

20. internationales forum des jungen films berlin 1990

7

40. internationale
filmfestspiele berlin

DIE KLAGE DER KAISERIN

Land	Frankreich/Bundesrepublik Deutschland 1989
Produktion	L'Arche (Paris) in Zusammen- arbeit mit den Wuppertaler Bühnen, ZDF (Mainz), Channel Four (London), La Sept (Paris)
Choreographie, Buch und Regie	Pina Bausch
Kamera	Martin Schäfer Detlef Erler
Ton Schnitt	Michael Felber Nina von Kreisler, Michael Felber, Martine Zevort
Assistenz Dramaturgie Musikauswahl und musikalische Mitarbeit	Matthias Burkert Raimund Hoghe
Kostüme Assistenz Requisite Produktionsassistentz Aufnahmeleitung Mitarbeit Produktionsleitung	Matthias Burkert Marion Cito Titus Köhler Martina Goy Angelika Kaczmarek Dirk Hesse Frank Leimbach Herbert Rach
Mitwirkende	Mariko Aoyama, Anne Marie Benati, Bénédicte Billiet, Rolando Brenes Calvo, Antonio Carallo, Finola Cronin, Dominique Duszynski, Mechthild Grossmann, Barbara Hampel, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon, Dana Sapiro, Jean-Laurent Sasportes, Mark Sieczkarek, Julie Ann Stanzak, Mark Alan Wilson Peter Kowald (Kontrabaß), Ilse Schönemann, Rodolfo Seas Araya, Alois Hoch, Josef Ratering, Hana und Nepomuk Minarik

Musik

Giuseppe Iozza, Pomeriggio di dolore / Consummatum est (aus: La settimana santa in Sicilia) / Sesteto Bolona, Aurora in Peking (aus: The Roots of Salsa) / Devil Dance (aus: American Indian Dances) / Kaichin (aus: Die Musik Japans; Das abendliche Signal zum Schlafengehen) / Lassu ès csardas (Ungarn) / Victor Cavini, Oriental Landscape (aus: Middle East) / Aurora in Peking / Chant Turkmène (aus: Afghanistan iranta) / E. Cadi-

camo, L. Visca, Muneca bravas (Tango) / Ou sont tous mes amants (Volkslied) / Lewis Allen, Strange Fruit (aus: Billie Holiday Portrait) / Vaughn Horton, Denver Darling / Milton Gabler, Choo Choo Ch'Boogie / Aurora in Peking / Pomeriggio di dolore / Peter Kowald, Kontrabaß Solo / dito / Uncle Joe (aus: Calyma Classics from Trinidad) / La Nana (aus: Argentine Dances) / African Love Call (aus: Calyma Classics from Trinidad).

Uraufführung 17. Februar 1990,
Internationales Forum
des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1,37
Länge 108 Minuten

Weltvertrieb L'Arche Editeur
Rudolph Rach
86, rue Bonaparte
F-75006 Paris

Fragmentarische Aufzählung als Hilfe, die Bilder zu erinnern

Zu behaupten, Pina Bausch habe bereits auf der Bühne oft mit filmischen Strukturen gearbeitet, wäre zu einfach und würde in die Irre führen, falls man nicht detailliert Beweise für die Behauptung aufführen würde. Auch sind die Unterschiede wichtiger als die Ähnlichkeiten. Sie hat von Blättern gesprochen, wie in einem Bilderbuch, ich möchte auf den kaleidoskopartigen Charakter des Films hinweisen und auch so über ihn schreiben. Die Thermoskanne, die sie im Gespräch erwähnt, habe ich beim ersten Sehen des Videos für ein Kaleidoskop gehalten, ehe mir beim Überdenken der Bilderfolge die gesamte Struktur wie eine kaleidoskopische Montage erschien.

Der Film ist in und um Wuppertal gedreht worden. Einmal erscheint auf einem Gerät, das wie zur Aufnahme eines Polizeifotos (en face/Profil) benutzt wird, der Name der Stadt eingepreßt. Man sieht die Schwebebahn: Sie fährt außen hinter dem großen Fenster vorbei, vor dem ein Mann und eine Frau in kindlichem Liebespiel ihre Gewänder übereinander drapieren, und es gibt zwei lange Takes, die in der fahrenden Schwebebahn aufgenommen sind: Peter Kowald spielt auf seinem Kontrabaß ein Solo, Mechthild Grossmann spricht eine Textcollage aus Gedichten und einem Märchen der Brüder Grimm. Die Kamera bleibt statisch, das Außen verändert sich beim Fahren, umhüllt die Figuren kurvend mit Stadtlandschaften. Gefahren wird auch einmal im Auto, man sieht die Frau am Steuer durch die Windschutzscheibe, auf der sich das Außen spiegelt. Eine Fülle von Szenen vor oder hinter Fenstern wäre zu erwähnen. Fenster als Trennscheiben? Grenzen zwischen Bild und Bild?

Der Film beginnt wie ein Märchen und nimmt die Märchenatmosphäre immer wieder von neuem auf. Aber von Anfang an ist Bedrohliches spürbar. Ein Mädchen ruft nach der Mama. Kinder werden von alten Männern in den Wald geführt, ein Vater lehrt seinen kleinen Buben das Fliegen, eine Mutter posiert mit ihren nackten Kleinkindern wie für ein Foto der 20er Jahre, eine große Dogge bewacht ein schlafendes Baby. Wir sehen Hunde, Pferde,

Schafe, einen tanzenden Vogelschwarm. Männer und Frauen irren vereinzelt im Wald umher, und immer wieder sehen wir Frauen, Mädchen flüchtend: in der Landschaft, vor Bauzäunen, zerfallenen Gewächshäusern. Aufnahmen in intakten Gewächshäusern, auf dem Hof eines Bauernhauses, auf der Straße (da sitzt ein Mädchen im Clubstuhl mitten im sie umkreisenden Autoverkehr, und später hockt ein Mann - sich rasierend? - am Straßenrand), im Tanzsaal, im Schwimmbad (durch die sonnendurchleuchtete Glaswand aufgenommen), vor einem Brückengeländer im Schneetreiben, am Fuß einer Treppe. Frauen, im Regen tanzend, ein Paar im Regen, wie ein Brautpaar, sie fragt: "Wo sollen wir hingucken?"

Es wird nicht oft gesprochen in diesem Film. Die Bilderfolgen, auch einzelne Bilder, korrespondieren mit der unterlegten Musik. Die kommt aus dem Off. Nur zweimal ist die Quelle sichtbar, wir sehen die Instrumente. Ein Mädchen schlendert singend mit der Ziehharmonika über den beschneiten Wiesenhang, und der Komponist spielt seinen Kontrabaß zuerst in einem Innenraum, dann in der Schwebbahn. Ein junger Tanzeleve erhält Ballettunterricht, ein anderer lernt mühsam unter Anleitung einer ungedulden Lehrerin Zeilen aus einem Gedicht von Heine. Die beiden Male wird gesprochen. Auch in der Szene mit dem Paar, in der die Frau mit dem ägyptischen Kopfputz den Pyramidenbau erklärt und dabei zur Sphinx wird. Und einmal spricht ein junger Mann vor dem Wandgemälde in einem möglicherweise obskuren Restaurant (?) das Pasolini-Gedicht 'Bin ein schöner Knabe'. Zweimal zitiert Mechthild Grossmann die romantischen Gedicht- und Textzeilen, die Wiederholung in der Schwebbahn-Einstellung intensiviert die Rezeption.

Es wäre kein Film von Pina Bausch, wenn nicht getanzt würde. Natürlich ist alles Gehen, Rennen, Flüchten, Taumeln tänzerisch. Aber oft tanzen auch die 'Halb'-Figuren, tanzen mit den Oberkörpern, den Armen, den Fingern. Zweimal zeigt die Kamera nur die Beine beim Tanz: Schreiten und eine Tango-Szene. Einen Boogie-Woogie tanzen zwei Männer, der eine einbeinig, ein Bein um den Partner geschlungen. Ein Mann, dann zwei tanzen in Abendroben auf Rollschuhen, später die ganze Truppe, gesehen von außen, durch die Fenster des halbrunden Probensaals. Sind sie nackt, wenn sie auf der Galerie umeinandergleiten? Der Film endet mit einer langen Einstellung, die dem Tanzen einer älteren Frau gewidmet ist. Sie ist ein Pina-Bausch-Fan aus dem Publikum (habe ich mir sagen lassen), die unbeholfen graziös zu der Musik einer Musikbox tanzt, lange, bis das Bild einfriert und der Film mit diesem Bild schließt.

Wo sollen wir hingucken? Pina Bausch zeigt uns, wohin. Auf das geschminkte, puppenartige Gesicht einer schönen Frau, Großaufnahme, die ein Mann aus dem Off zärtlich neckend berührt, "Schatzilein", oder auf das Antlitz einer Figur en face, die wie ein Pastell-Porträt wirkt, ein Mann von weiblicher Schönheit, androgyn. Vor ihm schwebt irritierend das Modell eines Hubschraubers. Denselben Tänzer sehen wir im Profil im Wasser schweben, wie Millais' Ophelia. Es gibt Einstellungen, die sich leitmotivisch wiederholen, wie jene des Mannes, der über und über schlammbedeckt im Gewächshaus gezeigt wird, als Pseudo-Schwarzer? Dann eine Tänzerin in weißen Schleiern, die radschlagend wie mit Flügeln sich im Kreis dreht. Ein Mann im Regenmantel mit kleinen Engelsflügeln rüttelt an den beschneiten Zweigen, und in einer der Szenen mit den Schafen passiert er das Leinwandbild im Hintergrund von rechts nach links. Haben wir in diesem Film mehr Bewegungen von rechts nach links als umgekehrt? Programmierete Tragik?

Ich habe nicht alle Bildeindrücke aufgezählt und mich auch nicht an die Chronologie der Bildfolgen gehalten. Wenn ich an die Bühnenszenierungen der Pina Bausch denke, so bewirkt ihr erster filmischer Versuch bei mir dieselbe Neugier, die ich im Theater empfinde, die stete Frage: Was zeigt sie jetzt? Was wird sie nun zeigen? DIE KLAGE DER KAISERIN sollte nicht ihr

einzigster Film bleiben. Was sie zeigt, bezieht sich auf eine sehr eigene Metaphorik, aber sie negiert nicht die vorgewußten Umfeld-Bilder der Rezipienten, obwohl sie uns Bilder anbietet, die wir so noch nie gesehen haben. Filmische Balance-Akte.

Eva M. J. Schmid

Gespräch mit Pina Bausch

Frage: Seit 1974 haben Sie kontinuierlich Ihren Tanztheaterstil entwickelt und sind mit Ihren Bühnenszenierungen weltberühmt geworden. Warum nun: Film?

Pina Bausch: Warum Film? Auf der einen Seite bin ich natürlich seit vielen Jahren mit diesen Dingen beschäftigt, was ein Bild ist, ein Bild, das lebt, aber das ist natürlich noch kein Film. Es ist die Bühne, viel größer, und es ist natürlich wahnsinnig schwierig, etwas, was auf der Bühne passiert, umzusetzen in etwas Filmisches oder ein Videobild, ein kleines Bild. Oftmals hab ich auch gedacht, daß eine der ganz schweren Sachen ist, wenn man von einer Situation in eine andere Situation kommen will. Auf der Bühne ist das sehr schwierig, wenn der Vorhang nicht untergeht oder das Licht aus, wie man das dann macht, aus dem einen in das andere zu gehen, wie also die Wechsel passieren. Und dann habe ich auch in meinen Stücken viel Dinge, von denen ich glaube, sie haben was mit schwarz/weiß zu tun. Stimmungen.

Frage: Sie haben ja auch in Ihrem Film schwarz/weiße Szenen, nicht viel, aber Sie haben sie?

(Pina Bausch ist zu höflich, um zu widersprechen. Aber ihr Film hat keine schwarz/weißen Bilder. Sie fährt fort, über ihre filmische Arbeit zu sprechen. Eva M.J. Schmid)

Pina Bausch: Es hat mich interessiert, mal zu versuchen, das filmisch umzusetzen. Das war schön, man lernt sehr viel dabei. Es ist natürlich ganz was anderes: Bisher habe ich alles ganz allein gemacht, war nicht auf andere angewiesen. Das war sehr schwer für mich, nicht alles selber zu machen. Normalerweise mache ich alles selber, und plötzlich kann ich das nicht, bin ich abhängig -

Frage: - vom Kameramann?

Pina Bausch: Nein, mit dem kann man sich verständigen.

Frage: Mir ist da etwas aufgefallen: Sie haben oft nur eine Person im Bildfeld oder zwei, selten mehr, und es gibt eine Diskrepanz zwischen der vorherrschenden Horizontale des Bildfeldes und den Vertikalen der Figuren. Ist das möglicherweise Folge der wesentlichen Einschränkungen gegenüber der Bühne, wo Sie ja viel mehr Raum haben? Das Filmbild ist flach. Haben Sie wegen der Bedingungen des Formats oft darauf verzichtet, die Beine Ihrer Personen zu zeigen, die Füße, oder hat sich das ergeben?

Pina Bausch: Das hat sich ergeben. Die Takes waren oft ganz lang, die Personen haben sich der Kamera angenähert. Auch wenn man dann auswählt, dann ergeben sich solche Eindrücke. Das, was vor der Kamera passierte, war ja gar nicht von vornherein für Film gedacht. Ich wollte einfach mal versuchen, mal gucken, ganz klein anfangen. Alles war für ein sehr kleines Bild gedacht, kam aus der Vorstellung des Fernsehbildes. Ich hatte nicht an große Bilder gedacht, ich wollte Bilder, die ich sah, die ich fühlte, die ich fühlen wollte -

Frage: - aber manche Bilder wirken sehr groß.

Pina Bausch: - die auch die Leute spüren sollten. Und dann gibt es natürlich auch viele Takes, da sind die Füße drauf.

Frage: Ganz auffallend: das Schreiten, die Beine mit den roten Schuhen und der Tango, den nur die Beine zu tanzen scheinen. Das fällt im Zusammenhang deshalb so sehr auf, weil hier nur Beine gezeigt werden. Absicht? Oder zufälliges Ergebnis?

Pina Bausch: Das ist alles Absicht, hat mit dem zu tun, was in den Takes da war. Sie waren alle sehr viel länger, ich hatte viel mehr Material, ich könnte daraus noch zwei Filme machen. Wenn man anfängt, mit den Takes zu arbeiten, beschränkt sich das Material von selbst. Man weiß, dies muß drin sein, und das muß drin sein

und kann dann nicht mehr überall hingehen. Oder man müßte ganz was anderes machen. Und daß es halt so geworden ist, wie es vorgeführt wird, hat auch zu tun mit vielen Schwierigkeiten. Man möchte nicht 'modisch' sein, man will keine Effekte, will sich nicht beeinflussen lassen, will finden, was man selber zu finden hat. Auf der anderen Seite reden einem Leute da rein, und dann beginnt man - ich weiß es nicht genau - sich ein bißchen festzuhalten an etwas. Sows geschieht, wenn man vermeiden will, sich auf etwas einzulassen, was einem zu früh und falsch gesagt wird. Man muß selber finden, was man mag und nicht mag. Manchmal verhakt man sich durch die Abwehr von Ratschlägen in etwas, das man nur deshalb will, weil die anderen es nicht wollen. Man ist dann nicht mehr frei, weiß nicht: Wollt ich das nun immer so haben, oder entstand es aus Widerspruch. Es ist sehr kompliziert. Am besten redet einem gar niemand dazwischen. Das ist das allerbeste. Das bin ich auch gewöhnt, wenn ich ein Stück für die Bühne mache. Beim Filmen dies viele "mal so, mal so", "mal gucken", dann denken "das wird aber nichts" - das tut überhaupt nicht gut. Dem Film nicht und mir nicht. Ich muß es selber finden. *Frage:* Haben Sie ähnlich gearbeitet, wie Sie das bei den Vorbereitungen zu Ihren Stücken für die Bühne machen? Und dann aus dem gesammelten Material, den Vorschlägen und Eindrücken ein Konzept entwickelt?

Pina Bausch: Ähnlich - ein bißchen. Ein Konzept entworfen - nein. Ein Konzept ist da, ist vorhanden, wenn auch noch nicht sichtbar. Das weiß man ja alles viel früher, als man es im Kopf weiß. Das ist wie ein Nenner von irgendwas, was man eigentlich sucht. Aber es gibt noch kein Bild, es hat noch keinen Namen.

Frage: Wie ist das mit dem Anfang? Was ist das für eine Maschine, die das Laub fegt? Eine Laubmaschine? Und die kann auch pusten? Ich hatte eine Assoziation, die sich auf den Titel des ersten langen Films vom Werner Schroeter bezieht, *Eika Katappa*. Man kann das in der Bedeutung von 'Hingestrente Bilder' lesen. Sie haben vielleicht mit der Laubszene etwas Ähnliches angesprochen: ausgestreute Bilder? ausgestreute Blätter?

Pina Bausch: Ja, aber damit wären die Sprünge zwischen meinen Bildern zu betont, die natürlich da sind, aber jedes Bild ist doch aus einem ähnlichen Motiv geboren, und es sind nicht nur Bilder. Es sind die Jahreszeiten enthalten, Herbst, Winter, Frühling - chronologisch in dieser Reihenfolge.

Frage: Auch die Elemente, nur das Feuer fehlt.

Pina Bausch: Ja, ich weiß. Der Film hat viel mit der Natur zu tun.

Frage: Das ist die Ebene, die Sie so auf der Bühne nicht haben können, die Landschaft, die Erde, den Wald, die Wiese. Es scheint mir übrigens, daß es bei den Außenaufnahmen sehr kalt war. Nicht, daß nun ein 'kalter' Film entstanden wäre, aber man merkt bei den Bewegungen der Figuren die eisige Atmosphäre, in der gedreht wurde, auch das Licht hat eine gewisse Kühle. Der Film hat dadurch eine Clarté bekommen, die ich sehr schön finde.

Pina Bausch: Man spürt die Verzweiflung. Der Film ist ja eine Klage. Ich wollte nicht Sommer spielen im Winter. Es ist was anderes, wenn man in der Kälte dreht. Das hat was mit dem Ausdruck zu tun, wenn man im Winter im dünnsten Sommerkleidchen in den Schnee geht, das bedeutet was. Auch wenn jemand auf den Acker läuft, auch das heißt etwas. Das ist aber keine Handlung. Das ist, was es ist.

(...)

Pina Bausch: Das geht um die Welt, Lieder der Völker. Trauermärsche, aus dem Libanon, aus Sizilien. Die Musik am Anfang, die durchgängig viele Bilder begleitet und gegen Ende des Films nochmal wiederkommt, das ist ein sizilianischer Trauermarsch. Das meiste sind traditionelle Musiken, Volksmusiken. - Mit der Musik habe ich viel probiert. Manches konnte ich nicht nehmen, es wäre zu teuer gewesen. Aber dadurch hat sich nichts entscheidend verändert.

Frage: Der Film hat mich an 'Sommernachtstraum' und 'Wintermärchen' erinnert. Natürlich ist er mehr 'Wintermärchen'.

Pina Bausch: Er ist eine große Klage, etwas ganz Herbes, eine große Not. Aber es sind viele Bilder drin, die sind wie Märchenbilder. Es ist wie ein Bilderbuch. Ich hab nie versucht, hin- und herzuschneiden, die Szenen bleiben ganz, sie werden gezeigt, wie Blatt auf Blatt. Ich habe nur mit einer Kamera gedreht: das Herbstlaub, den Wald, den Acker -

Frage: - und dann kommt die Häsin -

Pina Bausch: (lacht) Nein, das ist kein Hase, das ist jemand, der mit dem Theater zu tun hat und plötzlich kostümiert und maskiert auf den Acker läuft. Dieser Mensch ist in Not. Er ist irgendwo, wo er nicht hingehört. 'Hase', das würde in eine Story gehören, und eine Story gibt es nicht.

Frage: Ist es eigentlich notwendig, daß man Ihre Tänzer wieder erkennt, wenn sie in verschiedenen Szenenkomplexen auftreten?

Pina Bausch: Es ergibt sich manchmal so etwas wie ein Faden - aber sich dazu an den Darstellern zu orientieren - nein.

Frage: Wenn man zum ersten Mal filmisch arbeitet, ist die Versuchung groß, mit lang dauernden Einstellungen zu arbeiten. Damit will ich nicht sagen, daß zu häufiges Schneiden nicht genauso verführerisch wäre. Dieser zweiten Gefahr sind Sie instinktiv ausgewichen. Allerdings benutzen Sie die Kamera nur als Aufzeichnungsgerät. Alles, was geschieht, geschieht vor der Kamera. Sie schwenkt und fährt zwar, aber sie mischt sich nicht aktiv ein, sie 'tanzt' nicht mit.

Pina Bausch: Ich wollte ganz einfach sein. Die Kamera so einzubeziehen - das müßte man mal ausprobieren - vielleicht im nächsten Film - aber ich habe Angst, es wirkt wie ein Gag. Vielleicht ist auch mein Respekt vor dem Apparat zu groß, ich will mal gucken, ganz einfach und artig.

Frage: Was mir an Ihrem Film sehr gut gefällt, ist das Arbeiten mit Bildern. Sie arbeiten nicht literarisch, folgen nicht der Logik der Worte, sondern der Logik der Bilder.

Pina Bausch: Was ist literarisch? Logik der Worte? Die Dichter - folgen sie der Logik der Worte?

Frage: Da gibt es Grenzfälle. Die Lyriker gehen vermutlich zunächst nicht von Worten aus. Das Gefühl ist nicht 'nächtlich' sondern rhythmisch '— ˘'. Aber das Gedicht besteht aus Worten, ist eine Arbeit mit Worten, und da gibt es einen Unterschied zum Film, oder es sollte ihn geben; denn die meisten Filme, die wir zu sehen bekommen, arbeiten mit literarischen Strukturen - Sie arbeiten mit *Bildern*, und das ist es, was mir gefällt.

Pina Bausch: - daß die Bilder was erzählen -

Frage: - die Bilder, die Personen auf den Bildern, in den Bildern, die Bewegungen der Personen, der Schnitt, die Zusammenfügung - übrigens: Gegen Ende des Films wird rascher und häufiger geschnitten als am Anfang.

Pina Bausch: Ja, es gibt ein Crescendo, aber am Ende kommen wieder lange Takes, wenn der sizilianische Trauermarsch wiederholt wird, gibt es große Abläufe, und da folgt der Film der wirklichen Zeit, nicht einer Film-Zeit, sondern der realen Zeit: Der Mann sitzt da und hört der Musik zu, die Tänzerin in der Schwebebahn, wie sie spricht, und die Frau am Ende, die tanzt, und wir sehen und hören zu. Für manche Betrachter wird es vielleicht zu lang erscheinen - ich weiß nicht.

Frage: Das ist sicher individuell sehr verschieden. Wenn man sich wirklich aufs Sehen einläßt, hat man Vergnügen an diesen Szenen. Es verändert sich ja auch was, die Beleuchtung, die Farbe.

Pina Bausch: Die Farben sind im Video sicher schöner als in der Filmfassung, und es sollte eigentlich schon im Video sehr viel schöner werden. Oft ist es gelungen, aber manchmal wurde es nicht so, wie ich es wollte. Ich hatte ja noch keine Erfahrung, und auf manches hätten die Techniker mich aufmerksam machen müssen. Zum Beispiel läuft jemand durch den Wald mit einer Thermoskanne, und der Deckel, der Becher blinkt. Den hätte man anmalen müssen. Dieser Wald war unbeschreiblich mit seinen grünen Stämmen, so was hab ich noch nie gesehen, das sah fast

künstlich aus. Aber durch das Blinken mußte das Bild reduziert werden, damit es in die Norm paßte. Überhaupt sieht jetzt vieles aus, wie zur selben Tageszeit und beim selben Wetter gedreht. Aber es war viel unterschiedlicher, die Kontraste viel größer.

(*Folgen Fragen nach den Texten, die im Film gesprochen werden, und die Pina Bausch aus Vorschlägen von Raimund Hoghe und Mechthild Grossmann auswählte: 'Bin ein schöner Knabe', Gedicht von Pasolini / 'Wollte mir ein König geben...', Alceste im 'Misanthrop' von Molière / 'Mich wundert nicht, daß einer stirbt...', Gedicht von Scheich Saadi, aus '101 Gedichte aus dem Rosengarten' / 'Ich sprach, Du bist mein Leben...', Gedicht von Hafis / 'Laßt uns alle Arten von Lebewesen zeugen...' ist einem Bildband über Schiwa entnommen / 'Singt mich tot und herzt mich tot, küßt mir aus der Brust das Leben' ist von Heine / Außerdem wird aus dem Grimmschen Märchen 'Brüderchen und Schwesterchen' zitiert / Fast alle diese Texte kommen nicht komplett im Film vor, sondern werden so zitiert und collagiert, daß sie sich zum Teil wie fortlaufend verflechten*)

Frage: Es gib Szenen in Ihrem Film, wo ich dachte, jemand ist tot, etwa die mit dem liegenden Mädchen vor der Schafherde?

Pina Bausch: Ja - das muß nicht tot sein. Es ist was passiert, und dann kommen die Schafe und klagen, und daß sie tot wäre, nein, sie läuft ja nachher wieder.

Frage: Sie haben Szenen, die ganz stumm sind.

Pina Bausch: Ja, dieser Gasballon, und dann der Bach - der Ballon, wie ein Mond -

Frage: Die stummen Bilder sind in sich so stark, daß Ton hier das Sehen stören würde.

Das Gespräch führte Eva M. J. Schmid

Biographie

Pina Bausch, geboren 1940 in Solingen. Mit 15 Studienbeginn an der Folkwangschule, Leitung Kurt Joos. Abschlußprüfung 1959. Stipendium des DAAD für USA, Special student an der Juillard School of Music, New York. Gleichzeitig Mitglied der Dance Company Paul Sanasardo und Danya Feuer. Engagement beim New American Ballet und an der Metropolitan Opera. 1962 Rückkehr nach Deutschland. Solistin des neugegründeten Folkwang-Balletts. Seit 1968 eigene Choreographien, ein Jahr später Übernahme der Leitung des Folkwang-Balletts. 1973 wird Pina Bausch Direktorin des Tanztheaters Wuppertal.

Choreographien und eigene Stücke in Wuppertal

- 1974 Fritz
 - Iphigenie auf Tauris
 - Zwei Krawatten
 - Ich bring dich um die Ecke
 - Adagio
- 1975 Orpheus und Eurydike
 - Frühlingsopfer (Wind von West / Der zweite Frühling / Le Sacre du Printemps)
- 1976 Die sieben Todsünden
- 1977 Blaubart
 - Komm tanz mit mir
 - Renate wandert aus
- 1978 Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß
 - Cafe Müller
 - Kontakthof
- 1979 Arien
 - Keuschheitslegende
- 1980 1980 - ein Stück von Pina Bausch
 - Bandoneon
- 1982 Walzer
 - Nelken

- 1983 Komm tanz mit mir (Wiederaufnahme)
 - Die sieben Todsünden (Wiederaufnahme)
- 1984 Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört
 - Renate wandert aus (Wiederaufnahme)
- 1985 Two Cigarettes in the Dark
 - Arien (Wiederaufnahme)
- 1985 Viktor
 - Cafe Müller (Wiederaufnahme)
 - Le Sacre du Printemps (Wiederaufnahme)
- 1987 Ahnen
 - Bandoneon (Neueinstudierung)
- 1988 1980 - ein Stück von Pina Bausch (Neueinstudierung)
 - Keuschheitslegende (Neueinstudierung)
- 1989 Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß (Neueinstudierung)
 - Palermo, Palermo

Filme über Pina Bausch

- 1983 *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*, BRD, Regie: Klaus Wildenhahn, 115 Minuten, Farbe
- 1983 *Un jour Pina a demandé*, Frankreich, Regie: Chantal Akerman, 57 Minuten

Pina Bausch als Darstellerin

- 1980 *Die Generalprobe*, BRD, Regie: Werner Schroeter, 88 Minuten, Farbe, Dokumentation über das Theaterfestival Nancy 1980
- 1983 *E la nave va*, Italien/Frankreich, Regie: Federico Fellini, 128 Minuten, Farbe