigt das Tanztheater gleich zwei Pina Bausch-Klassiker: Die sieben Todsünden (1976) und Blaubart (1977). Sie stammen aus einer Zeit, als Pina Bausch mit den verschiedensten Genres experimentierte, von der Tanzoper über Operette bis hin zu Spielarten der Revue, und sich dabei, wie sie selbst sagte, zwischen Extremen bewegte. Der Brecht/Weill Abend Die sieben Todsünden verbindet virtuos gesellschaftskritische Tiefenschärfe mit einer puren Lust am Tanz. Im ersten Teil, Die sieben Todsünden, um das dialektische Geschwisterpaar Anna I und Anna II, verschiebt Pina Bausch den Akzent auf das Schicksal der Frau. Verkauft Anna I ihre Schwester als Ware auf dem Straßenstrich, dient dies Brecht als Anlass einer generellen Kapitalismuskritik. Bei Pina Bausch ist schon das Herrichten zur Hure ein brutaler Akt. Es geht ihr um Männerphantasien, die Anna II jedes Glück verbauen. Diesen Faden spinnt sie auch im zweiten, frei collagierten Teil weiter. Recht ölig klingt das wiederkehrende Werben eines jungen Galans, das gefügig machen soll. Am Ende aber tanzen Männer wie Frauen in Hurenkostümen. Längst sind sie alle zur Ware geworden – und beweisen dennoch eine beachtliche Tanzlust.

Ganz anders dagegen die Sicht in Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“. Zentrales Requisit ist ein Tonband, auf dem der Frauenmörder Blaubart obsessiv immer wieder einzelne Passagen abspielt, zurückspult, erneut anhört, als könne er so begreifen, was geschehen ist. Einmal mehr radikalisiert Pina Bausch hier ihre Mittel und wirft einen gänzlich ungeschminkten Blick in einen Abgrund menschlicher Verlorenheit und Trauer. Das Verhältnis von Männern und Frauen ist am absoluten Nullpunkt angelangt. Die Konventionen der Annäherung versagen; stetig droht Zärtlichkeit in Gewalt umzuschlagen. Die Suche nach dem Glück ist ein Nahkampf ohne Sieger. Hände greifen ins Leere, Umarmungen rutschen am Partner ab. Auch die Sprache als Mittel der Verständigung hat ausgedient. Stattdessen jammern, stöhnen, kreischen die Tänzer oder brechen in hysterisches Gelächter aus. Nichts geht mehr. Und doch spürt man, dass die Akteure ihre Sehnsucht nie aufgeben werden.

In den 1980er Jahren ist die Phase der Erprobung verschiedener Genres längst abgeschlossen. Pina Bausch hat ihre Form des Tanztheaters gefunden. In immer neuen poetischen Exkursionen umrundet sie die Möglich- und Unmöglichkeiten des Glücks. Es sind heikle, stets absturzgefährdete Grenzgänge, die selten auf Eindeutigkeit setzen, sondern die verschiedensten Bedeutungsebenen gleichzeitig anreißen.

Auch aus dieser Periode zeigt das Tanztheater bei seinen Gastspielen zwei Highlights. In Nelken (1982/83) scheint sich die Atmosphäre gegenüber einem Stück wie Blaubart grundsätzlich gewandelt zu haben. Im prächtig erblühten Nelkenfeld stürmen die Tänzer immer wieder mit ausgebreiteten Armen gegen die Rampe, offerieren ihrem Publikum »Liebe«. In unbeschwerten Momenten scheint es, als könne man zur unschuldigen Verspieltheit der Kindheit zurückkehren, sich im Hasensprung im Blütenmeer tummeln. Doch bald entdeckt sich, dass in der Kindheit auch die Erfahrungen von Zurückweisung und Einsamkeit liegen. Wie gefährdet solche Glücksmomente sind, zeigt die Kernszene des Stückes, die Pina Bausch erst für die zweite Premiere 1983 hinzugefügt hat. Stuntmen schichten aus Kartons Türme auf, während das Ensemble sich auf Sesseln in Bitt- und Klagegesten wiegt, eine Frau hysterisch vor Angst um die Männer durch die Szene irrt. Schließlich springen sie aus großer Höhe – und werden sicher von den Kartons aufgefangen. Für diesen Augenblick zumindest sind sie gerettet.

Donnernd schlägt die Mauer, die zu Beginn das Portal fast zur Gänze verschließt, rückwärts auf die Bühne und hinterlässt den Tänzern einen Hindernisparcours. Palermo Palermo, die deutsch-sizilianische Koproduktion von 1989, erzählt von Armut und Reichtum, vom Überleben in einer gefährlichen Stadt und einer kargen Landschaft, von Träumen eines ganz anderen Lebens. Pina Bausch hat diese Szenerie mit einigen wiederkehrenden Figuren bevölkert. Es gibt die Witwe, die gestützt und geführt wird, an der man Wiederbelebungsversuche demonstriert, die die Männer schließlich auf ihren Füßen liegend wie zu Grabe tragen.

Es gibt die Verzweifelte, die ihr Verlangen nach Nähe hinausschreit und sich in Selbsthass verfängt. Nichts kann ihr genügen. Es gibt den einsamen Junggesellen, der sich Fleisch aus dem Unterarm schneidet und auf einem Bügeleisen brät. Sie alle scheinen in einer namenlosen Trauer gefangen. Palermo Palermo ist ein Nachtstück, das sich immer wieder in den Ensembleszenen aufhellt. So auch am Schluss, wenn die Tänzer mit abgeknicktem Oberkörper zu triumphaler Dudelsack-Musik die Rampe entlang hüpfen: scheinbar gebrochen und doch auch stark.

Wiesenland aus dem Jahr 2000 steht am Anfang von Pina Bauschs letzter Schaffensdekade. Und wie fast alle Stücke seit den 1980er Jahren ist auch diese deutsch-ungarische Koproduktion geprägt von der Ambivalenz der Gefühle. Einerseits scheinen sie nichts sehnlicher herbeizuwünschen als den Schlaf: ein Aus- und Einruhen im Leben. Zur Not narkotisiert sich ein Paar durch einen Schlag mit einer Papierrolle selbst. Doch die Not, die sie auf der Suche nach Nähe und Geborgenheit umtreibt, lässt sie nicht ruhen. Immer wieder hetzt sie die Frauen und Männer in rasend schnell getanzte Soli, die in dem mehr als zweistündigen Stück zunehmend Raum greifen. Es ist, als wollten sie in diesen armschlingenden Tänzen sich selber bergen und zugleich ausbrechen. Sie stürzen zu Boden, raffen sich wieder auf und öffnen sich sehnsuchtsvoll himmelwärts. Ein unbedingtes Wollen liegt darin, das das Tanzen zu einem Spiel auf Leben und Tod macht. Wenn alle Worte versagen, beginnt die Bewegung und bezeugt die existentielle Dringlichkeit aller Sehnsucht.

Schon früh hat Pina Bausch darauf hingewiesen, ihr Thema sei immer das gleiche, nur die Farben, sie änderten sich von Stück zu Stück. So erzählt auch Vollmond von 2006 von der Suche nach dem Glück und ihrem Verfehlen. Immer wieder geht es heiter zu. Man erweist einander Liebesdienste, stellt sich etwa lächelnd als lebender Stuhl zur Verfügung oder führt Kunststücke vor, indem man behände zwischen einer Gläserreihe hindurch springt. Bereitwillig nehmen Männer an einem Wettbewerb im möglichst schnellen BH-Öffnen teil. Mit Stentorstimme verkündet eine Tänzerin: »Es ist Vollmond; man wird nicht besoffen.« Alles scheint bereit für eine ausgelassene Nacht. Doch von Anfang an prägt Vollmond eine angespannte Stimmung. Männer peitschen mit Stöcken einen scharfen Ton in die Luft, müssen einander in plötzlich ausbrechender Panik retten. Immer wieder auch gerät das Verlangen zu heftig – wie bei jener Frau, die den Mann buchstäblich von der Bühne küsst. Eine andere klammert so heftig, dass sie nicht mehr vom Partner zu lösen ist und zur Behinderung wird. Zur hohen Kunst der Liebe gehört auch, das richtige Maß zu finden.

"…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…" von 2009 ist Pina Bauschs letzte Kreation. Sie spielt auf dünnem Eis. In dem glatten weißen Boden zeigen sich Risse, die sich immer wieder öffnen und schließen. Doch trotz der drohenden Gefahr einzubrechen, ist die Grundstimmung weitgehend sanft. Noch einmal geht es um die nicht enden wollende Suche nach Nähe und Geborgenheit, entspinnt sich ein Reigen von Annäherungen und Abweisungen, nur ab und an unterbrochen von aufkommendem Aufruhr, Momenten der Verzweiflung. Seltsame Liebesdienste erweisen sich die Männer und Frauen; nie weiß man, was zärtlich gemeint ist und was als – vielleicht heilsamer – Schock. Die Gefühle – sie sind nicht eindeutig, sondern voller Ambivalenzen. Am Ende tanzen alle noch einmal wie um ihr Leben. »Die Seele«, meinte Pina Bausch einmal im Gespräch, »ist unendlich.« Nicht minder ist es die menschliche Sehnsucht.

Norbert Servos

From the start, Pina Bausch's stated aim was to find something which needs no explanation and thus no words, its authenticity resting on the direct impact of the dramatic actions

Thanks to this ambition and the high quality of the works, her dance theatre remains as relevant today as ever. Especially at a time when so much seems to require hefty intellectual exertion and elaborate, often far-fetched explanations. There is a crucial difference between a choreographer who can profoundly affect their audience and move them, and one who delivers an hectoring lecture on the issues of the day. The difference is fundamental and pertains independent of changing aesthetic fashions or debates.

The Tanztheater Wuppertal's upcoming season takes samples from Pina Bausch's œuvre over three whole decades. In this sense it has been planned according to the objectives set by the new artistic director Bettina Wagner-Bergelt and her team: to ensure firstly the maintenance and conservation of the Bausch legacy, and secondly that while guest choreographers do not simply replicate the company's aesthetic, they do create work with the same interest in human beings and what drives them. Under the title Encounters Begegnungen, Sidi Larbi Cherkaoui, Monika Gintersdorfer/ Knut Klaßen, Richard Siegal, Helena Waldmann and Rainer Behr will develop new works with the ensemble which will enable not only encounters with new working methods but also with dancers from other cultures.

The Tanztheater Wuppertal will be performing not one but two classics from the 1970s: The Seven Deadly Sins (1976) and Bluebeard (1977). Both come from a time when Pina Bausch was experimenting with a wide range of genres, from dance opera via operetta through to variations on revue, all the while, as she herself said, veering between extremes. The Brecht/Weill Evening The Seven Deadly Sins deftly combines incisive social criticism with pure dance energy. The first part, The Seven Deadly Sins, is the story of the dialectical sisters Anna I and Anna II. Pina Bausch puts the emphasis on the fate of the woman; when Anna I sells her sister as a commodity on the streets, Brecht uses this for a broad criticism of capitalism, but in Pina Bausch's hands the grooming of a woman into a whore is a brutal act itself. She explores the male fantasies which block all chance of happiness for Anna II. She spins this thread further into the loosely-collaged second part. The incessant attentions of a young beau, intended to achieve compliance, appear thoroughly oily. By the end both men and women are dancing in whore's costumes. They have all become commodities, yet their dancing demonstrates immense energy all the while.

A very different view pervades Bluebeard. While Listening to a Taped Recording of Béla Bartók's "Duke Bluebeard's Castle". The central prop is a tape recorder on which the woman-murderer Bluebeard obsessively and incessantly replays and rewinds certain passages, listening again, as if it would

help him understand what has happened. Once more Pina Bausch radicalized her means, taking a wholly unflinching look into the abyss of human abandonment and grief. The relationship between women and men has reached an all-time low. The conventions for intimacy break down; affection constantly threatens to flip into violence. The search for happiness becomes hand-to-hand combat with no winners. Hands grasp the air, embraces slide off. Even language has served its time as a means of communication. Instead the dancers wail, moan and screech, or break into hysterical laughter. Nothing works any more. And yet you sense the protagonists will never give up their desire.

By the 1980s the phase of exploring various genres was long concluded. Pina Bausch had found the form for her dance theatre. In ever new poetic ventures she circled the possibility and impossibility of happiness. These are delicate tight-rope walks, in constant danger of falling, rarely settling for the unambiguous, instead tracing various layers of meaning simultaneously.

From this period the company will be performing two highlights on tour. In Nelken (Carnations, 1982/83) the atmosphere seems fundamentally changed compared to a piece such as Bluebeard. In the glorious, blooming field of carnations the dancers repeatedly rush to the front of the stage with outstretched arms offering the audience their »love«. In carefree moments it seems as if we might return to the innocent playfulness of childhood, frolic through the sea of flowers doing bunny hops. But soon it is revealed that childhood also contains experiences of rejection and loneliness. Just how endangered such moments are is shown in the piece's key scene, which Pina Bausch only added for the second premiere in 1983. Stuntmen pile cardboard boxes into two towers while the ensemble rock around on chairs in begging, plaintive gestures and a woman rushes around the scene hysterical with fear of the men. Finally, they leap from a huge height – and are safely caught by the boxes. For this moment at least, they have been saved.

With a thunderous bang, the wall, which at the start virtually bricks up the proscenium arch, falls back onto the stage leaving the dancers with an obstacle course. Palermo Palermo, the 1989 German-Sicilian co-production, describes poverty and wealth, survival in a dangerous city and a barren landscape, dreams of a very different life. Pina Bausch populated this scenery with various recurring figures. There is the widow, supported and guided, subject to resuscitation attempts, finally carried as if to her grave by the men, balanced on their feet. There is the desperate woman, bawling out her desire for intimacy, ensnaring herself in self-hatred. There is the solitary bachelor, who slices flesh from his under-arm and fries it on an iron. They all seem caught in a nameless grief. Palermo Palermo is a night-time piece, repeatedly lit up by its ensemble scenes, such as at the end when the dancers hop, bent double, along the front of the stage accompanied by triumphal bagpipe music, appearing broken yet at the same time strong.

Wiesenland from 2000 came at the start of Pina Bausch's final decade of artistic production. And like almost all the pieces since the 1980s, this German-Hungarian co-production is also characterized by its ambivalent moods. On the one had it seems to long for nothing more keenly than sleep: rest and repose in life. In desperation a couple dope each other with blows from a roll of paper. But the desperation which drives them to hunt for intimacy and security will not leave them in peace. The women and men repeatedly race around in speedily danced solos which gradually expand throughout the space during the two-hour piece. It is as if in these arm-looping dances they seek both to contain themselves and to break away. They fall to the ground, pick themselves up again and open themselves to the sky in desire.

Pina Bausch made it clear early on that her subject was always the same, only the colours changed from piece to piece. Vollmond (Full Moon) from 2006 also describes the search for happiness, and its lack. It is frequently jubilant. People do each other favours, place themselves in service as a living chair or perform tricks such as nimbly jumping between a row of glasses. Men eagerly take part in a competition to undo a bra as fast as possible. In stentorian tones a dancer declares: »It is full moon; you will not get drunk.« Everything seems to be in place for a wild night. But from the start Vollmond is framed by a tense mood. Men whip a high-pitched note from the air with sticks, and have to save each other in a sudden panic. Desire continually becomes intense, as with the woman who literally kisses a man off stage. Another hugs so intensely she cannot be separated from her partner and becomes a hindrance. The noble art of love also includes finding the right degree.

"…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…" (Like moss on a stone) from 2009 is Pina Bausch's final work. It skates on thin ice. There are cracks in the smooth, white floor, continually opening and closing. But despite the lurking danger of collapse, the underlying mood is largely gentle. Once more it is about the eternal search for intimacy and protection, as a series of approaches and rebuffs develops, only occasionally interrupted by resurfacing turmoil, moments of desperation. The men and women perform strange labours of love; it is never clear what is intended affectionately and what as a shock – perhaps therapeutic. The moods are not certain but full of ambivalence. At the end everyone dances once more as if for their lives. »The soul,« Pina Bausch once said in conversation, »is eternal.« And human desire no less so.

Norbert Servos

Peter über Pina
Peter on Pina

Schreiben ist schwer, über sich selbst zu schreiben ist schwerer, über Pina Bausch zu schreiben ist fast unmöglich – jedenfalls für mich

Ich hatte das unschätzbare Glück, dass Pina Bausch mir eine geradezu symbiotisch enge künstlerische Partnerschaft gewährt hat, eine Zusammenarbeit, die über 29 Jahre gedauert hat.

Ihren Tänzern gilt meine ganze Zuneigung und mit vielen Mitarbeitern bin ich befreundet, kurz: Es ist meine Familie.

Bei allen äußeren Zwängen war die Arbeit mit Pina sicher die freieste, die ich erlebt habe.

Drei Begriffe fallen mir ein, wenn ich über ihre Arbeit mit dem Tanztheater nachdenke:

Freiheit – Risiko und – fast ein Widerspruch – Vertrauen.

Freiheit war so wichtig für Pina, für sich selber und für alle, die mit ihr waren. Immer wieder die Kunst zu befreien – und frei zu halten von allen engen Deutungen, Definitionen, Regeln und Bestimmungen.

Die Kunst in Freiheit zu erfahren, ihre Räume und ihre Grenzen zu erforschen und immer wieder zu öffnen und zu erweitern.

Frei sein sollten auch ihre Tänzer. Ihre Fantasie, ihr Geist und natürlich auch ihre Kunst: ihr Tanz. Flügel sollten sie haben – und mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehen.

Natürlich ist es immer voller Risiko, wenn man unbekannten Grund betritt. Löse ich Formen auf, dann muss ich neue Formen finden.
Es ist riskant, den geplanten Weg zu verlassen, weil man unterwegs etwas Überraschendes entdeckt hat. Man kann sich dabei leicht verlaufen.

Zu diesem Risiko war Pina immer bereit.

Dazu erscheint das Wort »Vertrauen« wie ein Gegensatz.

Verunsichert wage ich kein Risiko, und ich kann mich nur frei fühlen, wenn ich Vertrauen habe.

Auf Pina's Proben zu einem neuen Stück musste alles möglich sein.
Die Tänzer sollten sich frei fühlen und ohne Zögern jeden Einfall – sei es Wort oder Bewegung – zeigen. Im Vertrauen, dass niemand etwas geringschätzen oder gar belächeln würde.

Deshalb ist auf Pina's Proben auch nie ein Besucher zugelassen worden.
Hier herrschte strikte Intimität.

Und kein Einfall war zu klein, als dass Pina ihn nicht ernsthaft angeschaut, geprüft hätte, wie er im neuen Stück nützen könnte. Sie wollte nichts verpassen.

Aber da war noch ein anderes Vertrauen: Die Tänzer konnten absolut darauf vertrauen, dass Pina – und das galt auch für mich und meine Arbeit – dass wir niemals etwas tun oder auch nur zulassen würden, was sie in ihrem Tanz beschädigen würde. Schwierig: Ja – aber beschädigen: Nein. Das war ein Grundgesetz.

Pina's Stücke: Das ist ein großes Repertoire: 44 Stücke von Pina Bausch.

Und die Zusammenarbeit zwischen Pina und mir? Fast dreißig Jahre! 26 Bühnenräume habe ich für Pina entworfen. Was war da so besonders?

Dreißig Jahre der größten Anstrengung, der tiefsten Verzweiflung aber auch immer wieder der schönsten Überraschungen, die wir in dieser langen Zeit für einander bereitgehalten haben. Ich glaube, das ist auch eine Liebeserklärung.
Und nie in dieser ganzen Zeit haben wir versucht, die Last der eigenen Unsicherheiten auf den Schultern des anderen abzuladen. Wir haben oft gestritten, manchmal wütend. Aber wir haben nie den Respekt füreinander verloren. Ich habe Pina als sehr respektvoll erlebt und habe selbst auch versucht, respektvoll zu sein.

Auch das war eine Besonderheit in unserer Beziehung: Wir waren wirklich sehr verschieden, in mancher Hinsicht wie Feuer und Wasser.

Aber trotzdem hat Pina in Peking mich bei der Antwort auf die Frage eines chinesischen Künstlers, wie wir denn in der Arbeit miteinander redeten, unterbrochen: »Mein Lieber, wir haben nie viel miteinander reden müssen!« Viel Widersprüchliches und eine große Harmonie vor allem in der Arbeit.
Um die ging es ja. Rätselhaft.
Auf dem Einband meines Buches PETER FÜR PINA lächelt sie wie Mona Lisa.

Bei Schwierigkeiten hat Pina immer schöpferisch reagiert. Das schönste Beispiel dafür habe ich schon nach kurzer Zeit erlebt, im Dezember 1982.
Nelken stand kurz vor der »Geburt«. Das Bühnenbild wurde zum ersten Mal aufgebaut. Dass es Nelken geben würde, hatte sich schon herumgesprochen, aber jetzt lag es da, das Feld aus 8000 rosa Nelken. Es strahlte im Licht mit einer solch makellosen Schönheit, wie auch ich sie nicht erwartet hatte. Sprachlosigkeit rundum. In Minutenschnelle ging die Nachricht um im Haus, das Theater stellte die Arbeit ein und alle kamen auf die Bühne, um das Wunder zu sehen.

Ich stand bei Pina und plötzlich fiel mir etwas Grauenhaftes ein: Beim Tanzen würden diese 8000 Beauties geknickt werden, zertreten. Und Pina sagte einfach ganz ruhig: »Wir können ja eine Szene machen, in der die Tänzer die Nelken wiederaufrichten. Nelken trösten.«
Dafür habe ich Pina die nächsten 28 Jahre geliebt.

Wir haben das dann nicht gemacht, weil die langsam fortschreitende Zerstörung der eitlen Schönheit doch spannender war. Die Nelken wurden dann in der Regel am nächsten Morgen von Technikern und Helfern »getröstet«, unübertroffen in Amsterdam: Da saßen in strahlendem Sonnenschein 6 Helfer auf der Straße am Rand einer Gracht vor dem Theater Carré. Männer, die einen das Fürchten hätten lehren können: von Muskelpaketen gespannte Tattoos, gebrochene Nasenbeine und ausgeschlagene Zähne – und diese Männer bogen ganz sorgsam, fast zärtlich Berge von rosa Nelken gerade. Ein Traum für Pina!

Pina hatte auch keine große Neigung Dinge oder Leistungen zu beurteilen. Sie war bescheiden, nur in ihren Ansprüchen an sich selbst war sie maßlos. Sie hat nicht viel über Kunst geredet, denn dass es immer nur um die höchste Qualität ging war so selbstverständlich, dass es nicht mal eines Wortes wert war. Ich habe sie oft vor Erschöpfung zwischen zwei Zuschauerreihen auf dem Boden liegend gesehen. Auch darüber wurde nicht geredet. Und neulich habe ich

tatsächlich auch von mir ein Foto schlafend in einer Reihe des Schauspielhauses gefunden, ich hatte mir nur die Klappsitze ausgesucht.

Aber es konnte auch nie genug sein. Wenn ich ihr ein Bühnenbild gezeigt hatte, das ihr gefiel, kam sofort die Frage: »Was kann das noch?« oder: »Muss das immer da sein?« Zum Beispiel bei dem Wasserteich in Nefés oder dem Blumenberg in Der Fensterputzer. Weil ich fand, dass Nein sagen nicht zu meinem Beruf gehört, habe ich ihr dann immer das Blaue vom Himmel herunter versprochen, ohne zu wissen wie es geht. Bei Wiesenland z.B. habe ich ihr angeboten, dass wir die riesige Mooswand auch umdrehen und als Decke über die Bühne hängen könnten. Die Tänzer könnten dann immer aus der Wand auf die Bühne fallen. Zu meinem Glück war Pina daran nicht so interessiert, sonst hätte ich wahrscheinlich das Tanztheater Wuppertal schon im Jahr 2000 verlassen dürfen.

Unendliche Energie: Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört ist so ein Stück, in dem Pina unerbittlich war in ihrem Anspruch an die Tänzer. Das war so voller aggressiver Energie, so unnachgiebig ausgeführt, dass einem angst wurde. Der Theaterarzt wurde fast in jeder Vorstellung gebraucht und am Ende war da einfach Erschöpfung. Von allen, auch dem Publikum. Pina wusste, dass Energie erst im Übermaß eingesetzt, eine eigene Kraft und Qualität entwickelt.
Dieses Streben, enorme Energie in sich und in den Tänzern zu generieren, hat sie nicht verlassen bis zu ihrem eigenen Ende.

Da gab es bei ihrem letzten Stück die Frage von Tänzern, ob es nicht schöner wäre, den Boden für das Ende des Stückes offen gespalten zu lassen. Und Pina, fest wie ein Fels hat sich geweigert, das auch nur zu erwägen. »Weißt du«, hat sie zu mir gesagt, »ich weiß, dass die mit dem offenen Boden umgehen können und sich nicht verletzen. Aber ich will, dass der Schluss irrsinnig schnell wird, und deshalb will ich auch nicht die kleinste Bremse in ihren Köpfen haben.« Das hat sie gesagt etwa drei Wochen vor ihrem Tod, als sie schon selber kaum noch sitzen konnte, ein Bild, das mich bis heute nicht verlassen hat. Auch aus diesem sich nicht schonenden Willen heraus sind die schönen 44 Stücke von Pina Bausch entstanden. Das soll man nicht vergessen.

Vor kurzem bin ich gefragt worden, wie ich auf meine Zeit mit Pina zurückblicke und ob ich die Zusammenarbeit vermisse?

Ich vermisse Pina.

Aber ich erinnere mich gerne, ich finde es toll, dass es da war. Es ist lebendig in meinem Kopf und in meinem Herzen. Das war eine privilegierende, kostbare, wunderbare persönliche und berufliche Beziehung.

Wir haben uns gegenseitig Mut gemacht mutig zu sein!

Peter Pabst, 27. April

Writing is hard, writing about me even harder, and writing about Pina Bausch is almost impossible – at least for me

I have been incredibly fortunate that Pina Bausch allowed me to enter into a close, almost symbiotic, artistic partnership with her for more than 29 years.
Her dancers are in my heart and many of her collaborators are my friends.
In short: It is my family.

For all the external constraints, working with Pina was the most freeing experience I have ever had.

When I think of her work with the Tanztheater, three words come to mind:

Freedom – risk and – almost a contradiction – trust.

Freedom was so important to Pina; freedom for herself and for everybody around her. Liberating art over and over again – keeping it free from its narrow interpretations, definitions, rules and regulations.

To experience art freely, exploring and expanding its realms and outer boundaries.

Freedom, too, for her dancers.
For their imagination, souls, and of course their art: the dance. They were allowed to grow wings – while having both feet firmly on the ground.

Of course, it is always risky to break new ground. Dismantling old forms means having to find new ones.
There is risk in leaving a well-trodden path just because I have seen something on the way that has surprised me. I may easily get lost.

Pina was always prepared to take this risk.

The word »trust« seems like a contradiction.

If I feel insecure, I dare not take risks, and I can only feel free when I trust.

When Pina rehearsed for a new piece, everything had to be possible.
The dancers had to feel free enough to be able to show every idea – in word or in movement – immediately and without hesitation, trusting that nobody would judge or belittle them for it.

This is why no visitors were ever allowed to attend Pina's rehearsals.
They were held in the strictest confidence.

No idea was too small to be taken seriously by Pina, who always considered how it might fit into the new piece. She was alert to everything.

But there was also another kind of trust: The dancers could absolutely trust that Pina – and I, as the same was true for my work – would never do anything to damage their dancing or allow it to be impaired in any way. Difficult – yes; damage – no. This was a fundamental law.

Pina's pieces: It is a large repertoire. 44 pieces by Pina Bausch.

And our collaboration? Almost 30 years! I designed 26 stage sets for Pina. What was so special about that?

30 years, huge struggles, profound desperation, but over the years we also always kept the most beautiful surprises in store for each other. I see it as a declaration of love. Never during all this time did we try to burden the other with the weight of our own insecurities.
We frequently argued, sometimes in anger. But we never lost our respect for each other. Pina was very respectful and I also tried to be respectful towards her.

This too, was special in our relationship: We were very different, in some ways as different as fire and water.

Nevertheless, when we were in Beijing and I was answering a question from a Chinese artist about how we talk to each other when we are working, she interrupted me and said: »My dear, we have never needed to talk much at all!« Many contradictions and great harmony, especially when we were working. The work was everything. Mysterious.
On the cover of my book PETER FOR PINA she smiles like the Mona Lisa.

Pina always responded creatively to difficulties. The most beautiful example was very early on, in December 1982.
Nelken (Carnations) was just about to be »born«. The set was being built for the very first time. Everybody knew that there would be carnations, but now it was something else: an entire field of 8000 pink carnations. It glowed under the stage lights in such immaculate beauty that even I was dumbfounded. Speechlessness all round. Within minutes the news had made the rounds, the theatre stopped working and everyone came to the stage to see the miracle.

I was standing next to Pina and suddenly I had a terrible realisation: These 8000 beauties would be trampled on and crushed by the dancers. Pina said simply and very calmly: »We can add a scene where the dancers prop the carnations back up. They will comfort the carnations.« I loved her for saying that, loved her for the next 28 years.

We didn't end up doing the scene, because watching the slow destruction of their proud beauty was even more exciting.
The carnations were usually »comforted« the morning after the performance by a team of technicians and volunteers. Unforgotten in Amsterdam: six volunteers sitting by the canal in front of the Theater Carré in blazing sunshine. They were frightening-looking men: tattoos stretching across huge muscles, broken noses, missing teeth – to see them gently straightening out thousands of pink carnations with so much tenderness was a dream for Pina!

Pina had no real inclination to judge things or achievements. She was very modest, except in the demands she made on herself, which were excessive. She never talked much about art. The fact that only the very best was good enough was self-evident, not even worth talking about. I often saw her lying on the floor between two rows of seats in the theatre, totally exhausted. Another thing that was never mentioned. And recently I also found a photograph of myself, sleeping on a row of seats in the Schauspielhaus. I had specifically chosen the folding seats.

But it was never enough. When I showed her the designs for a new set, she would immediately ask: »What else can it do?«, or: »Does this always have to be there?« For example the pond in Nefés or the mountain of flowers in Der Fensterputzer. I believed it was not my job to say no, so I always promised her the earth without actually knowing how to achieve it. In Wiesenland, for example, I told her that we would be able to turn the huge moss wall around, hanging it from the ceiling. The dancers would then be able to fall from the wall onto the stage. I was lucky that she did not go for this idea, because otherwise I would have probably been asked to leave the Tanztheater in 2000.

Infinite energy: Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (On the Mountain a Cry was heard) is one of the pieces where Pina was relentless in her demands on the dancers. It was so full of aggressive energy, delivered so uncompromisingly, that it was frightening. The theatre's doctor was called after almost every performance and in the end there was just pure exhaustion. From everyone, including the audience. Pina knew that energy, when expended in excess, develops its own power and special quality. This desire to generate tremendous energy in herself and her dancers never left her, until her own end.

In her final piece there was a question from the dancers, asking if it might be more beautiful if we left the crack in the stage floor open during the final scenes. Pina was like a rock, refusing to even entertain the idea. »You know«, she said to me, »I'm sure they can deal with a crack in the floor without the risk of getting injured. But I want the final scenes to be incredibly fast, which is why I don't want there to be anything in their heads that might slow them down.« This was no more than three weeks before her death, when she could barely even sit anymore. It is an image that haunts me to this day. Pina Bausch's 44 beautiful pieces were created out of this unrelenting spirit. We should not forget that.

Recently I was asked to look back on my time with Pina and whether I miss working with her.

I miss Pina.

But I like remembering her and I think it is amazing that our time together even happened. It is alive in my mind and in my heart. It was a privileged, precious, wonderful personal and professional relationship.

We encouraged each other to have courage!

Peter Pabst, 27th April

Spielzeit *Season*
2019–2020
Wuppertal

"…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…" *(Like Moss on the Stone)*

Wiesenland

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ *Bluebeard. While Listening to a Taped Recording of Béla Bartók’s “Duke Bluebeard’s Castle”*

Die sieben Todsünden *The Seven Deadly Sins*

Begegnungen *Encounters*

Vollmond *Full Moon*

Spielzeit *Season*
2019–2020
Tournee

Seit sie *Since she –* von *by* Dimitris Papaioannou

Nelken *(Carnations)*

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ *Bluebeard. While Listening to a Taped Recording of Béla Bartók’s “Duke Bluebeard’s Castle”*

Die sieben Todsünden *The Seven Deadly Sins*

Palermo Palermo

Vollmond *Full Moon*

Gastspiele in *Tours to*
Catanzaro, Tel Aviv, Charleroi, London, Paris, Los Angeles, Berkeley, Chicago, Ludwigsburg

Seit sie *Since she*
Ein Stück von *A piece by*
Dimitris Papaioannou

13. 14. 15. September *September* 2019
Catanzaro, Teatro Politeama

Konzipiert, visualisiert und inszeniert von *Conceived, visualized and directed by*
Dimitris Papaioannou

Bühne *Set Design*
Tina Tzoka
Kostüme *Costumes*
Thanos Papastergiou
Licht Design *Light Design*
Fernando Jacon, Stephanos Droussiotis
Sound Design *Sound Design*
Thanasis Deligiannis, Stephanos Droussiotis

Musik Arrangement *Music Arrangement*
Thanasis Deligiannis, Stephanos Droussiotis
Künstlerische Beratung *Artistic Consultants*
Tina Papanikolaou, Stephanos Droussiotis
Probenleitung *Rehearsal Director*
Barbara Kaufmann
Plastiker *Sculpturer*
Nectarios Dionysatos

Mitarbeit Kostüme *Collaboration Costumes*
Rike Zöllner
Künstlerische Photographie *Artistic Photography*
Julian Mommert

Musik *Music*
Christos Constantinou, Richard Wagner, Charles Ives, Johann Sebastian Bach, Aram Khachaturian, Gustav Mahler, Giya Kantcheli, Marika Papagkika, Wayne King, Leo Rapitis, Manos Achalinotopoulos, Sergei Prokofiev, Giuseppe Verdi, Tom Waits

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Dauer *Duration*
1h 20min

In Koproduktion mit
In coproduction with
Théâtre de la Ville, Paris / La Villette, Paris, Sadler's Wells, London, Holland Festival, Amsterdam, Onassis Cultural Centre-Athens, Athens

Gefördert durch die
Supported by
Kunststiftung NRW

Uraufführung
World-Premiere
12. Mai *May* 2018
Opernhaus Wuppertal

"…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…" *(Like Moss on the Stone)*
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch

In Koproduktion mit
In coproduction with
Festival International
de Teatro Santiago
a Mil in Chile
und mit Unterstützung des
and with the support of the
Goethe Institut Chile
In Zusammenarbeit mit
In cooperation with Andres
Neumann International

Inszenierung und
Choreographie *Direction*
and Choreography
Pina Bausch
Bühne *Set Design*
Peter Pabst
Kostüme *Costumes*
Marion Cito
Musikalische Mitarbeit
Musical Collaboration
Matthias Burkert,
Andreas Eisenschneider
Mitarbeit *Collaboration*
Marion Cito, Daphnis
Kokkinos, Robert Sturm
Bühnenbildassistenz
Set Design Assistence
Joanna Surowiec
Kostümassistenz
Costumes Assistence
Svea Kossack

Musik *Music*
Cecilia, Matthew Herbert,
Kruder & Dorfmeister, Jean
Pierre Magnet, Russel Mills,
Daniel Melingo, Madeleine
Peyroux, David Sylvian,
Amon Tobin, Manuel Wandji,
Bugge Wesseltoft, Carl
Craig & Moritz von Oswald,
Count Basie, Cinematic
Orchestra, Congreso,
Rodrigo Covacevich,
Victor Jara, Magdalena,
Matthey, Mecánica Popular,
Violeta Parra, Chico Trujillo,
Mauricio Vivencio,
The Alexander Balanescu
Quartett, Bonobo,
Alexander Zekke

Mit Tänzer*innen des
Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater
Wuppertal Pina Bausch
and guests

Dauer *Duration*
2h 40min

Uraufführung
World-Premiere
12. Juni *June* 2009
Opernhaus Wuppertal

Vorverkaufsbeginn
Ticket sale starts
4. Juni *June* 2019

Im Anschluss an die
Vorstellung am *after*
the performance on
3. Oktober *October*:

Eine Nacht für Pina
A night for Pina
Mit den Tänzern des
Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch *With dancers*
of Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Piano *Piano*
Matthias Burkert

3. 4. 5. 6. Oktober *October* 2019
Wuppertal, Opernhaus

Nelken *Carnations*
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch

17. 18. 19. 21. 22. 23.
Oktober *October* 2019
Tel Aviv, Israeli Opera
5. 6. 7. Dezember *December* 2019
Charleroi, Charleroi Danse

Inszenierung und
Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch
Bühne *Set Design*
Peter Pabst
Kostüme *Costumes*
Marion Cito
Dramaturgie *Dramaturgy*
Raimund Hoghe
Musikalische Mitarbeit *Musical Collaboration*
Matthias Burkert
Mitarbeit *Collaboration*
Hans Pop

Musik *Music*
Franz Lehar, Louis Armstrong, Sophie Tucker, Quincy Jones, Richard Tauber u. a. *and others*

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests

Dauer *Duration*
1h 50min

Uraufführung
World-Premiere
30. Dezember *December* 1982
Opernhaus Wuppertal

Wiesenland
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch
Neueinstudierung *Restaging*

In Koproduktion mit dem
In coproduction with
Goethe Institut Budapest
und *and*
Théâtre de la Ville, Paris

Inszenierung und
Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch
Bühne *Set Design*
Peter Pabst
Kostüme *Costumes*
Marion Cito
Musikalische Mitarbeit
Musical Collaboration
Matthias Burkert
Andreas Eisenschneider
Mitarbeit *Collaboration*
Marion Cito, Irene Martinez-Rios, Jan Minarik, Robert Sturm

Musik *Music*
Vera Bila, Mel Tormé, Rex Stewart, Lili Boniche, Rene Lacaille, Jose Afonso, Caetano Veloso, Hermenia, Sidsel Endresen, Bugge Wesseltoft, Bohren & the Club of Gore, Elektrotwist, Peace Orchestra, Fanfare Ciocărlia, Taraf de Haidouks, Ghymes, Romano Drom, Götz Alsmann

Mit Tänzer*innen des
Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests

Dauer *Duration*
2h 25min

Uraufführung
World-Premiere
05. Mai *May* 2000
Schauspielhaus Wuppertal

Vorverkaufsbeginn
Ticket sale starts
20. September
September 2019

16. 17. 19. 20. 22. 23. 24.
November *November* 2019
Wuppertal, Opernhaus

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ *Bluebeard. While Listening to a Taped Recording of Béla Bartók’s “Duke Bluebeard’s Castle”*

Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch
Neueinstudierung *Restaging*

24. 25. 26. 28. 29. 31. Januar *January* und *and* 1. 2. Februar *February* 2020
Wuppertal, Opernhaus

Inszenierung und Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch
Bühnenbild und Kostüm *Set Design and Costumes*
Rolf Borzik
Mitarbeit *Collaboration*
Rolf Borzik, Marion Cito, Hans Pop
Musik *Music*
Béla Bartók

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und Gästen *With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests*

Dauer *Duration*
1h 50min

Uraufführung *World-Premiere*
8. Januar *January* 1977
Opernhaus Wuppertal

Vorverkaufsbeginn für Wuppertal *Ticket sale for Wuppertal starts*
29. November *November* 2019

12. 13. 14. 15. Februar *February* 2020
London, Sadler’s Wells

Die sieben Todsünden
The Seven Deadly Sins
Tanzabend von
Dance evening by Pina Bausch

7. 8. 10. 13. 14. 15. März *March* 2020
Wuppertal, Opernhaus
Mit dem *With the*
Sinfonieorchester Wuppertal

Texte von *Text by*
Bertolt Brecht
Musik von *Music by*
Kurt Weill

Musikalische Leitung
Musical Direction
Jan Michael Horstmann
Inszenierung und Choreographie *Choreography*
Pina Bausch
Bühne und Kostüme
Set Design and Costumes
Rolf Borzik
Mitarbeit *Collaboration*
Marion Cito, Hans Pop

Teil I *Part I*
Kurt Weill: Die sieben Todsünden *The Seven Deadly Sins*
Ballett mit Gesang
Ballet chanté
Text von *Text by*
Bertolt Brecht

Fassung für tiefe Frauenstimme bearbeitet von
Version for a deep female voice arranged by
Wilhelm Brückner-Rüggeberg

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests

Teil II *Part II*
Fürchtet euch nicht
Don't Be Afraid
Unter Verwendung von Songs aus der Dreigroschenoper, Kleine Dreigroschenmusik, Happy End, Das Berliner Requiem und Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny *Featuring songs from The Threepenny Opera, A Little Threepenny Music, Happy End, The Berlin Requiem and The Rise and Fall of the City Mahagonny*

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests

Dauer *Duration*
2h 25min

Uraufführung
World-Premiere
15. Juni *June* 1976
Opernhaus Wuppertal

Vorverkaufsbeginn für Wuppertal *Ticket sale for Wuppertal starts*
10. Januar *January* 2020

24. 25. 27. 28. 29. März *March* 2020
Paris, Théâtre du Châtelet
Mit dem *With the*
Ensemble Intercontemporain
Musikalische Leitung *Musical Direction*
Jan Michael Horstmann

Palermo Palermo
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch

17. 18. 19. April *April* 2020
Los Angeles, The Music Center
24. 25. 26. April *April* 2020
Berkeley, Zellerbach Hall
1. 2. 3. Mai *May* 2020
Chicago, Harris Theater

In Koproduktion mit dem *In coproduction with* Teatro Biondo Stabile, Palermo und *and* Andres Neumann International

Inszenierung und Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch
Bühne *Set Design*
Peter Pabst
Kostüme *Costumes*
Marion Cito
Musikalische Mitarbeit *Musical Collaboration*
Matthias Burkert

Musik *Music*
Edvard Grieg, Niccolo Paganini, traditionelle Musik aus Sizilien, Süditalien, Afrika, Japan und Schottland *traditional music from Sicily, South Italy, Africa, Japan and Scotland,* Renaissance Musik *Renaissance Music*, Blues und Jazz aus Amerika *Blues and Jazz from Amerika,* u. a. *and others*

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und Gästen *With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests*

Dauer *Duration*
2h 35min

Uraufführung *World-Premiere*
17. Dezember *December* 1989
Opernhaus Wuppertal

Begegnungen *Encounters*
Kreationen von *Creations by* Sidi Larbi Cherkaoui, Richard Siegal, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen, Helena Waldmann und *and* Rainer Behr

Pina Bauschs Arbeit zeichnete sich aus durch eine große Offenheit und Neugier gegenüber der Welt, in der wir leben, und der Welt, die wir in uns tragen. Aus beiden bezog sie ihre Inspiration.

Begegnungen *Encounters* macht das Erlebnis der Begegnung zum Thema – die Begegnung mit Künstlern unterschiedlicher Herkunft, mit Tänzer*innen anderer Ensembles, mit unterschiedlichen künstlerischen Arbeitsweisen. Vier Choreograph*innen aus verschiedenen Traditionen, alle mit einem kritisch-fragenden Blick auf unsere Welt, unterschiedlichen künstlerischen Positionen und Themen, und deren Interpreten, treffen auf die Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal und arbeiten gemeinsam an einem Abend.

Allen vier Künstler*innen ist eine demokratische Arbeitsweise gemeinsam und ein gleichzeitig analytischer wie empathischer Blick auf unsere Welt. In Begegnungen *Encounters* mit dem internationalen Ensemble des Tanztheaters über eine ganze Spielzeit mit Schlussvorstellungen im Juni 2020 im Opernhaus Wuppertal, werden sich für alle Beteiligten und die Zuschauer neue künstlerische Impulse entzünden.

Pina Bausch's work is characterized by a great openness and curiosity about the world in which we live and the world we carry within us. Both inspired her.

Encounters is about the experience of human connection: encounters with artists from a variety of cultural backgrounds and dancers from other ensembles, with their own artistic approaches and methods of working. Four choreographers from different traditions, all with an inquisitive and critical view of our world, contribute their unique artistic ideas, perspectives and performers to create one evening of dance together with the dancers of the Tanztheater Wuppertal.

What all these four artists have in common is a democratic way of working and a view of our world that is as analytic as it is empathetic. Encounters with the Tanztheater's international ensemble will culminate in performances at the Wuppertal Opera House in June 2020, sparking new artistic impulses for audiences and all those involved.

Raum *Space*
Knut Klaßen

Vorverkaufsbeginn
Ticket sale starts
23. April *April* 2020

Mit den Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und Gästen des Ballet of Difference, des Opera Ballet Vlaanderen und des Ensembles Gintersdorfer/Klaßen

With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests of Ballet of Difference, Opera Ballet Vlaanderen and the Ensemble Gintersdorfer/Klaßen

18. 19. 20. 21. Juni *June* 2020
Wuppertal, Opernhaus
Uraufführung World Premiere

Sidi Larbi Cherkaoui, Choreograph und Regisseur flämisch-marrokanischer Herkunft, Direktor des Königlichen Balletts von Flandern, verbindet in seiner Arbeit Einflüsse unterschiedlicher Kulturen, ethnischer Tanzformen und verbindet sie zu neuen Werken. Sidi Larbi Cherkaoui kannte Pina Bausch und sie schätzten sich gegenseitig. Cherkaoui war auch einer der ersten, der nach ihrem Tod ein Stück von ihr mit seinem Ensemble einstudieren durfte: Café Müller 2017.
The work of the Flemish-Moroccan choreographer and director Sidi Larbi Cherkaoui, currently Artistic Director of the Royal Ballet of Flanders, combines influences from different cultures and dance forms. He and Pina Bausch knew and respected each other. Following her death, Cherkaoui was one of the first to be given permission to perform one of her works with his ensemble: Café Müller 2017.

Richard Siegal ist Amerikaner, lebt seit vielen Jahren in Paris und Madrid und arbeitet vor allem in Deutschland und den USA. Er choreographiert in der Freien Szene ebenso wie für große klassische Ensembles, gründete die Plattform The Bakery für Produktion und interdisziplinäre Forschung im Bereich Medien und Tanz. Sein Ballet of Difference bezieht programmatisch die Einzigartigkeit jedes Mitglieds in Herkunft und tänzerischer Tradition in die künstlerische Arbeit mit ein.
Richard Siegal is American, has been living in Paris and Madrid for many years, and works primarily in Germany and the USA. He is a freelance choreographer as well as he has created works for large-scale classical companies. He has founded The Bakery, a platform for production and interdisciplinary research in the fields of dance and media. His company, the Ballet of Difference, draws on the unique backgrounds and dance traditions of each of its members.

Helena Waldmann beschäftigt sich als Regisseurin und Choreographin mit sozialen Phänomenen und menschlichen Grenzsituationen, die sie in komplexen Produktionen zu Spiegelbildern unserer Gegenwart verdichtet. Ihre Themen findet sie überall auf der Welt mit einem besonderen Fokus auf die Lebenswelt von Frauen.
The director and choreographer Helena Waldmann is interested in social phenomena and human beings in extreme situations. Her complex productions create condensed mirror images of our complicated times. She finds topics for her pieces all over the world, focusing particularly on the lived experiences of women.

Monika Gintersdorfer erarbeitet zusammen mit dem bildenden Künstler Knut Klaßen, der auch an diesem Abend für den Raum verantwortlich ist, seit 2005 Projekte, in denen sie Lebensstrategien und Ausdrucksformen ihrer Darsteller zum Thema macht und mit eigenen Erfahrungen und Ästhetiken konfrontiert. Afrika und unser Blick darauf stand lange im Fokus ihrer Arbeit, aber auch die Neuinterpretation klassischer Theaterliteratur wie zuletzt Nathan der Weise. Ihre Arbeiten sind nie fertig, bleiben immer ein offener Prozess, sie verändern sich durch neue Orte und neue Menschen.
Monika Gintersdorfer has been collaborating with visual artist Knut Klaßen since 2005, who will also design the overall space for this evening. She creates projects that explore her performers' survival strategies and modes of expression, contrasting them with her own experiences and aesthetics. Africa and the European view of the continent have long been the focus of her work, but she has also re-imagined classic theatre texts, including most recently Nathan the Wise. Her works are never finished, remaining in an open process that changes when it encounters new people and places.

Rainer Behr, 1964 geboren in Neustadt an der Waldnaab in Deutschland, studierte nach einer Ausbildung als Gymnastiklehrer Tanz an der Folkwang Hochschule in Essen (heute Folkwang Universität der Künste). Die Arbeitsprozesse, in die sich der Choreograph in seinen Produktionen begibt, sind abenteuerlich, erinnern an Expeditionen in bedrohten Welten. Rasant die Geschwindigkeit, voll Feingefühl der Umgang. Zusammen mit seinen künstlerischen Mitarbeiter*innen sucht Behr immer wieder das Risiko – blind tanzen, die Räume auf den Kopf stellen, den Zuschauer mitnehmen und staunen lassen. 1989 kreierte er seine ersten Choreographien. Für seine Arbeit »Die Wendung der Dinge« wurde er mit dem ersten Preis in Cagliari/Italien ausgezeichnet.1990 erhielt er den Claasen Dance Award. Von 1990 bis 1995 tanzte Behr beim Folkwang Tanzstudio in Essen und arbeitete mit Susanne Linke, Raffaella Giordano, Urs Dietrich und Mark Sieczkarek, er kreierte eigene Stücke und wirkte als Gasttänzer beim Tanztheater Wuppertal Pina Bausch mit, bevor Pina Bausch ihn 1995 als festes Ensemblemitglied engagierte. Während des Internationalen Tanzfestival NRW – 3 Wochen mit Pina 2004 kreierte er das Stück »Der eiserne Pudel« und arbeitete 2012 als Gastchoreograph in Bielefeld. Von der Association de la Critique in Frankreich wurde Behr als Persönlichkeit des Jahres 2016 ausgezeichnet.
Rainer Behr, born in Neustadt an der Waldnaab in Germany in 1964, trained as a gymnastics teacher before studying dance at the Folkwang School in Essen (today Folkwang University of the Arts). As a choreographer, his artistic process is adventurous. Creating a production is like going on an expedition to an endangered world. Speed and sensitivity are paramount. Behr and his collaborators seek out risks: dancing blind, turning spaces upside down, taking audiences on a journey to be enchanted.
He began creating his first works in 1989. His piece »Die Wendung der Dinge« was awarded the first prize in the choreographic competition in Cagliari, Italy, and in 1990 he received the Claasen Dance Award. From 1990 to 1995, Behr danced at the Folkwang Tanzstudio in Essen, working with Susanne Linke, Raffaella Giordano, Urs Dietrich and Mark Sieczkarek. He created his own works and performed with the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch as a guest artist. In 1995, Pina Bausch invited him to join the ensemble as a permanent member. During the International Dance Festival NRW – 3 weeks with Pina he created the piece »Der eiserne Pudel« (The iron poodle), and in 2012 he joined the Theatre Bielefeld as a guest choreographer. In 2016, the Association de la Critique in France awarded him the honour of »Personality of the Year«.

Vollmond *Full Moon*
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch

28. 29. 30. Mai *May* 2020
Ludwigsburg, Theatersaal, Forum am Schlosspark

26. 27. 28. Juni June 2020
Wuppertal, Opernhaus

Inszenierung und Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch
Bühne *Set Design*
Peter Pabst
Kostüme *Costumes*
Marion Cito
Musikalische Mitarbeit *Musical Collaboration*
Matthias Burkert, Andreas Eisenschneider
Mitarbeit *Collaboration*
Marion Cito, Daphnis Kokkinos, Robert Sturm

Musik *Music*
Amon Tobin, René Aubry, Nenad Jelic, Magyar Posse, Leftfield, Jun Miyake, Cat Power, The Alexander Balanescu Quartett, Tom Waits u. a. *and others*

Mit Tänzer*innen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und Gästen
With dancers of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and guests

Dauer *Duration*
2h 20

Uraufführung
World-Premiere
11. Mai *May* 2006
Schauspielhaus Wuppertal

Vorverkaufsbeginn
Ticket sale starts
23. April *April* 2020

Suchen & Finden *searching & finding*
Kinder- und Jugendprogramm *Programme for children and young people*

Das Tanztheater Wuppertal bietet ab der Spielzeit 2019/2020 verschiedene Formate von Schulkooperationen mit allen Schultypen zu Themen der kommenden Spielzeit an. Tänzer*innen aus dem Ensemble und Gäste gestalten gemeinsam mit Jugendlichen Projekte. Junge Menschen treffen Künstlerinnen und Künstler, haben teil an künstlerischen Prozessen und lernen sich durch kreatives Gestalten, Musik und Bewegung auszudrücken. Die Projekte stärken die Persönlichkeitsentwicklung Heranwachsender, sie fördern Teamwork und die interkulturelle Kommunikation.

From the 2019/2020 season onwards, the Tanztheater Wuppertal will offer participatory projects for all types of schools on topics related to the upcoming season. Members of the ensemble and a variety of guest artists will work with young people to design projects in a collaborative process. Young people will have the opportunity to meet artists, participate in artistic creation and learn to express themselves through music, language, movement and creative design.

Schnupperworkshops über 2 Tage
Erste Begegnung mit Tanz und Musik durch Workshops mit Tänzer*innen in der Schule, Klassen 5-7

2-day Taster Workshops
First encounters with music and dance. Dancer-led school workshops for year groups 5-7

Regelmäßige wöchentliche Tanzprojekte mit Schulklassen
über einen Zeitraum von mindestens 10 Wochen, Klassen 5-7

Regular weekly dance projects in schools
Over a period of at least 10 weeks, for year groups 5-7

Tanz Intensiv –
Intensivwoche mit Lecture – Präsentation
Klassen 5-10, täglich 4 bis 6 Stunden

Dance Intensive – intensive week with lecture demonstration
4–6 hours per day, for year groups 5-10

Tanz in Kooperation – ein interdisziplinäres mehrwöchiges Projekt
In Zusammenarbeit mit Museen, Stadtteilkulturzentren, dem Skulpturenpark etc. Jugendliche setzen sich thematisch mit Werken – Skulpturen, Gemälden, Installationen – einer aktuellen Ausstellung auseinander. Über mehrere Wochen entwickeln sie hierzu choreographische Paraphrasen. Es entstehen Filme und/oder eine Aufführung in öffentlichen Räumen.

Dance in Cooperation – an interdisciplinary project over several weeks
In collaboration with museums, arts centres, the sculpture park etc. Young people engage with works/sculptures/paintings/installations from a specific exhibition, developing choreographic responses over a number of weeks. The end result is a film, installation, or performance in a public space.

Schule tanzt
Diverse Tanzprojekte in unterschiedlichen Klassen zu einem gemeinsamen Thema. In einer dreiwöchigen Probenphase entwickeln Jugendliche mit einem Künstlerteam ein Stück, das im Anschluss aufgeführt wird.

The Dancing School
A variety of dance projects for different year groups within one school on a specific topic. The culmination is an intensive three-week rehearsal period during which the young people develop a performance piece with a team of artists. It is then performed for a public audience.

Choreographische Ferienprojekte
In Kooperation mit Jugend- und Begegnungszentren

Choreographic Holiday Projects
In cooperation with youth- and community centres

Kontakt
Bei Interesse wenden Sie sich bitte an das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Contact
To find out more or sign up, please contact the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Produktionsleitung Suchen & Finden
Adrian Gralinski
adrian.gralinski@pina-bausch.de

Production Manager searching & finding
Adrian Gralinski
adrian.gralinski@pina-bausch.de

Künstlerische Beratung
Simone Schulte-Aladag

Artistic Consulting
Simone Schulte-Aladag

Pina Bausch hat Tanzgeschichte geschrieben

Sie begründete nicht nur die weltbekannte Compagnie in Wuppertal, sondern prägte ein ganzes Genre, das Tanztheater – und beeinflusste damit zahlreiche Künstler, Choreographen und Regisseure in aller Welt, die sich auf sie und ihr Werk beziehen. Dafür erhielt die Choreographin viele Preise, den Deutschen Tanzpreis etwa, den Goldenen Löwen von Venedig und den Kyoto-Preis. Als Pina Bausch (1940–2009) 1973 nach Wuppertal kam, ahnte noch niemand, dass sie hier den modernen Tanz erneuern würde. Die junge Tänzerin und Choreographin übernahm die Ballettsparte der Wuppertaler Bühnen und benannte sie kurz darauf um in »Tanztheater«. Denn das war ihr Ziel: Tanz und Theater miteinander zu verbinden.

Pina Bausch bereicherte den Tanz

Sie fügte Sprache, Schauspiel, Gesang und später Einflüsse aus der Kunst der ganzen Welt hinzu. Dadurch entwickelte sie eine neue Tanzsprache, die sie als Kulturbotschafterin in unzählige Länder trug und die überall verstanden wurde, da sie zeitlos ist und durchdrungen von einer tiefen Humanität. 44 Stücke hat Pina Bausch in Wuppertal kreiert. Und auch mehrere Jahrzehnte nach ihrer Entstehung berühren sie, wühlen auf, treffen einen Nerv. Ein Großteil der Werke zählt zehn Jahre nach dem Tod der Gründerin zum Repertoire der Compagnie, die das Erbe pflegt und es mit großer Leidenschaft, Sorgfalt und Elan für kommende Generationen erhält. Die Aufführungen in Wuppertal wie die zahlreichen Gastspiele in den Metropolen der Welt sind nach wie vor sehr gefragt und beweisen den universellen Ansatz des Werks von Pina Bausch.

Ihre Stücke erzählen häufig von ganz Alltäglichem. Der Mensch steht stets im Mittelpunkt, mit all seinen Hoffnungen, Zweifeln und Ängsten. Über Fragen an die Tänzer näherte sich Pina Bausch ihren Themen. Hunderte assoziativer Fragen kamen so innerhalb eines Probenprozesses zusammen. Diese ergaben sich häufig intuitiv, wie so vieles bei dieser sensiblen Künstlerin. Wie Menschen Sprachlosigkeit, Ausbeutung, Erniedrigung und Abhängigkeit erleben, erzählte Pina Bausch häufig in Szenen komplexer Zweisamkeit von Mann und Frau. Trotz aller individuellen Hintergründe in der Entstehung spiegeln die Episoden den Kern menschlichen Seins, der uns alle verbindet.

Mit sezierendem Blick analysierte Pina Bausch Beziehungen, häufig mit Augenzwinkern und feinem Humor. Entlarvend, dabei erschreckend ehrlich und komisch konnte sie Dinge auf den Punkt bringen. Die kleinen Episoden, mal getanzt, mal gespielt, mal gesungen, verdichtete sie anschließend zu Collagen, die mal zart, poetisch und verspielt, mal aggressiv und brutal, den Zuschauer nie kalt lassen, weil in ihnen so viel Menschliches und Wahres steckt, das jeder wiedererkennt. Sie hinterfragte alltägliche Dinge, Gefühle, Gewohnheiten, Erinnerungen, Rituale, Klischees und Phrasen und wagte sich mit ihrer offenen Arbeitsweise immer wieder auf unbekanntes Terrain.

Schon früh verabschiedete sie sich von klassischer Dramaturgie und alten Sehgewohnheiten. Bevor das digitale Zeitalter richtig angefangen hatte, zerlegte sie die Wahrnehmung in viele kleine Schnipsel und Szenen, die sich häufig mehrfach wiederholen. In den Stücken passiert so vieles gleichzeitig auf der Bühne, dass man sie mehrmals sehen sollte, um jedes Mal etwas Neues zu entdecken.

Pina Bausch war ihrer Zeit voraus

Fremde Sprachen und Kulturen sind ein selbstverständlicher Teil ihrer Werke. Kein Wunder also, dass ihr zunächst große Skepsis und Unverständnis entgegengebracht wurden. Am Anfang, als Pina Bausch das Wuppertaler Ballett übernahm, warfen Zuschauer Tomaten auf die Bühne und schlugen wütend die Türen hinter sich zu. Es dauerte einige Jahre, bevor das Publikum das Neue zu schätzen wusste und lernte, die Bereicherung, die Pina Bauschs Tanztheater darstellte, zu erkennen.

In manchen Stücken wird mehr gespielt und gesprochen, in anderen mehr getanzt. Ensembleszenen wechseln sich mit Soli ab. Anfangs nutzte Pina Bausch noch Vorlagen und inszenierte abendfüllende Fassungen von Glucks Opern Iphigenie auf Tauris (1974) und Orpheus und Eurydike (1975). Erst danach wagte sie es, etwas ganz Eigenes zu schaffen. Ihre Macbeth-Variation Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen war 1978 eines der ersten Werke, die so entstanden. 2019 studiert das Tanztheater das Stück, 29 Jahre nach der letzten Fassung, erneut ein. Ab den späten 1970er Jahren folgten Stücke, die Pina Bausch durch Fragen zu bestimmten Themen entwickelte, wie Café Müller, Arien, 1980 und Nelken, die heute noch regelmäßig auf dem Programm stehen.

Mit Viktor (1986) begann die Zeit der Koproduktionen. Bis zu ihrem Tod arbeitete die Choreographin häufig mit Theatern und Institutionen in Frankreich, Italien, Spanien, Portugal, Türkei, Indien, USA, Argentinien, Hongkong, Japan und Korea zusammen und ließ sich von den fremden Ländern und Kulturen inspirieren. Das Schmerzhafte, Verstörende, Radikale ihrer frühen Stücke lösten ab den 1990er Jahren Werke ab, die auch Heiterkeit und Lebensfreude verströmen und in denen die Tänzer das Publikum mit zauberhaften Soli beglücken, wie etwa Água oder Vollmond.

Sie unterschied nicht zwischen Solisten und Nebendarstellern

Die Choreographin unterschied nicht zwischen Protagonisten und Nebendarstellern – alle waren gleichermaßen wichtig. Und das ist heute noch so. Die derzeit 34 Tänzer stammen aus 17 Ländern. Drei Generationen erarbeiten gemeinsam die Stücke; die älteren Tänzer übergeben ihre Rollen an jüngere, teilen die Erfahrung, die sich teilweise über Jahrzehnte in ihre Körper eingeschrieben hat. Einige der Tänzer der Anfangsjahre stehen immer noch auf der Bühne. Andere wie Josephine Ann Endicott, Bénédicte Billiet und Barbara Kaufmann tanzen zwar nicht mehr selbst, aber betreuen mit Kolleg*innen die Probenprozesse, die Übertragung der Stücke auf neue Protagonisten, die zum Teil Pina Bausch gar nicht mehr kannten. Sie helfen, den Geist von Pina Bauschs Werk immer neu zu befeuern. Aktuelle Stücke anderer

Choreographen, wie zuletzt 2018 Alan Lucien Øyen und Dimitris Papaioannou und in der Zukunft von Sidi Larbi Cherkaoui, Richard Siegal, Helena Waldmann, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen und Rainer Behr ergänzen das Repertoire vorsichtig und setzen sich mit dem Erbe Pina Bauschs auseinander.

Jeder Tänzer beim Tanztheater Wuppertal bringt seine Persönlichkeit ein

Das war Pina Bausch wichtig. In der Auswahl erwies die Choreographin ein besonderes Geschick. Sie interessierte sich für die Charaktere der Menschen, die aus allen Winkeln der Welt nach Wuppertal kamen, um mit ihr zu arbeiten. Es ging ihr jedoch nicht so sehr darum, »wie sich Menschen bewegen, sondern was sie bewegt«. Dieses bereits zum geflügelten Wort gewordene Zitat prägte Pina Bauschs Auswahl der Tänzer und ihre Arbeit von Anfang an.

»Pina war eine Malerin, und wir waren ihre Farben«, sagte Tänzer Andrey Berezin einmal. Das Ensemble lieferte das Material, aus dem Pina Bausch ihre Stücke kreierte. Jeder konnte seine Ideen, Wünsche, Erfahrungen und Träume einbringen. Dabei ging es der Choreographin nie darum, etwas Privates zu zeigen, sondern im Individuellen etwas Allgemeingültiges zu entdecken, das jeder kennt und in dem jeder Zuschauer etwas wiederfindet.

Pina Bausch war ein Genie mit einer starken Vision

Doch auch sie brauchte Mitstreiter, Verbündete, die ihren Traum teilten. Das war zunächst ihr Lebensgefährte Rolf Borzik, der bis zu seinem frühen Tod 1980 alle Bühnenbilder und Kostüme des Tanztheaters entwarf. Danach übernahmen Peter Pabst (Bühne) und Marion Cito (Kostüme) diese Aufgaben und arbeiteten so maßgeblich am anhaltenden Erfolg der Compagnie mit.

Rolf Borzik war der erste, der ungewöhnliche Experimente mit Naturmaterialien auf der Bühne wagte: Er schuf den Torfboden für Das Frühlingsopfer, setzte die Bühne für Arien unter Wasser, bedeckte den Boden für Blaubart mit welken Blättern. Nach seinem Tod entwarf 29 Jahre lang Peter Pabst die Bühnenbilder für das Tanztheater und trug mit seinen Naturböden und ungewöhnlichen Landschaftsarchitekturen auf der Bühne dazu bei, dass jedes Stück unverwechselbar wurde. In Der Fensterputzer tanzen die Tänzer auf einem beweglichen Berg aus Rosen und Bauhinien, der Wappenblüte Hongkongs, in 1980 bedeckt Rollrasen die Bühne, in Nelken stecken tausende Seidenblumen im Boden, in Vollmond fließt ein Fluss um eine Felslandschaft, in Masurca Fogo ergießt sich erkaltete Lava in einen Raum.

Gerade die Bodenbeschaffenheit ist für ein Tanzstück sehr wichtig, beeinflussen doch Schrägen, Erhebungen, Sand, Erde, Salz oder Wasser entscheidend den Fluss der Bewegungen. »Naturmaterialien sind widerspenstig, weil sie erst einmal nicht ins Theater gehören, in so einen Kunstraum. Naturmaterialien passen gut zum Tanztheater, weil sie warm sind, sinnlich. Und Tanztheater ist eine hochsinnliche Veranstaltung«, erklärte Peter Pabst einmal. Die naturalistisch anmutenden Welten, die er entwarf, zusammen mit der nackten Bühnenmaschinerie, die er meist nicht kaschiert, und dem Tanz bilden einen reizvollen Kontrast – vor allem, wenn Tänzer in Abendgarderobe, die Männer im Anzug, die Frauen in langen Kleidern, die Szenerie bevölkern, wie dies in vielen Stücken der Fall ist.

Die collageartige Struktur der Stücke findet in den verwendeten Musiken ihre Entsprechung. Häufig setzte Pina Bausch sie kontrastiv ein: Auf schnelle Rhythmen folgen langsame Klänge oder Stille, nach klassischer Musik kommt Pop oder Jazz. Die so entstandenen Soundtracks waren stilprägend für das Tanztheater, der Mix aus alter und neuer Musik jedes Mal ein Wagnis. Dabei war Pina Bausch keine Choreographin, die etwas zu Musik inszenierte. Die Musik folgte bei ihr immer erst später, wenn der Tanz und die Szenen längst fertig waren. Sie wollte, dass die Bewegungen aus dem Innersten der Tänzer kommen, dass sie auf ihre eigene Musikalität hören und nicht einem vorgegebenen Rhythmus folgen.

Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider, die für die Musik des Tanztheaters zuständig sind, haben über die Jahre ein riesiges Musikarchiv zusammengestellt. Zu den Koproduktionen mit anderen Ländern recherchierten die beiden teilweise vor Ort und sprachen mit Musikern, sammelten, archivierten. Das Team testete bei den Proben immer eine Vielzahl an Musiken, bis Pina Bausch den Eindruck hatte, es passte.

Intuition spielte bei Pina Bausch eine große Rolle

Ihre Suche nach Wahrhaftigkeit, nach dem, was den Menschen ausmacht, ihre Haltung zur Welt, nämlich bereit zu sein, Dinge in Frage zu stellen und neu zu denken, ihr sezierender Blick, ihre zeitlose Radikalität, ihren feinen Humor, das alles versucht die Compagnie lebendig zu halten und an die nächsten Generationen weiterzugeben. Sich mit ihrem Werk auseinanderzusetzen heißt, genau hinzusehen, sich immer wieder der Herausforderung zu stellen und neugierig zu bleiben.

Pina Bausch wrote dance history

She not only founded the world-famous company in Wuppertal, she shaped a whole genre – dance theatre – and influenced countless other artists, choreographers and directors worldwide who credit her and her work. For this she received a great many prizes, such as the German Dance Prize, Venice's Golden Lion and the Kyoto Prize. When she first arrived in Wuppertal in 1973, no-one guessed she would reinvent modern dance there. The young dancer and choreographer (1940–2009) took over the ballet company at the Wuppertaler Bühnen (the combined municipal theatres) and soon renamed it the Tanztheater Wuppertal (»Wuppertal dance theatre«), because that was her goal: to unite dance and theatre.

Pina Bausch enriched dance

She added speech, acting and singing to it, and influences from art-forms of the whole world later. In the process she created a new dance language which she took to countless countries as a cultural ambassador, a language understood everywhere, being timeless and steeped in a profound humanity. She made forty-four works in Wuppertal, and even decades after their creation they move us, stir us, touch a nerve. Many of the works are still in the company's repertoire, ten years after its founder's death, and the company maintains and preserves this heritage with great devotion, care and energy. Its performances in Wuppertal and in cities throughout the world are still in huge demand, and demonstrate the universal principle of Pina Bausch's work.

Her pieces often describe very everyday matters. Human beings are always at the centre, with all their hopes, fears and uncer-

tainties. Pina Bausch homed in on her themes by questioning the dancers. The rehearsal process involved hundreds of associative questions, often generated intuitively, like so much with this sensitive artist. In scenes of complex intimacy between men and women she often showed how people experience speechlessness, exploitation, humiliation and addiction. Despite the personal background to the creation of each moment, each reflects the essence of human existence which we all share.

Pina Bausch's sharp gaze dissected relationships, often with a wink and sophisticated humour. Unmasking things, shockingly honest and funny, she cut to the chase. She consolidated the tiny scenes, sometimes danced, sometimes acted, sometimes sung, into collages which are at times tender, poetic and playful, at times aggressive and brutal, but never leave the audience cold, because they hold so much that is human and true, that everyone recognizes. She interrogated everyday things, feelings, habits, memories, rituals, clichés and sayings, and ventured into unfamiliar terrain again and again with her free working methods.

She abandoned traditional dramaturgy and aesthetics at an early stage. Before the digital era had really begun she splintered perception into tiny fragments and scenes, often repeated multiple times. So much occurs simultaneously on stage it's worth seeing the pieces several times as each time you discover something new.

Pina Bausch was ahead of her time

Foreign languages and cultures are integral to her work. No wonder she initially faced enormous resistance and incomprehension. At the beginning, when she took over the Wuppertal Ballet, audience members threw tomatoes at the stage and slammed the door behind them in fury. It took several years before they grew to appreciate the new and acknowledge the advances Pina Bausch's dance theatre had made.

In some of the pieces there is more acting and speech, in some more dancing. Ensemble scenes alternate with solos. Initially Pina Bausch used a template, choreographing full-length versions of Gluck's operas Iphigenia in Tauris (1974) and Orpheus and Eurydice (1975). Only later did she experiment with creating her own works. Her 1978 Macbeth version, He Takes Her By The Hand And Leads Her Into The Castle, The Others Follow was one of the first works created this way. In 2019 the Tanztheater Wuppertal revived the piece, twenty-nine years after the last production. From the late 1970s came pieces which Pina Bausch had developed through questions, such as Café Müller, Arien (Arias), 1980 and Nelken (Carnations), which are still regularly performed today.

With Viktor (1986) the era of the co-productions began. Right up to her death Pina Bausch worked with theatres and institutions in France, Italy, Spain, Portugal, Turkey, India, the USA, Argentina, Hong Kong, Japan and Korea, gaining inspiration from these countries and cultures. The painful, destructive and radical tendencies of her work eased off in the works created after the early 1990s. Now they were suffused with buoyancy and joie de vivre, enchanting audiences with magical solos, in Água or Vollmond (Full Moon), for instance.

With Pina Bausch the dancers always took centre stage

She never differentiated between leading and supporting roles. Everyone was equally important. And that is still the case. There are currently thirty-four dancers, from seventeen different countries. Three generations work on the pieces together; the older dancers pass their roles on to the younger dancers, sharing the experience inscribed in their bodies – over decades in some cases. Some of the dancers from the early years still appear on stage. Others, such as Josephine Ann Endicott, Bénédicte Billiet and Barbara Kaufmann no longer dance themselves but supervise the rehearsal processes together with their colleagues, handing the works down to new performers, some of whom never knew Pina Bausch; they help to continue breathing new life into Pina Bausch's work. New pieces by other choreographers are gently expanding the repertoire and responding to Pina Bausch's legacy; in 2018 it was Alan Lucien Øyen and Dimitris Papaioannou, and they will be followed by Sidi Larbi Cherkaoui, Richard Siegal, Helena Waldmann, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen and Rainer Behr.

Every dancer at the Tanztheater Wuppertal introduces their own personality

That was important to Pina Bausch. She had a special knack for selection. She was interested in the character of the people who came from every corner of the world to Wuppertal to work with her. She was less concerned with »how people move, but what moves them.« Right at the start, this now famous expression became her motto for selecting dancers and for her work.

»Pina was a painter, and we were her paints,« the dancer Andrey Berezin once said. The ensemble provided the material from which Pina Bausch created her collages. Anyone could bring their ideas, desires, experiences and dreams. However her aim was never to reveal the private, but to discover something of universal value in the individual, something everyone knows and which every audience member can identify with.

Pina Bausch was a genius with a powerful vision

But of course she needed comrades and allies who shared her dream. Initially this was her partner Rolf Borzik, who designed the sets and costumes for the Tanztheater Wuppertal till his early death in 1980. These roles were taken over by Peter Pabst (sets) and Marion Cito (costumes), both contributing significantly to the continuing success of the company.

Rolf Borzik was the first to make unusual experiments with natural materials on the stage: he created the peat ground for The Rite of Spring, flooded the stage for Arien (Arias) and covered the floor for Bluebeard with dried leaves. For twenty-nine years after his death Peter Pabst created sets for the company and ensured that each piece remains unmistakable, with his natural floor surfaces and unusual landscape architecture. In Der Fensterputzer (The Window Washer) the dancers dance on a shifting mountain of roses and orchid-tree flowers, the symbol of Hong Kong. In 1980 turf covers the stage. In Nelken (Carnations), thousands of silk flowers are stuck into the floor. In Vollmond (Full Moon) a river flows around a craggy landscape. In Masurca Fogo lava has poured into a room and solidified.

The make-up of the ground is crucial to a dance piece as the slopes, the ascents, the sand, earth, salt or water affect the fluidity of the movements critically. »Natural materials are unruly, because they don't really belong in the theatre, in an artificial space like this. Natural materials suit dance theatre because they are warm, sensual. And dance theatre is a highly sensual business,« Peter Pabst says. The nature-like worlds he created formed an exciting contrast with the dancing – along with the exposed stage machinery, which he generally

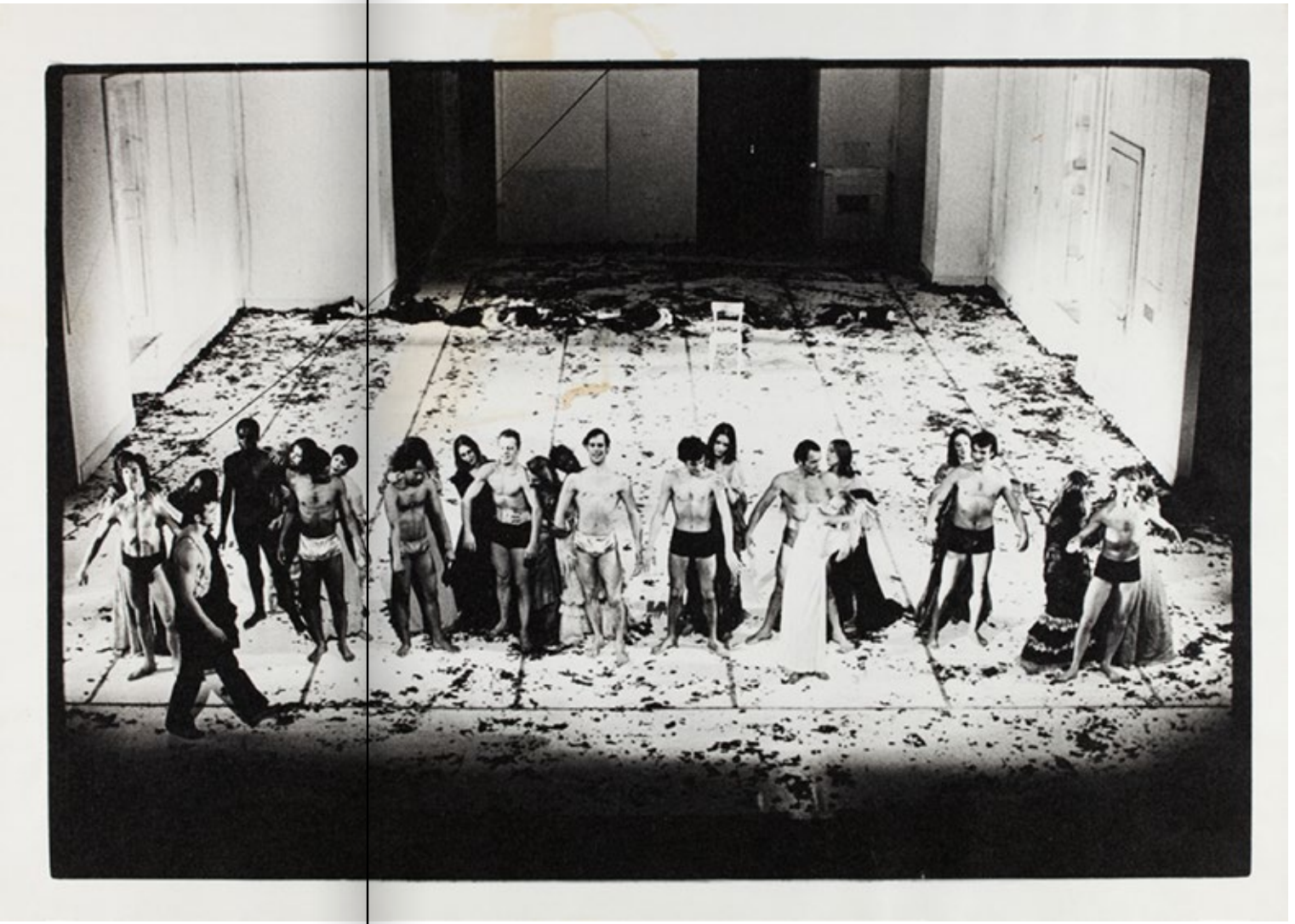
didn't conceal – especially when the dancers populated the scenery wearing evening attire, the men in suits, the women in long dresses, as in many of the pieces.

The collage-like structure of the pieces is reflected in the music used. Pina Bausch often used it to create contrast: fast rhythms are followed by slower sounds or silence; after classical music comes pop or jazz. The soundtracks created through this process became a distinctive feature of the company's work, the mix of old and new music a bold venture each time. Pina Bausch never simply choreographed something for a piece of music however. The music always came later with her, once the dance and the scenes were already complete. She wanted the movements to come from the heart of the dancers, for them to listen to their own musicality and not follow a predetermined rhythm.

Matthias Burkert and Andreas Eisenschneider, responsible for the Tanztheater Wuppertal's music, have created an enormous musical archive over the years. During each co-production with another country they conducted research, sometimes on location, talking to musicians, collecting and archiving music. The team always tested out a range of music during rehearsals till Pina Bausch felt it fitted.

Intuition played a major role for Pina Bausch

Her search for truth, for what makes people human, her attitude to the world, which was to be prepared to question things and think anew, her searching gaze, her timeless radicalness, her sophisticated humour – all this the company is keeping alive and passing on to the next generation. To engage with her work means to look carefully, always to face challenges and to remain curious.



Das dumpfe Geräusch über die Steppe galoppierender Rinderherden
The dull sound of cattle herds galloping across plains

… irgendwie waren wir mal wieder in dieser 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.

Tatsächlich musste es ein neues Stück werden, auch wenn wir ja dessen nie sicher waren, dass es wirklich eins werden würde. Wieder war das Aufgeben viel näher als das zuversichtliche Durchhalten. Auch die positiven Erfahrungen der Vergangenheit gaben da nie Selbstvertrauen in ein weiteres Gelingen … hinzu kamen die zunehmenden Erwartungen von außen. Man las in der Presse diese Ankündigungen, welche Angst machten, auch wenn man versuchte, sie zu ignorieren. Da war doch noch gar kein Stück, da waren noch keine oder eben nur kleine Zusammenhänge, da gab es doch gar nichts anzukündigen.

Wir alle wussten ja nichts von ihren Zielen, ahnten nie, was sie suchte und versuchte und was sie vielleicht doch schon irgendwie wusste, zumindest ahnte, wohin es gehen könnte. Natürlich erzählten ihre Fragen schon irgendetwas, aber es schien etwas ganz weit Entferntes zu sein … vielleicht waren es Wünsche, Träume, Sorgen, Gedanken, Erinnerungen, im Alltag gerade erst vorhin oder gestern Aufgeschnapptes, Phantasien, die sie nicht formulieren konnte oder wollte, sondern in Fragen an uns versteckt hatte, um in den Antworten Unerwartetes und schwer Vorstellbares zu entdecken, vielleicht auch die Angst, sich selbst fragen zu müssen. Ja, »Weihnachten« und »Tod« waren immer dabei, aber eben eher indirekt: von einem Weihnachtsrezept aus der Kindheit erzählen, eine Mücke totschlagen oder tot spielen. Tränen fließen, weil man Zwiebeln schneidet … nein, nicht aus Traurigkeit, bloß nicht pathetisch oder sentimental werden. Das wäre zu einfach, zu eindimensional …

So war es ja auch mit der Suche nach der Musik, die ja mit der Handlung irgendwann und irgendwie verschmelzen sollte, nein nicht im Sinne von »passen«, sondern vielmehr die Augen öffnen sollte … bloß nicht etwas erzählen oder kommentieren, was man ja ohnehin sah und was auch ohne Musik Gefühle auslöste. Verdopplung macht die Emotionen nicht stärker, sondern vieles löscht sich gegenseitig aus … nein, da wollte und musste man eine ganz andere Tür aufmachen, um eine ganz besondere, vielleicht sogar gegenteilige Gefühlsebene zu erreichen, die in der Musik immer nur schwer erklärbar ist und die man auch nicht vorher durchdenken oder gar konstruieren kann … da konnte man nur mit viel Mut Türen öffnen und ganz schnell wieder zuknallen, wenn man sich geirrt hatte. 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 vorne 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 on Struktur entstanden war, aber eben noch nicht belastbar schien für allzu viele Fehlversuche. Ein Spinngewebe ist schwer zu reparieren.

Es gab nun schon kleine Abläufe, von Momenten, Tänzen oder Szenen, die jeweils nur mit einem Stichwort bezeichnet waren. Das war fast wie eine Geheimsprache, die jeder von uns verstand oder zu verstehen lernte, denn es lagen ja nun schon Wochen des immer wieder Versuchens hinter uns, Versuche, eines mit dem anderen zu verbinden, Übergänge auszuprobieren, scheinbar gefundene Lösungen zu verwerfen und das genaue Gegenteil zu versuchen, Dinge parallel verlaufen zu lassen, ohne dass das eine das andere schwächen oder gar auslöschen durfte … und alles hatte sich inzwischen auf knappe Begriffe reduziert … oft bedeutete ein Stichwort eine bereits probierte Sequenz oder sogar eben eine Abfolge von Sequenzen.

Stichworte, in sorgfältiger, fast gemalter Schrift mit dem Bleistift langsam auf den oberen Rand eines senkrechten DIN-A4 Blattes geschrieben. Diese Blätter heftete sie dann mit horizontal geklemmten Büroklammern an der linken Seite zusammen, sodass man nur den obersten knapp beschriebenen Rand sah, darunter folgte dann der beschriebene Rand des nächsten Blattes … und so baute sie Zusammenhänge auf, zunächst als gedachte und zwar durchaus lange nachmittags (zwischen den Proben) und nachts (nach den Proben) durchdachte Versuche. Die DIN-A4 Blätter ließen sich Dank der Büroklammern leicht wieder trennen, und dann wieder zu neuen Gedankengängen verbinden und auf den Tisch legen. Inzwischen standen in der breiten, so genannten Regie-Reihe des Zuschauerraums (»unser« Schauspielhaus Reihe 7, mit viel Beinfreiheit) schon fünf große Holztische nebeneinander, jene Tische, die damals, Jahre zuvor, für das Stück Nelken gebaut worden waren, auf denen die Tänzer auf Händen und Füßen als »Hasen« tanzten, auch dieser Tisch, auf den sich die vier Stunt-Männer schonungslos brutal fallen ließen und ihn langsam Meter um Meter, von links nach rechts, über die gesamte Bühnendiagonale vorrückten, an deren Ende eine verängstigte Tänzerin auf einem Stuhl

saß, mit den Augen der Männer fixiert und durch das laute Fallen bedroht wurde. Nun war auf den Tischen genug Platz für die kleineren und größeren Blöckchen und Blöcke der zusammengehefteten Papiere mit möglichen Zusammenhängen.

Unseren »Musiktisch« bauten wir immer in derselben Reihe, aber in einem im wahrsten Sinne des Wortes respektablen Abstand zum »Regietisch« auf … sie brauchte Luft zum Denken, und wir mit unseren Kopfhörern brauchten die ja auch.

»Das hab ich heut Nachmittag so zusammengelegt, hab wieder alles auseinander gerissen...ich weiß auch nicht... könnt ihr euch ja mal angucken, ob das überhaupt geht mit der Musik...oder was ihr denkt... das geht musikalisch wahrscheinlich sowieso überhaupt nicht …« Ja, es gab schon Musik, eigentlich sehr viel Musik sogar. Dank Andreas (Eisenschneider) hatte inzwischen der Computer in unsere Welt der musikalischen Arbeit Einzug gehalten. Andreas war und ist ein leidenschaftlicher Musiksammler, so wichtig in der musikalischen Geschichte des Tanztheaters, die durch ihn stilistisch so viele neue Farben entdeckt hatte. Unser gemeinsames Suchen, Recherchieren, Sammeln, Systematisieren, Bearbeiten konnten wir nun übersichtlich abspeichern. Und immer wieder weiter Suchen und am Vormittag Gesehenes vor der Abendprobe wieder schnell ins Gedächtnis zurückrufen, um es in Gedanken mit gesehenen Bildern, Bewegungen, Tänzen zu verbinden, sich an Versuche erinnern … könnte man eventuell das abends versuchen … einfach mutig anbieten? Vorher fragen? Oder einfach überraschen?

Ja, da war über die Jahre zwangsläufig ein großes Archiv gewachsen, Analoges war digitalisiert worden und alles hatte sich auf den zahlreichen Festplatten versammelt. Der Zugriff auf Vergangenes und neu Gefundenes war plötzlich so viel schneller geworden. Längst Verworfenes und Abgelegtes, war Jahre später plötzlich die Lösung für eine bestimmte Stimmung, nach der man gesucht hatte und die man nun endlich fand. Überrascht und neu verwundert über Vergessenes.

Nein, sie mochte es nicht wirklich, dass nun alle musikalischen Entdeckungen und Vorschläge nur auf dem Monitor aufzufinden und zu sehen waren. Zu hören zunächst mal nur über Kopfhörer, den wir dann an sie weiterreichten. Sie vermisste die einzelnen Kassetten mit einzeln aufgespielten Titeln, durch die man sich klappernd durch-»blättern« konnte. Die Rückseite der Hülle jeweils mit einem Stichwort auf wieder überklebbarem Klebestreifen beschriftet: »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« … und so weiter … Hunderte von Kassetten in vielen Spezialkoffern.

Dann kam die Zeit der CDs … die Koffer wurden also nun gefüllt mit selbst gebrannten (!) CDs, ebenfalls mit jeweils nur einem Titel bespielt … man musste nicht mehr zurückspulen, der Zugriff auf Musikideen für eine spontan zu probierende Szene war so viel schneller geworden. Einfach den Player auf null stellen, um exakt den Beginn der Musik für einen harten Musik-Wechsel und all die anderen schnellen Wechsel und Überblendungen vorzubereiten und nicht mehr mit Hilfe eines Bleistifts oder der Fingerkuppe des kleinen Fingers den genauen ersten Ton auf der Kassette erahnen, indem man das schmale dünne Band der Kassette vorsichtig einen Hauch zurückdrehte. Wurden längere Abfolgen von kleineren Zusammenhängen oder auch schon Tänzen gefragt, reihten sich damals dann die benötigten Musikkassetten von links nach rechts aneinander, die Kassetten, später die aufgeklappten CD-Hüllen, sorgfältigst nochmals mit den stichwortartig, flüchtig gekritzelten Notizen abgeglichen. Nun aber sahen wir alles auf dem Computermonitor vor uns, vier bis fünf (oder mehr) Playlisten, auf denen wir die Titel hin und her schoben, neue hinzufügten, unnötige löschten, Ersatzvorschläge separat sammelten. Kleine Bearbeitungen, wie das Kürzen von Vorspielen, das Verlängern von einzelnen Segmenten waren bereits auf dieser Oberfläche möglich, für die komplizierten Eingriffe gab es dann ein separates Bearbeitungsprogramm, also z.B. für die gezielte Veränderung der Klangfarben oder das Vermischen zweier völlig unabhängig voneinander entstandenen Aufnahmen: die Stimme eines frei improvisierenden Bluessängers korrespondiert plötzlich mit den Linien eines treibenden Schlagzeugsolos ohne dass beide etwas voneinander wussten, wundersamer- und natürlich überraschender Weise in derselben Tonlage, ja, auch Schlagzeugsoli haben natürlich Töne, tiefe Bässe und das Sirren der nervösen Becken usw …

Das war die Spielwiese für nachmittags zwischen den Proben. Abends hatte man damit eventuell schon eine Lösung oder zumindest einen Vorschlag für das noch nicht ganz fertige Solo einer Tänzerin oder eines Tänzers. Einfach ausprobieren, vielleicht wuchs das ja irgendwie zusammen, sehr wahrscheinlich aber und eben sehr oft auch nicht.

Eine Playlist (Nr.5 oder Nr.6) war immer auch Sammelplatz für Geräusche aller Art. Geräusche, aber auch die so genannten »Field-Recordings« (also ohne großen technischen Aufwand, nur mit Mikro und einem kleinen Aufnahmegerät erstellte »Schnappschüsse«), die wir von den vielen Reisen mitgebracht hatten. Zum Beispiel der alte Erhu-Spieler, auf einem Stück Pappe hockend in der Unterführung zur Fähre rüber nach Hongkong. Die »klagenden und schluchzenden« Klänge dieser kleinen chinesischen, einsaitigen Geige gehen zu Herzen, der nur faustgroße Resonanzkörper ist von einem bierdeckelgroßen Stück Schlangenhaut bespannt. Das leise Schnarren einer Maultrommel irgendwo in Chile bei einem Instrumentensammelnden Musiker aufgenommen, zu dem später dann Ditta auf der Bühne tanzen wird … einfach ein kleiner, dünner Bogen aus flachem Holz, zwischen dessen Enden ein gezupfter Draht gespannt ist, die anliegenden Lippen machen die Mundhöhle zum veränderbaren Resonanzraum. Sie ähnelt den Maultrommeln im mongolischen Raum … kein kleiner Metallrahmen, der eine angeschweißte schnarrend schwingende Metallzunge hält, wie wir sie in Palermo Palermo hören … weltweit verbreitete Instrumente und jede klingt anders. Das Ein- und Ausatmen ist ein entscheidendes Werkzeug bei der Klangformung. Wenn die sizilianische ihr Leben aufgibt, wird es schwer sein, genau diese Farbe zu ersetzen, der Versuch, ein Reserve-Instrument zu finden, war jedenfalls bisher vergeblich. Das nervige Quietschen und schrille Bimmeln der Linie 28 in Lissabon, die genau an unserem Probenraum vorbei ratterte. Warnung für die Fußgänger, die sich ängstlich mit dem Rücken an die Häuserwände der engen Gassen pressen. Das dumpfe Galoppieren der über die Steppe getriebenen Rinderherden. Andreas sagt immer »Geräusche müssen etwas erzählen« … und mit dieser Hoffnung machten wir ja jeweils unsere Tonaufnahmen. Er steht am Ufer des Flusses, streckt den Arm weit nach oben (davon gibt es ein Foto), das winzige Mikrophon in der Hand … 70 Meter über uns die wie ein riesiger Bienenschwarm bedrohlich summenden Fahrbahnen der imposanten Hängebrücke

über den Tejo … erzählt das wirklich etwas? … oder ist es nur unser erstaunter Eindruck vor Ort?
Der kleine »Walkman« aus den 80ern, mit eingebauten Mikrophonen liegt auf meinem Bauch beim Mittagsschlaf in der Hängematte in Norditalien: Um mich herum das lärmende Krakeelen der Zikaden. Jetzt ist es Geräuschkulisse in Palermo Palermo, der Koproduktion mit dieser Stadt.
Der alte Mann in seiner kargen Einzimmerwohnung mitten in Palermo, der sich mit zittriger Stimme nur schwerlich an die alten Lieder erinnert …

Die Liste ist lang, aber nur wenige Aufnahmen finden den Weg auf die Bühne. Vielleicht weil sie nicht genug erzählen …

Die »Sackgasse« von vorhin, so kurz vor der Premiere: … eigentlich reden wir ja nur von ca. 20 Minuten, irgendwo im zweiten Teil … die alles zum Erliegen gebracht hatten und eigentlich ging es zum größten Teil auch »nur« um die Musiken, die sich im Laufe der Zeit langweilig gespielt hatten, die vielleicht irgendwie zu jeder Szene zu jedem Tänzchen gepasst hatten, aber eben jetzt nicht mehr, sie waren verschlissen von den Proben. »Ich muss mich auch nach vielen vielen Jahren immer wieder auf die nächste Musik freuen können. Nach so etwas müsst ihr suchen«. Aber da war kein größerer musikalischer Spannungsbogen entstanden, kein neues Hinschauen auf die schon so oft gesehenen Bilder: das Mädchen in dem knallroten Cocktail-Kleid, verdeckt mit hinter dem Rücken versteckten Armen, ein muskulös posierender Männerkörper hinter ihr, man hat die Illusion, es seien ihre eigenen muskulösen Arme … der Flirt … die Balance auf einem kleinen Ball stehend, die Suche mit dem klirrenden Schlüsselbund nach irgendeiner Schranktür … mit verbundenen Augen und einem Stock in den Händen einen Papierbeutel voller bunter Bonbons treffen wollen, bis er zerplatzt und sich die Süßigkeiten auf den weißen Bühnenboden ergießen … im Kreise geschwungen werden, nach hinten fliegen mit wehendem Rock, alle gleißend beleuchteten ebenfalls weißen Wände fahren unsichtbar bewegt im Raum herum, immer wieder wechselndes Licht macht alles bedrohlich … die Frau schreit, ein Einbrecher springt von einem fahrenden Kleiderschrank knapp zum nächsten, fast hätte er ihn verfehlt, immer noch die panisch schreiende Frau mit dem Schlüsselbund … die Wände fahren weiter … plötzlich benutzen die nun schwarz gekleideten Tänzerinnen, die Tänzer im Smoking, unterarmlange Besenköpfe zum groben Zerwuscheln ihrer Frisuren, aggressiv den Scheitel wegschlagend … ein Friseur erzählt absurde Geschichten, fast hysterisches Gelächter usw. usw … und zu allem hatten sich im Laufe der Wochen verschiedenste Musikversuche gesellt, ohne dass aus den Episoden zwingend Zusammenhänge entstanden wären. Die Reihenfolge der zusammengeklammerten Zettel war ja für Pina eigentlich logisch, jeder nachfolgende Zettel hatte einen meist emotionalen Grund und der war zunächst mal wingend für sie … das alles wollte sie nicht verändern … doch die Musik arbeitete dagegen, die Stimmungen war nicht die, die sie sich eigentlich erhoffte, vieles war in Einzelteile zerrissen und das auch noch in völlig falschen Farben … zu viel Weichspüler … »Das ist alles so leicht, zum Einschlafen langweilig … dann muss ich eben alles wegschmeißen«.

Uns war klar, ja das musste alles weg. »Trennt euch von euren Ideen … probiert einfach etwas völlig anderes … das stimmt doch alles nicht … ich will das endlich wieder frisch sehen können … … ist auch egal, wenn ihr denkt, ihr macht etwas falsch … habt einfach den Mut.«

Ja, und den nahmen wir uns dann … schauen wir nur auf einen Ausschnitt: Amon Tobin, dieser brasilianische Musiker mit seiner überbordenden Klang-Phantasie, scheinbar unerschöpflichen Ideen, treibenden Rhythmen, plötzlich auftauchenden Zitaten anderer Musiken, anderer Stilarten, plötzlich emotional, sogar sentimental, immer wieder durch Schlagzeugsoli zerstörend, weiter vorwärts peitschend und dann noch ins ohrenbetäubende steigernd, weiter weiter weiter … und nun die panisch schreiende Frau mit dem Schlüsselbund, der Einbrecher, der sich nur mit Mühe zwischen zwei Schränken festhalten kann, das schwingende Kleid, die Bonbons aus dem Papiersack schlagen, auf dem kleinen bunten Ball riskant balancieren, die fahrenden Schränke, die plötzlichen schrillen Lichtwechsel, die klirrenden Schlüssel werden mit dem Mikroport verstärkt, es verstärkt natürlich zwangsläufig auch die Frauenstimme … ein plötzlicher peitschender (wieder mal ohrenbetäubender) Blitzeinschlag aus dem Geräuscharchiv macht dem Alptraum, der mit einem harmlosen Flirt begonnen hatte, ein Ende … und es sollten noch viele Einschläge folgen, wie die Besenköpfe, die wie Waffen in die Haare der Tänzerinnen und Tänzer schlagen … Nina Simone klagt an »I put a spell on you …« … ich hatte es damals für mich (nicht ganz korrekt) übersetzt mit: »Ich verfluche dich …« deswegen die Idee mit den Blitzeinschlägen … vielleicht zu naiv gedacht … ja, und was dann kommt, ist eine andere Geschichte.

Pina fragte am nächsten Tag wieder nach dieser Szenenfolge … unsere Frage: und was sollen wir denn dazu spielen? … »ja, das war doch gar nicht so schlecht gestern... oder? Vielleicht findet ihr ja später noch was anderes« … hm …

(ganz leise und unter uns: es ist alles so geblieben …)

Matthias Burkert

…somehow we were stuck again in this dead end… she quietly called us all together to share her despair with us… fighting back tears

Indeed none of us could imagine how this hopelessly confusing collection of fragments, short scenes, images, movement ideas, dances that were only just coming together, a few group dances even, small gestures, unfinished improvised dialogues, texts, musical ideas… how all this might be organised into arcs of tension and form resembling a »piece« that could be, no, would have to be, performed in just a few short days… because of course the date of the premiere was fixed and had long been announced as a yet untitled »New Piece« in the season brochure, even though we were never really sure that it would actually become a piece. Once again, we were much closer to giving up than to confidently keeping going. Even the positive experiences of the past did not make us to believe in future success… even worse: the world's expectations had grown. The announcements in the press were frightening, although we tried to ignore them. There was no piece yet, nothing coherent, just a few small connections, nothing to announce. We knew nothing about her goals, had no idea what she was looking for and trying to do, or what she might have already known, some inkling of where the journey was going. Of course her questions did suggest things, but they were very far away… perhaps desires, dreams, worries, thoughts, memories, something she heard or picked up the

other day, fantasies that she could not or would not elaborate on but that she had hidden in questions to us, hoping to find unexpected or unimaginable things in our answers, maybe also her fear of having to answer them on her own. Yes, »Christmas«, and »death« were always present, but indirectly: talking about a Christmas recipe from our childhood, killing a mosquito, or playing dead. Tears flow because we are chopping onions… no, not out of sadness, there can be no pathos and no sentimentality. That would be too easy, too one-dimensional…

It was the same with finding music, which would somehow, at some point, need to merge with the narrative. No, not in the sense of »fitting in«, but of being eye-opening… never let it simply comment on or tell the same story that is being told on stage, because the emotions come even without the music. Doubling does not make the emotions stronger, it cancels them out in many ways… no, you have to open a different door to reach a special, perhaps even contradictory, level of feeling. One that can barely be explained in music and that cannot be planned or constructed in advance… all you can do is sum up the courage to open doors and then slam them shut really quickly if they are the wrong ones. Her eyebrows would go up or down slightly like a thumb signaling yes or no… if she sat back impatiently, changing her usual posture of leaning forwards full of curiosity, we would know that this was not what she had hoped for… lighting a cigarette, blowing the smoke upwards in silent but obvious frustration, was the worst judgement… no, there was nothing more to fear, there were never any harsh words… but still, it made you ashamed to have even suggested such a thing… simply out of respect for a newly discovered connection, something so fragile that nobody wanted to destroy it yet… just glad that there was now a hint of structure, and aware that it was not yet strong enough to support too many mistakes. A cobweb is difficult to repair.

There were now small sequences of moments, dances or scenes, each of them labelled with a single keyword. It was almost like a secret language that all of us could understand or were learning, for we had now been trying for many weeks to connect one with the other, rehearse transitions, discard apparent solutions, try the exact opposite, let things run in parallel without one diminishing – or even drowning out – the other… and by now everything had been reduced to short code words, so that one keyword could refer to a previously rehearsed scene or even a whole sequence of scenes.

She carefully pencilled, almost painted, the keywords along the top of several A4 sheets of paper, which she then pinned together on the left hand side using paperclips. You could only see the uppermost section that had been written on, then beneath it the top of the next sheet and so on… this is how she made connections, at first in her own mind, in long thinking sessions during the afternoon (between rehearsals) and at night (after rehearsals). Thanks to the paperclips, the A4 sheets could be easily separated, reconfigured and laid out on the table in new thought patterns. In the meantime five large wooden tables had been set up in the widest row of the auditorium, the so-called director's row (row 7 in »our« Schauspielhaus, with lots of legroom). They had been built five years previously for the piece Nelken, with dancers being »rabbits« on them, dancing on hands and knees. It was also one of the same tables that the four stunt men had brutally fallen on to, slowly pushing it diagonally across the stage metre by metre, from left to right, while a frightened dancer sat there on a chair, the men's eyes fixed on her, threatened by the loud falling. Now the tables offered enough space for the smaller and larger stacks of papers, pinned together to illustrate different possible connections.

Our »music table« was always set up in the same row, but with a respectful distance to the »director's table«… she needed space to think, and we with our headphones needed it too.

»I put this together this afternoon, then tore it all apart again… I don't really know… could you have a look to see if it still works with the music… or what do you think… it probably won't work at all musically.«
Yes, there was music, quite a lot of music even. Because of Andreas (Eisenschneider), computers had entered our musical world. Andreas was and is a passionate collector of music, extremely important in the Tanztheater's musical history, which has gained so many new stylistic colours through him. Our joint searching, collecting, systematising, editing could now be properly filed and organised. Searching again and again, trying to recall things from the morning rehearsal in time for the evening rehearsal, connecting them with images, movements, dances, remembering experiments… just be courageous and suggest something? Ask first? Or surprise her?

Yes, of course it had grown into a large archive over the years, with analogue sources being digitised and everything coming together on several hard drives. Past materials and new findings could suddenly be accessed much more quickly. Something that had been discarded or filed long ago now presented itself, years later, as the ideal solution for a certain atmosphere that we had been trying to achieve. Surprised and newly amazed by forgotten things.

No, she did not really like the fact that all musical discoveries and suggestions were only ever available to see or find on the monitor. To be listened to via headphones, which we would pass on to her. She missed the individual cassette tapes with their recorded titles, which could be rifled through with a clattering noise. The reverse side of the cases were labelled with keywords written on removable tape: »Armenia«, »slow«, »fast Jazz«, »Beethoven«, »Arabic«, »Judgement Day«, »Schubert song«, »Harpsichord«, »female voice«, »Renaissance«, »Jewish dances«, »trombone«, »small melody (piano)«, »Sicily«, »Death and the Maiden«, »Leningrad«, »organ/timpani«, »timpani without organ«… and so on. Hundreds of tapes in many special suitcases.

Then came the time of CDs… the suitcases were now filled with burned (!) CDs, each with just one track on them… rewinding was no longer necessary, accessing musical ideas for a scene in rehearsal was now much faster. Simply set the player to zero to prepare it for a fast track change and all the other quick transitions and cross-fades. No more guessing where a specific note starts by gently turning the wheel with a pencil or your little finger to adjust the delicate cassette tape just a tiny bit. For longer sequences or full dances, the required tapes would be lined up from left to right. The cassette cases, or later the open CD cases, had to be carefully checked against hastily scribbled notes and keywords. But now we could view four or five (or more) playlists on the computer monitor in front of us, shifting titles around, adding new ones, deleting those that were no longer needed, collecting alternative suggestions in a separate list. Smaller editing jobs, such as cutting down musical intros or making certain sections longer, could be done in the same interface, while other, more complicated, operations could be performed in a separate editing programme. Things like changing timbres or combining

two entirely separate recordings: the voice of a Blues singer improvising freely suddenly corresponded with the lines of a pounding drums solo, without either of them knowing anything about it – miraculously and seemingly naturally they were playing at the same pitch… yes, of course drums have a pitch, deep basses, the nervous buzz of the cymbals etc.

It was our playground in the afternoons between rehearsals. In the evening we might already have a solution or at least a suggestion for one of the dancers' unfinished solos. Just try it, maybe it will come together, but probably, very often, it will not.

One playlist (no. 5 or 6) was always there as a repository for all kinds of sounds. Sounds and »field recordings« (snapshots created with very little technical equipment, just a microphone and small recording device) brought back from our many travels. For example of the old Erhu player, whom we had encountered sitting on a piece of cardboard in an underpass on the way to the ferry to Hong Kong. The plaintive, sobbing sounds of this small Chinese violin with just one string go straight to your heart. Its body is no larger than a fist, strung with a piece of snakeskin the size of a beer mat. The soft snarl of a jaw's harp, recorded somewhere in Chile at an instrument-collecting musician's place… later Ditta will dance to it on stage. A simple wooden bow strung with wire, to be plucked while held to one's lips so that the mouth becomes a resonating cavity. It resembles the Mongolian jaw's harps… not a small metal frame holding a vibrating metal reed, like the one heard in Palermo Palermo… some instruments appear all over the world but sound different in every place. Breathing in and out creates a distinctive sound. When our Sicilian one gives up the ghost it will be difficult to replace its exact timbre, all our efforts to find a back-up instrument have so far been in vain.

The No. 28 tram in Lisbon with its annoying screeching and shrill bells, rattling right past our rehearsal room. Warnings for the pedestrians who anxiously press their backs against the walls of the narrow streets. The dull sound of cattle herds galloping across plains. Andreas always says, »sounds have to tell a story«… with this in mind, we made our recordings. He is standing on the river bank, his arm held high (there is a photo), a tiny microphone in his hand… 70 metres above us is the imposing suspension bridge across the Tejo, buzzing with traffic like a huge, threatening swarm of bees… is this a story?… or just our awed impression of the place?
A small »walkman« from the 1980s, complete with built-in microphone, lies on my stomach as I am taking a nap in a hammock in northern Italy: around me the cicadas are making a racket. Now it is the soundscape for Palermo Palermo, our coproduction with this city. The old man in his sparse bedsit in the centre of Palermo, his thin voice only barely remembering the old songs…

The list is long, but only a few recordings find their way on to the stage. Perhaps because they do not tell enough of a story…

The earlier »dead end«, so close to the premiere – in fact it had just been an issue relating to 20 minutes somewhere in the second act – that had brought everything to a standstill: it was primarily about some of the music choices that had become boring over time, had perhaps fitted each scene and each dance but not anymore, had become worn-out in rehearsal. Pina once said: »Even after many, many years, I need to be able to look forward to the next piece of music. That's what you have to search for.« But here there was no great musical arc, no new perspective on the images we had seen so often: the girl in the bright red cocktail dress, hiding her arms behind her back, a man with muscular arms posing behind her so that it looks like his arms are hers… flirting… balancing on a small ball, looking for a specific wardrobe door with jangling keys… hitting a paper bag full of sweets with a stick while being blindfolded, until it bursts and the sweets rain onto the white stage floor… being swung in a circle, flying backwards with your skirt flowing behind you, the brightly lit white walls moving around the room as if by invisible hands, the light changing to make everything seem menacing… the woman screams, an intruder jumps from one moving wardrobe to the next, almost missing it, the panicked woman with the keys is still screaming… the walls drive on… suddenly the dancers (the women in black, the men in tuxedos) use broom heads to ruffle their hair, aggressively bashing away at their partings… a hairdresser tells absurd stories, hysterical laughter etc., etc. All of this had been accompanied by a variety of musical choices over the weeks, but the episodes had not coalesced into a coherent whole. The sheets of paper had been clipped together in an order that made sense to Pina, each following the other in a sequence of emotional logic that seemed compelling… she did not want to change it… but the music was working against it, the atmosphere was not what she had hoped for, much of it was fragmented, the colours were all wrong… too soft… »It's all so easy, so deadly boring... I should just get rid of the whole lot.« It was clear to us that it all needed to go. »Let go of your ideas... try something completely different... none of this is right... I just want to be able to see again with fresh eyes... it doesn't matter if you think you are making a mistake… just be courageous.«

Yes, and that is what we did… we looked at just one excerpt: Amon Tobin, the Brazilian musician with his exuberant imagination, endless ideas, driving rhythms, sudden invasions of new musical material and styles, unexpected bouts of emotion, even sentimentality, destroyed by drum solos, more, more, intensifying into deafening noise, more, more, more… and now the screaming woman with her bunch of keys, the intruder struggling to cling on to two wardrobes, the swinging dress, the sweets falling out of the paper bag, the risky balance on the small ball, the moving wardrobes, the sudden lighting changes, the rattling keys amplified by a microport, which of course also picks up the woman's voice… suddenly, a lashing strike of lightning from the sound archive (again, deafening) marks the end of the nightmare, which began so innocently with a little flirt… there will be many more strikes, such as the broom heads that attack the dancers' hair like weapons… Nina Simone sings »I put a spell on you«… I had initially mistranslated it as »I curse you«, which is where my idea for the lightning strikes came from… perhaps too naive… yes, and what follows is another story.

The next day, Pina asked for the same scenes again… our question: what music shall we play?… »Well, it wasn't bad yesterday, was it? Perhaps you'll find something else later.«... hm…

(very quietly and just between us:
it all stayed as it was…)

Matthias Burkert

Ensemble und Gäste
Ensemble and guests

Gründerin *Founder*
Pina Bausch

Intendantin *General and Artistic Director*
Bettina Wagner-Bergelt

Geschäftsführer *General and Managing Director*
Roger Christmann

Künstlerischer Betriebsdirektor *Artistic Management Director*
Robert Sturm

Inszenierung und Choreographie *Direction and Choreography*
Pina Bausch, Sidi Larbi Cherkaoui*, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen*, Dimitris Papaioannou*, Richard Siegal*, Helena Waldmann*, Rainer Behr

Bühnenbild *Set Design*
Peter Pabst*, Rolf Borzik, Knut Klaßen*, Dimitris Papaioannou*, Tina Tzoka*

Kostüme *Costumes*
Marion Cito, Rolf Borzik, Dimitris Papaioannou*, Thanos Papastergiou*

Musik *Music*
Matthias Burkert, Thanasis Deligiannis*, Stephanos Droussiotis*, Andreas Eisenschneider

Video und Licht
Video and Lighting
Stephanos Droussiotis*, Fernando Jacon

Probendirektion
Rehearsal Directors
Ruth Amarante, Josephine Ann Endicott*, Barbara Kaufmann, Daphnis Kokkinos, Dominique Mercy*, Tina Papanikolaou*, Héléna Pikon, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Robert Sturm

Mitarbeit Proben
Collaboration Rehearsals
Bénédicte Billiet*, Matthias Burkert, Stephanos Droussiotis*, Julian Mommert*, Tina Papanikolaou*

Tänzer*innen *Dancers*
Ruth Amarante, Pau Aran Gimeno, Emma Barrowman, Rainer Behr, Andrey Berezin, Michael Carter, Çağdaş Ermis, Jonathan Fredrickson, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Milan Kampfer, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Douglas Letheren, Eddie Martinez, Blanca Noguerol Ramírez, Breanna O'Mara, Nazareth Panadero, Héléna Pikon, Franko Schmidt, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Ekaterina Shushakova, Julie Anne Stanzak, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Michael Strecker, Christopher Tandy, Stephanie Troyak, Tsai-Wei Tien, Aida Vainieri, Ophelia Young, Tsai-Chin Yu

Gäste *Guests**
Damiano Ottavio Bigi, Léonor Clary, Clémentine Deluy, Jan Michael Horstmann, Dominique Mercy, Jan Möllmer, Morena Nascimento, Jorge Puerta Armenta, Fernando Suels Mendoza, Daria Pavlovna, Folkwang Tanzstudio, Studierende der Folkwang Universität der Künste
u.a. *and others*

Schauspiel Gesang
*Acting Singing**
Meret Becker, Mark Borwman-Hester, Sebastian Campione, Melissa Madden Gray, Sangmin Jeon, Steffen Laube, Erika Skrotzki, Simon Stricker, Johanna Wokalek
u.a. *and others*

Tanzsprecher *The dancers' representatives*
Michael Carter, Jonathan Fredrickson, Milan Kampfer

Assistentin der Geschäftsführung *Assistant to the Managing Director*
Katharina Bauer

Referentin der Geschäftsführung und Tourneeleitung *Executive Assistant and Tour Management*
Sabine Hesseling

Referent der Künstlerischen Leitung und Dramaturg *Personal Assistant to the Artistic Director and Dramatic Advisor*
Stefan Dreher

Referentin für Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Marketing *Press, Public Relations and Marketing Officer*
Ursula Popp

Disposition und Tourkoordination *Planning and Tour Coordination*
Claudia Irman

Online Redaktion, Öffentlichkeitsarbeit und Mitarbeit Organisation *Online Editor, Public Relations and Collaboration Organization*
Hanna Bosbach

Mitarbeit Organisation, Video und Videoarchiv *Collaboration Organization, Video and Video-Archive*
Grigori Chakhov

Video und Archiv
Video and Archive
Bénédicte Billiet*, Barbara Kaufmann

Produktionsleitung Suchen & Finden, Mitarbeit Presse und Büro *Production Management searching & finding, Collaboration Press and Office*
Adrian Gralinski*

Leitung Technik
Technical Direction
Jörg Ramershoven

Leitung Beleuchtung
Lighting Direction
Fernando Jacon

Inspizienz
Stage Management
Andreas Deutz

Beleuchtung *Lighting*
Jo Verlei, Peter Bellinghausen, Kerstin Hardt*, Lars Priesack*

Bühne *Stage*
Gökhan Mihci, Dietrich Röder, Martin Winterscheidt

Ton *Sound*
Andreas Eisenschneider, Karsten Fischer

Requisite und Merchandising *Props and Merchandising*
Arnulf Eichholz, Jan Szito, Susi Greiff (Merchandising)*

Piano *Piano*
Matthias Burkert, Marina Bouza*

Physiotherapeutische Leitung *Physiotherapeutic Management*
Bernd Uwe Marszan

Auditions
Julie Anne Stanzak, Stefan Dreher

Garderobe *Dressers**
Harald Boll, Ann-Katrin Herrmann, Renatus Matuschowitz, Andreas Maier, Ulrike Schneider

Training *Training**
Christine Biedermann, Stephan Brinkmann, Francesca Caroti, Ernesta Corvino, Merdith Dincolo, Christophe Dozzi, Amancio Gonzalez, Pedro Goucha Gomes, Andrey Klemm, Christine Kono, Giorgia Maddamma, Mathilde van den Meerendonck, Tilman O'Donnell, Janet Panetta, Amy Raymond, Susana Riazuelo, Antony Rizzi
u.a. *and others*

Physio- und Shiatsu-Therapeuten *Therapists**
Fulvio Faudella, Jochen Heisterbach, Wolfgang Kaiser, Ludger Müller

*als Gast *as guests*

Förderer & Partner
Partners

Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch wird gefördert von:
Tanztheater Wuppertal Pina Bausch is supported by:

STADT WUPPERTAL

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

Weitere Partner *Further Partners*

PINA BAUSCH ZENTRUM

Unternehmer der Region verbinden sich als Partner mit dem Tanztheater Wuppertal. *Entrepreneurs of the region are building a partnership with Tanztheater Wuppertal.*

business lounge partner
tanztheater wuppertal

Koproduktionspartner
Coproduction Partners

"…como el musguito en la piedra,
ay si, si, si…"
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch
In Koproduktion mit *In Coproduction with* Festival International de Teatro Santiago a Mil in Chile und mit Unterstützung von *and with the support of* Goethe Institut Chile
In Zusammenarbeit mit *In cooperation with* Andres Neumann International

Wiesenland
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch
In Koproduktion mit dem *In coproduction with* Goethe Institut Budapest und *and* Théâtre de la Ville, Paris

Palermo Palermo
Ein Stück von *A piece by* Pina Bausch
In Koproduktion mit dem *In coproduction with* Teatro Biondo Stabile, Palermo und *and* Andres Neumann International

Seit sie *Since she*
Ein Stück von *A piece by*
Dimitris Papaioannou
In Koproduktion mit *In coproduction with*
Théâtre de la Ville / La Villette, Paris
Sadler's Wells, London
Holland Festival, Amsterdam
Onassis Cultural Centre-Athens, Athen
Gefördert durch die *Supported by*
Kunststiftung NRW

Impressum *Imprint*

Herausgeber *Publisher*
Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch GmbH

Intendantin *General and Artistic Director*
Bettina Wagner-Bergelt

Geschäftsführer
Managing Director
Roger Christmann

Redaktion *Editor*
Ursula Popp

Mitarbeit Redaktion
Collaboration Editor
Hanna Bosbach

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Kurt-Drees Str. 4
42283 Wuppertal

Postanschrift *Postal address*
Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch GmbH
Postfach 20 18 13
42218 Wuppertal

pina-bausch.de

Aufführungsrechte
Performance Rights
Für alle Stücke von Pina Bausch *For all pieces by Pina Bausch*
Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, in Vertretung
für die *representing*
Pina Bausch Foundation

und *and*
Die sieben Todsünden
The Seven Deadly Sins

Teil I *Part I*
Die sieben Todsünden
The Seven Deadly Sins
© Schott Music GmbH & Co KG

Teil II *Part II*
Fürchtet Euch nicht
Don't Be Afraid
© Universal-Edition AG Wien, vertreten durch *represented by* Schott Music GmbH & Co KG

Texte *Text*
Norbert Servos, Peter Pabst, Matthias Burkert und Dramaturgie Tanztheater Wuppertal

Übersetzung *Translations*
Lisa Marie Bowler,
Steph Morris

Fotografen *Photographers*
Titel und Rückseite *front and back cover* Blaubart
© Ulli Weiss, Pina Bausch Foundation
S. *pp.* 10–11, 32–33, 34–35
© Jochen Viehoff
S. *p.* 28-29
© Julian Mommert
S. *p.* 30-31
© Zerrin Aydin-Herwegh
S. *p.* 36-37, Rückseite innen *back cover inside* Blaubart
© Maarten Vanden Abeele
S. *p.* 38-39 © Oliver Look
S. *p.* 40-41
© Evangelos Rodoulis
S. *p.* 44-45
© Milan Nowoitnick Kampfer
S. *p.* 52-53 Blaubart
© Pina Bausch Foundation
Kalender *Calendar*
© Zerrin Aydin-Herwegh, Laszlo Szito und *and* Blaubart © Pina Bausch Foundation

Gestaltung *Layout*
BOROS

Gesamtherstellung
Production
Druckverlag Kettler

Mit Dank an die
With special thanks to
Pina Bausch Foundation

Änderungen möglich Subject to change

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Opernhaus
Kurt-Drees-Str. 4
42283 Wuppertal-Barmen

Vorstellungsbeginn *Performancetime*
19:30 Uhr *7:30 p.m.*
18:00 Uhr (Sonn- und Feiertage)
6:00 p.m. (Sunday and public holidays)

Kartenpreise *Ticket prices*
10 / 25 / 35 / 45 €
15 / 30 / 40 / 50 €*
*Premiere, Neueinstudierungen, Wiederaufnahmen und Tanztheater mit Orchester
**Premiere, Restaging and Tanztheater with Orchestra*

Tickethotline
+49 202 563 76 66

Tickets online
pina-bausch.de

pina-bausch.de