

ER-
PRES
UNG

RESIDENZ
THEATER

Guntram Brattia ABB. 7

Gunther Eckes ABB. 5

Arthur Klemt ABB. 1

Robert Niemann ABB. 2

Dascha Poisel ABB. 3

Wolfram Rupperti ABB. 4

Marie Seiser ABB. 3, 6

Jürgen Stössinger ABB. 8

Pippo Delbono + Bobò PROJEKTION



PREMIERE
14
JAN
RESIDENZTHEATER
Vorstellungsdauer ca. 2 Std.
Keine Pause

ERPRESSUNG

Uraufführung

von

PIPPO DELBONO

Regie	PIPPO DELBONO
Regieassistenz und Training	PEPE ROBLEDO
Regieassistenz und Video	SIMONE GOGGIANO
Bühne	ANNELIESE NEUDECKER
Kostüme	LILI WANNER
Musikalische Mitarbeit	ALEXANDER BALANESCU
Licht	FABIAN MEENEN
Dramaturgie	LAURA OLIVI

REGIEASSISTENZ Robert Gerloff	BÜHNENMEISTER Fred Wulf + Dieter Schmitz
KOSTÜMASSISTENZ Janina Balduher	BELEUCHTUNGSMEISTER Fabian Meenen
DRAMATURGIEASSISTENZ Laura Guhl + Veronika Maurer	STELLWERK Johannes Frank
REGIEPRAKTIKUM Svenja Fischer	VIDEO Meike Ebert
REGIEHOSPITANZ Carina Werthmüller	TON Nikolaus Knabl
BÜHNENBILDPRÄKTIKUM Afra Costa	AUSZUBILDENDER TON David Jäkel
KOSTÜMPRAKTIKUM Marina Felix	REQUISITE Susanne Roidl + Gerhard Lange
INSPIZIENZ Wolfgang Strauß	MASKE Christiane Kochendörfer, Stefanie Polster, Leonhard Putzgruber
SOUFFLAGE Simone Rehberg	GARDEROBE Anna Dietrich, Gudrun Bratu, Johannes Schrödel



ABB. 2



ABB. 3



DER TANZENDE KÖRPER

Meine Art Theater zu machen begreife ich als theatrale Choreographie. Ich arbeite solange an einem Stück, bis es die von mir angestrebte Struktur aufweist: die choreographische Ordnung. Das heißt, ein Konzept für Bewegungen, für Rhythmen und Richtungen im Raum zu entwerfen, das die besondere Eigenschaft einer jeden Geste herausarbeitet. Später kommt die gesprochene Sprache hinzu.

Meine Vorstellung, dass alles Tanz ist, auch das Kino, auch das Theater, kommt aus dem Orient. Die orientalische Tradition lehrt uns, dass es möglich ist, eine scheinbar endlose Zeit in Betrachtung eines bestimmten Fingers der Hand zu verharren, um herauszufinden, ob der Finger hier oder dort stehen soll, da sich, je nach Position, der Sinngehalt der Geste ändern kann.

Wenn ein Regisseur ein Schauspiel inszeniert, muss er immer darauf achten, dass sein Konzept aufgeht. Er beginnt mit der Kreation am Schreibtisch, arbeitet am Text, gräbt sich tief in die Worte ein. Dabei vergisst er den Körper. Er kümmert sich nicht um den Körper des Schauspielers, er übersieht ihn als Träger von Emotionen. Vom Körper auszugehen entspricht immer einer politischen Handlung; dies trifft vor allem in Italien zu, einem Land, in dem Sexualität problembeladen ist aufgrund der Art von Beziehung, die die meisten Mütter zu ihren Kindern haben: Die allmächtige italienische Mutter.

Wenn ich ein neues Schauspiel vorbereite, bespreche ich mein Konzept nicht mit meinem Ensemble. Ich fange einfach in einem großen Chaos an. Ich improvisiere mit den Schauspielern, oft gebe ich auch Themen vor. Manchmal sind es die Schauspieler, die mir Texte, kleine Sequenzen vorschlagen oder andere Anregungen geben. Für mich ist das wichtig. Es folgt eine Arbeitsphase, die nur mich betrifft: ein Text suggeriert mir etwas, bestimmte Worte schreibe ich selbst oder ich lasse mich von kleinen oder großen Ereignissen inspirieren, von Begegnungen und Erfahrungen, die mich beeindruckt haben. Alles wird mir zum Stoff für die große Reise, aus der eine Theateraufführung entsteht. Dann beginne ich, diese scheinbar zufälligen Elemente zusammensetzen, sie miteinander in Einklang zu bringen und zu einem harmonischen Ganzen zu formen.

DER VERWUNDETE KÖRPER

Als ich 1989 erfuhr, dass ich HIV-positiv bin, war ich verzweifelt. Es gab viele HIV-Kranke, alle dachten ans Sterben und viele sind dann auch gestorben. In meiner Umgebung starben alle, die sich angesteckt hatten. Ich hatte keine Abwehrkräfte mehr, bekam eine Knochenmarkentzündung, konnte meine Beine nicht mehr bewegen. Um die nötige Kraft zu schöpfen für den Kampf gegen meine Krankheit, wandte ich mich dem Buddhismus zu. Unermüdlich, bis zu zehn Stunden täglich, versenkte ich mich in meditative Übungen. Eines Tages, nach einer langen Zeit des Übens, ließ ich mich mit Ultraschall untersuchen. Obwohl ich immer unter Klaustrophobie gelitten habe, war ich dabei entspannt, fühlte mich

fast glücklich. Als ich dem Ultraschallapparat entstieg, sah ich ein Bild vor mir, so klar und scharf wie in einem Film: fünf Ärzte, die mich anblickten und sagten: „Alles gestoppt, das Virus ist nicht mehr aktiv.“

Es gab keine Erklärung dafür. Das Merkwürdige war, dass ich nie daran gezweifelt hatte, dass es so kommen würde. Ich befand mich in einem Ausnahmezustand, durchlebte Empfindungen des höchsten Glücks. Die schlimmste Zeit dauerte etwa ein Jahr, von Ende 1994 bis 1996. Als ich krank und deprimiert war, inszenierte ich gelegentlich unter großer Anstrengung einige Stücke. Es ging mir allerdings sehr schlecht. Ich durchlebte verschiedene Phasen. Am schlimmsten war es in Rom, als ich für „La rabbia“ ^{DIE WUT} probte, ein Pasolini gewidmetes Stück. Da litt ich unter starken Schmerzen, Beine und Hände fingen an zu zittern, es brannte geradezu an verschiedenen Körperstellen, dazu bekam ich oft hohes Fieber.

Zwei Jahre lang ging ich im Krankenhaus ein und aus wie auf einer Pilgerfahrt, war ständig mit Drogensüchtigen und ihren Leiden konfrontiert. Es war eine wichtige Erfahrung. Irgendwann wurde mir vorgeschlagen, ein Seminar für Schauspieler und Tänzer abzuhalten, die im Irrenhaus von Aversa, in der Nähe von Neapel, untergebracht waren. Als ich dort ankam, war ich zerstört, sehr dünn, ein Schatten meiner selbst. Das kann man in meinem Film „Grido“ ^{DER SCHREI} sehen. Ich konnte nicht mehr gehen: Durch das Virus hatte sich mein Rückenmark entzündet, eine schreckliche Erfahrung. Meine Beine zitterten, ich war außer mir.

In Aversa lernte ich Bobò kennen und beschloss, ihn einzuladen mit mir zu arbeiten. Wenn es einem schlecht geht, fühlt man sich in Gesellschaft von Leidenden besser aufgehoben. Er war seit 45 Jahren in diesem Irrenhaus eingesperrt. Ein Unglücklicher wie ich, Analphabet, gefangen in seiner taubstummen Welt. Man hatte ihm nichts beigebracht, nicht einmal die Gebärdensprache. Von der Welt wusste er nichts. Er war total verdreht, unmöglich, ihm die Schuhe auszuziehen, so unerträglich war der Gestank. Ich hatte mich bereits in das Studium des Körpers vertieft und konnte die Qualität seiner Gesten erkennen. Am meisten beeindruckte mich seine Art, bestimmte Körperübungen auszuführen, klar und sehr persönlich, voller außergewöhnlicher Poesie. Sein Blick berührte mich. Von da an spürte ich den Wunsch, ihn aus dem Irrenhaus zu holen.

Auch Bobò selbst wollte es verlassen und versuchte, es mir auf jede erdenkliche Weise mitzuteilen. Jeden Tag wartete er vor dem Eingang des Irrenhauses auf mich. Zu der Zeit war Bobò bereits 60 Jahre alt. Und ich dachte mir: wohin mit ihm?

Ich beschloss, ihn nach Neapel zu den Proben für das Schauspiel „Barboni“ ^{LANDSTREICHER} mitzunehmen. Ich holte ihn mit dem Auto vom Irrenhaus ab und wir fuhren zusammen zum Theater. Bobò begrüßte alle Mitarbeiter des Teatro Nuovo di Napoli, die Büroangestellten, die Platzanweiser, die Techniker, die Arbeiter, die Reinigungsfrauen. Er machte die Runde im Theater und drückte allen die Hand, denen er begegnete. Im Irrenhaus gab es um zwölf Uhr Mittagessen. Bei uns war

es um 14 Uhr. Wir fragten ihn: Willst du essen? Und er aß ein zweites Mal. Er wurde zu meiner Stütze, zu meinem Reisegefährten, jemand, der mir Kraft gibt, eine sonderbare, zutiefst bewegende Zärtlichkeit.

DER ANDERSARTIGE KÖRPER

Durch die Begegnung mit Menschen wie Bobò entdeckte ich den Körper auf sehr konkrete Weise. Etwas Unglaubliches ereignete sich; meine jahrelangen Forschungen und das Körpertraining hatten mich zu diesem Punkt gebracht. Ich hatte alles von meinem Körper ausgehend entwickelt, nicht aufgrund eines ästhetischen Konzeptes, sondern um eine bestimmte Art der Bühnenpräsenz zu entdecken.

Das Gefühl, wenn ich auf der Bühne stehe, gleicht einem starken Magenschmerz, einem heftigen Zusammenprall mit einem Teil meiner selbst, einer außerordentlichen Bewusstwerdung meiner Körpermitte, derartig intensiv, dass sie mir Schmerzen verursacht wie in einem Kampf: Man muss kämpfen, um die eigene Körpermitte zu erobern.

Als ich für das Odin Teatret arbeitete, konnte ich nicht begreifen, wozu das ganze harte Training gut sein sollte, das mir aufgebürdet wurde. Man musste fürchterlich gewagte Sprünge ausführen, auch Saltos. Für einen Angsthasen wie mich war das eine grauenhafte Erfahrung. Aber es hat in meinem Körper das Gefühl der hohen emotionalen Anspannung eines Seiltänzers hinterlassen, der in schwindelerregender Höhe einen Fuß vor den anderen setzen muss.

Als Erstes schenkte ich Bobò, als er noch im Irrenhaus war, eine Pralinschachtel. Als ich einige Zeit später wieder vorbeischaute, fiel mir auf, dass er die Schachtel noch nicht aufgemacht hatte. Er wusste nicht einmal, dass ein Paket aufgemacht werden kann. Für ihn war das Paket allein schon das Geschenk; es war eben selbst schon schön, weil es ein Geschenk war. Den Zweck eines Pakets als Hülle für etwas Anderes kannte er nicht. Jegliche Regel zwischenmenschlicher Kommunikation war ihm fremd – und das kann sich im Theater in eine neue Geste verwandeln.

DER RITUELLE KÖRPER

Man muss sich mit ganzer Kraft dafür einsetzen, das Ritual des Theaters aufrecht zu erhalten, weil das Theater seinem Wesen nach die Einhaltung des rituellen Charakters fordert, die Berührung mit dem Leben und mit den Menschen. Das Theater schafft eine rituelle Dimension, die sich von anderen Erfahrungen unterscheidet. Das ist eine unabdingbare Notwendigkeit des Theaters. Aber dazu gesellt sich noch ein weiterer Anspruch: der des politischen Theaters.

Bobò ist bei mir, auch wenn ich arbeite, da er ja in meiner Obhut ist. Ich nehme ihn mit nach Hause, er verweist mit mir. Dafür bin ich sehr dankbar, weil es mich dazu zwingt, mit den Füßen auf der Erde zu stehen. Es gefällt mir beispielsweise nicht, unter Bedingungen zu arbeiten, bei denen ich mich um nichts kümmern, nicht mit den Technikern sprechen, mir die Hände nicht „schmutzig“ machen soll. Ich will sie mir aber schmutzig machen. Wenn ich an einer Aufführung arbeite, spreche ich auch mit der Dame an der Kasse, mit den Platz-

anweisern. Ich informiere mich über den Bühnenplan, will wissen, wo die Menschen stehen werden, ich mische mich überall ein. Hier in Italien ist es nicht üblich, in Grotowski Theater war es dagegen Normalität. Er kümmerte sich persönlich um die Platzierung der Zuschauer. Genauso Ariane Mnouchkine in ihrem Theater La Cartoucherie. Sie kümmerte sich um alles persönlich, um das Abreißen der Eintrittskarten, und sorgte dafür, dass jeder seinen Platz einnahm, bediente an der Bar, beteiligte sich an allen Aufgaben. Ich erinnere mich daran, dass sie mich einmal als Zuschauer nach der Pause von der Toilette abholte: „Die Aufführung fängt wieder an“, rief sie mir zu. Sie tat dies, ohne mich zu kennen, wie bei allen anderen Zuschauern. Ihre Einfachheit beeindruckte mich sehr, ihr Bedürfnis, sich auch mit banalen Dingen des Theateralltags zu „kontaminieren“. Oft begrüße ich vor der Aufführung das Publikum: „Guten Abend“, „Guten Abend, wir sind hier“. Und wohin gehen wir nun? Wir begeben uns gemeinsam auf die Reise. Aber wir beginnen mit dem Erzähler, wie in der griechischen Tragödie. Auch dort gibt es eine Figur zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Bühne.

Meine Theatertruppe ist in etwa 50 Ländern aufgetreten, klar, dass sich da unser Theater mit anderen Körpern konfrontieren muss. Als ich in Bukarest das Stück „La menzogna“ ^{DIE LÜGE} aufführte, erlebte ich am Ende der Vorstellung, wie die Einheimischen, kräftige Kerle, aufstanden und zu weinen angingen. Ein starkes Stück, das sich in dem gleichen traditionellen Theater ereignete, das Ceauşescu einst besuchte. Ich frage mich: Was passiert in jenen Ländern? Wie wird dort wahrgenommen? Anders: unmittelbarer, physischer. Es sind Länder, in denen immer eine enge Beziehung zum Körper bestanden hat, eine dramatische, eine tragische Beziehung, sodass die Geste auf der Bühne dich zu berühren vermag und du sie dir in Erinnerung an diesen emotionalen Zustand vergegenwärtigen kannst. Wenn man aber wie bei uns diese emotionale Beziehung vergessen hat, entsteht eine Barriere, die dich von den Emotionen deines Körpers trennt. Die Kultur schiebt sich dazwischen und hindert dich daran, mit den ursprünglichen, spontanen Bereichen deines Körpers in Berührung zu kommen. Du fühlst dich wohl dabei, du weinst nicht, du bist nicht beunruhigt, dass sich in dir nichts rührt. Dieses künstliche Theater beruhigt dich.

DER POLITISCHE KÖRPER

Man wird „politisch“, weil das Böse uns umgibt, in uns eindringt, uns verseucht, uns nicht einmal mehr die Freiheit des Denkens lässt. Wir leben in einer Diktatur der Falschheit. Davon handelt mein Theaterstück „La menzogna“ ^{DIE LÜGE}. Es geht über das tragische Ereignis hinaus, worauf es sich bezieht, den Brand in der deutschen Fabrik ThyssenKrupp in Turin, bei der sieben Arbeiter starben. Es geht um das Bedürfnis, von der Wahrheit der „Untersten“ ausgehend, die Lügen zu offenbaren, in die unser Leben verstrickt ist, die Täuschungen der Politik und auch des Theaters zu entlarven. In einem Dokumentarfilm der Regisseurin Agnès Varda habe ich gesehen, wie sie herumgeht mit einem Schild:



„J'ai mal partout“. Ich habe überall Schmerzen. Ich könnte das Gleiche sagen. Man macht Politik, weil man überall Schmerzen spürt. Nach vielen Jahren habe ich bemerkt, dass das Wort, das die Christen Liebe nennen, die Kommunisten Kommunismus, die Buddhisten Mitleid, nichts anderes ist, als der Gedanke über das Andere: das Theater, das Draußen, die Kunst.

Ich fühle mich umgeben von einer Diktatur der Heuchelei, Künstlichkeit und Manipulation. Wir haben nicht mehr die Freiheit des Denkens.

Shakespeare denkt politisch, wenn er sagt: „Was sagt ein Name? Das, was Rose heißt, würde gleich süß unter anderem Namen duften“. Dies ist eine politische Tatsache: Hießest du nicht Romeo und du nicht Julia, unsere Liebe gäbe es gleichwohl. Würde man dich nicht Roma nennen und dich nicht Somalier, hätte deine Haut nicht jene Farbe, wären wir identisch.

Ich möchte eine kleine Geschichte erzählen: Eines Tages, während einer Begegnung mit dem Publikum, kreuzt ein Junge auf, der sich sehr langsam bewegt und einen eigentümlichen Eindruck auf mich macht. Er sagt mir: „Ich habe alle deine Aufführungen gesehen, sie haben mich sehr getroffen, verstanden hatte ich sie niemals wirklich. Danach erlitt ich einen Unfall, ich lag anderthalb Monate im Koma. Dann wachte ich auf, jetzt verstehe ich dein Theater vollkommen“. Theater sollte jenseits der Konventionen etwas in unserem Unterbewusstsein anrühren. Das heißt für mich, ein antibürgerliches Theater zu machen, den Dingen auf den Grund zu gehen. Bittet mich eine typische Theaterabonnentin, ihr zu erklären, „was das Schauspiel bedeutet“, denke ich, dass sie von der Kunst erwartet, auf dem üblichen Niveau banalster Fernsehsendungen bestätigt zu werden.

Dringt man in den Körper ein, berührt man seine Wunden. Bemüht man sich um wahrhaftige Wahrnehmung des Körpers, ist das Ergebnis radikal anders: der Zuschauer bringt seine Emotionen, auch die dunkelsten, ins Spiel ein. Das ist für mich die politische Wirkung, die ein Körper, frei von der Lüge, auf der Bühne hervorrufen kann.

Ich will sagen, dass es Momente gibt, in denen das Private zum Politischen wird. Nehmen wir unsren Mut zusammen, um über uns selbst zu sprechen. Angenommen, du bist ein Regierender, der sich eine Schar Geliebter hält, gleichzeitig aber verteidigst du mit gezogenem Schwert die Institution Familie. Oder: eine Kirche predigt uns, dass Homosexualität krankhaft sei, dass Sexualität etwas sei, das verdrängt werden müsse. Die gleiche Kirche sagt uns aber dann auch, alles sei in Ordnung, wenn Sexualität unter dem Priestergewand versteckt wird. Nur darüber sprechen darf man nicht. Also, es zählt nicht was du tust, sondern was du sagst. Daher wird es zum Politikum, offen zu verkünden, wer du wirklich bist. Also, erzähle mir von dir, ich will wissen, wer du bist. Das ist der Sinn meiner „Racconti di giugno“ **JUNI-ERZÄHLUNGEN**: Ich erzähle darin von einem Weg, so relativ eine Wahrheit auch immer sein mag, von der Liebe und der Erschütterung im Drogenrausch.

Wenn ich ein Stück inszeniere, kommt es mir vor, als würde

sich mir eine neue große Frage stellen. Es ist der Moment, in dem das Schauspiel endlich auf die Bühne kommt und es ist auch der Moment, in dem du dich mit dem Ergebnis konfrontieren musst, wo alle Erfahrungen und Begegnungen, neue Zweifel und neue Fragen zusammentreffen. Hier stellst du dich dem Publikum, hier nimmst du das Gespräch mit der Welt draußen auf. Bei dem Stück „Racconti di giugno“, aber auch bei „Questo buio feroce“ **DIESE GRAUSAME DUNKELHEIT** sagte ich mir: Man muss den Schmerz, man muss die Gewalt zeigen.

DER THEATRALE KÖRPER

„Enrico V.“ **HEINRICH V.** ist meine Inszenierung mit dem meisten Text. Sie geht von Shakespeare aus, der ursprüngliche Text wurde auf eine Stunde und fünfzehn Minuten gekürzt. Dem König habe ich nur wenige Soldaten zur Seite gestellt, die alle mit einer Unzahl von Soldaten kämpfen. Am Schluss ist es aber der König, der die Schlacht gewinnt – was unmöglich war. Für mich war es äußerst wichtig, das Unmögliche siegen zu lassen. Als ich an dem Stück arbeitete, ging es mir so schlecht, dass dem Unmöglichen zum Sieg zu verhelfen bedeutete, über das Mögliche hinauszugehen, um aus dem Leiden herauszukommen, um meinen eigenen Kampf zu gewinnen.

Als ich Bobò begegnete, befanden wir uns in einer sehr ähnlichen Lage. Er schien all das in sich zu vereinen, was ich in meiner etwa zehnjährigen Studienzeit über den Körper gelernt hatte. Anscheinend hatte ich einen Weg beschritten, der mich zum Ursprung, zur Kindheit zurückführte, indem ich den noch unverbildeten Körper bloßlegte. Im Grunde besitzt das Kind alle Eigenschaften, die das Morgenland auszeichnet: Impuls, Orientierung. Auf natürliche Weise und mit sicherem Instinkt bewegt sich das Kind im Raum, blickt um sich, wechselt den Rhythmus, schlägt einen anderen Weg ein, geht in die eine oder andere Richtung, kommt plötzlich zurück. Seine Verhaltensregeln sind die gleichen, die für das Theater gelten. Im orientalischen Theater folgt man dem Grundprinzip, mit ganzer Kraft eine Richtung anzusteuern, um dann in eine andere Richtung zu gehen.

Dieses Theater ist voll von Impulsen und Gegenimpulsen, von einander entgegengesetzten Kraftlinien, die tiefgründige Kenntnisse über die Dramatik des Körpers besitzen. Bobò versammelt all dies schon in sich. Er hat sich immer durch seinen Körper mitgeteilt, daher wirft er keine einzige Geste weg. Jede Geste hat eine Bedeutung, ist zu etwas nützlich, im Gegensatz zu uns, die überflüssigerweise tausende von Gesten machen, die wir dann wegwerfen. Bobò vermag jede Person, die er kennt oder der er begegnet, mit einer Geste zu beschreiben. Er will nicht die Gebärdensprache erlernen, denn er hat ja seine eigene Sprache, mit der er sich auf der Bühne ausdrückt.

Da er keine Erwartungen hat, sehnt er sich nicht danach, etwas zu verstehen. Er lebt in der Gegenwart. Er ist im Sein. Er ist weder im Vorher noch im Nachher: er befindet sich in der großen Weisheit seines Körpers. Er ist immer der Schauspieler seiner selbst und seines Körpers. Es gibt eine andere Art Schauspieler zu sein, weit entfernt vom traditionellen Schau-

spieler. Es geht um eine Bühnenpräsenz, die nicht durch Psychologie entsteht, sondern durch das tiefe Bewusstsein für den eigenen Körper. Das ist der theatrale Körper.

Ich bin ein bisschen wie Bobò: im Kern ein Analphabet. Kreativität ist für mich immer unabhängig von kultureller Bildung. Schöpfe ich aus dem Fundus der Kultur, so ist die Qualität meiner Arbeiten immer niedriger, als wenn ich mich von kulturellen Voraussetzungen frei mache. Nur so erlebe ich in meiner Arbeit die wichtigen Momente der Inspiration und Kreativität: indem ich zu einer Art Analphabet des Blickes werde, frei von kulturellem Wissen. Es gibt einen Blick, der aus dem Unbewussten schöpft und eine große Sinnlichkeit atmet, wie zum Beispiel in Indien oder in den arabischen Ländern, wo die Körper entflammt sind. Doch all dies ist unserem Schönheitskanon, befangen in rassistischen Mustern, fremd geworden.

PINA

Es war im Jahr 1986, als ich zum ersten Mal eine Aufführung von Pina Bausch in Wuppertal sah. „Arien“ hieß das Stück. Man hatte mir von ihrem Tanztheater erzählt, von der Retrospektive, die ihr in Venedig gewidmet wurde, von der gespaltenen Publikumsreaktion zwischen Buhrufen und begeisterter Zustimmung. Als ich „Arien“ sah, war ich erschüttert. Auf der vollständig unter Wasser gesetzten Bühne führten elegant gekleidete Tänzer rituelle Kinderspiele vor, manchmal komisch, absurd anmutend, dann zunehmend ernsthaft, dramatisch, schmerzlich. Die elegant kostümierten Tänzer verwandelten sich in durchnässte, klagend schreiende Körper, die wie im Totenkampf mit gewagten Tanzschritten eine Verfolgungsjagd veranstalteten. Sie riefen sich laut schreiend beim Namen, als ginge es darum, sich gegenseitig zu retten. Sie wurden zu Überlebenden in dieser riesigen Wasserpfütze. Dann verwandelte sich die Szene in ein liebliches, dem Leben zugewandtes Spiel. Es war für mich eine neue Erfahrung, während einer Vorstellung an die Hand genommen zu werden entlang unbekannter, im Gleichgewicht schwebender Welten. Ich erinnere mich an einige Strophen eines Gedichtes, rezitiert von einer zierlichen, völlig durchnässten Tänzerin. Jene Strophen erzählten von einem Vögelchen, das plötzlich zu einem Baumzweig hinfliegt, staunend die Welt von oben herab anschaut, um dann augenblicklich, ohne ein Geräusch zu machen, wieder zu verschwinden. In all den Jahren habe ich viele Vorstellungen von Pina Bausch besucht. Wir sind Freunde geworden, eine Zeitlang habe ich auch mit ihr zusammengearbeitet. Pina hat mich dann eingeladen, meine Stücke in ihrem Theater aufzuführen, hat mein Ensemble kennengelernt. Ich erinnere mich an die Begegnung von Pina mit Bobò. Sie hatte uns mit unserem Schauspiel „Barboni“ **LANDSTREICHER** nach Wuppertal eingeladen. Wir probten gerade, als Pina die Bühne betrat, um uns zu begrüßen. Bobò, der im Parkett saß, gab ihr ein Zeichen sich zu entfernen, weil sie die Proben störe. Aus Verlegenheit wollten wir im Boden versinken. Pina aber entschuldigte sich und verließ sofort den Raum. Und so kursierte unter den Tänzern

die Geschichte, dass Bobò der Einzige gewesen war, der sich getraut hatte, Pina Bausch aus ihrem Theater zu verweisen. Womöglich gerade deswegen verehrte Pina ihn. Bei jedem Zusammentreffen erlebte ich Pina immer als die große, etwas scheue, etwas unsicher auftretende Künstlerin, immer neugierig auf das, was sich in der Welt ereignete. Es war vielleicht ihre aufmerksame Hinwendung zu den Mitmenschen, die ihre Arbeiten zu überwältigenden Fresko-Gemälden des Menschseins machte. Unzählige Bilder ihrer Tanztheaterstücke haben sich mir im Gedächtnis eingeprägt: „1980“, jene schwarze Trauerfeier auf der grünen Wiese, die sie im Todesjahr ihres Gefährten und Mitarbeiters Rolf Borzik zur Aufführung brachte. Die an den Tod gemahnende marmorbleiche Abschiedsfeier gab dann auf der grünen Wiese den Raum frei für eine ausgedehnte, wunderschöne Huldigung ans Leben. Ein Schauspiel von großer Lebendigkeit, geboren aus einem großen Sterben. Und dann die stürzenden Kulissen in „Palermo Palermo“, als Vorahnung der bevorstehenden historischen Beseitigung einer Mauer, der Berliner Mauer. Auf dem Trümmerfeld der gestürzten Mauer zelebrierte man die Riten und Gebärden Siziliens, dieses bitteren, verzweifelten Landes. Im Laufe der Jahre haben wir uns aus den Augen verloren, aber wiedergefunden in der von Pina geschaffenen Traumwelt, wo jede Vorstellung eine Reise ins tiefe Innere unserer Seele bedeutete.

Vielleicht hat Pina, indem sie eine Antwort auf ihre eigenen, geheimen Ängste gesucht hat, uns unsere eigenen geheimen Ängste bewusst gemacht.

Vor einiger Zeit, anlässlich der Premiere einer ihrer Vorstellungen in der Opéra, saß ich in Paris an einem Tisch neben dem ihren. Die Tänzer ihres Ensembles hatten mich inständig gebeten, mit ihr zu sprechen, sie davon zu überzeugen, einen Facharzt zu konsultieren, denn sie umgab sich mit sonderbaren Wunderdoktoren. Unvergessen ihre wütende Reaktion. Dieses Thema war tabu. Kurz bevor sie starb, hatten wir uns wieder in Paris getroffen. Auf diesen Zwischenfall anspielend, sagte sie lächelnd zu mir: „Und sage nie mehr, ich soll zu einem Arzt gehen. Wenn du das nächste Mal zu mir kommst, bringe mir höchstens einen schönen Doktor mit, einen faszinierenden, sinnlichen Kerl, da könnte ich meine Meinung ändern“. Danke Pina.

OKTOBER 2009



ABB. 6



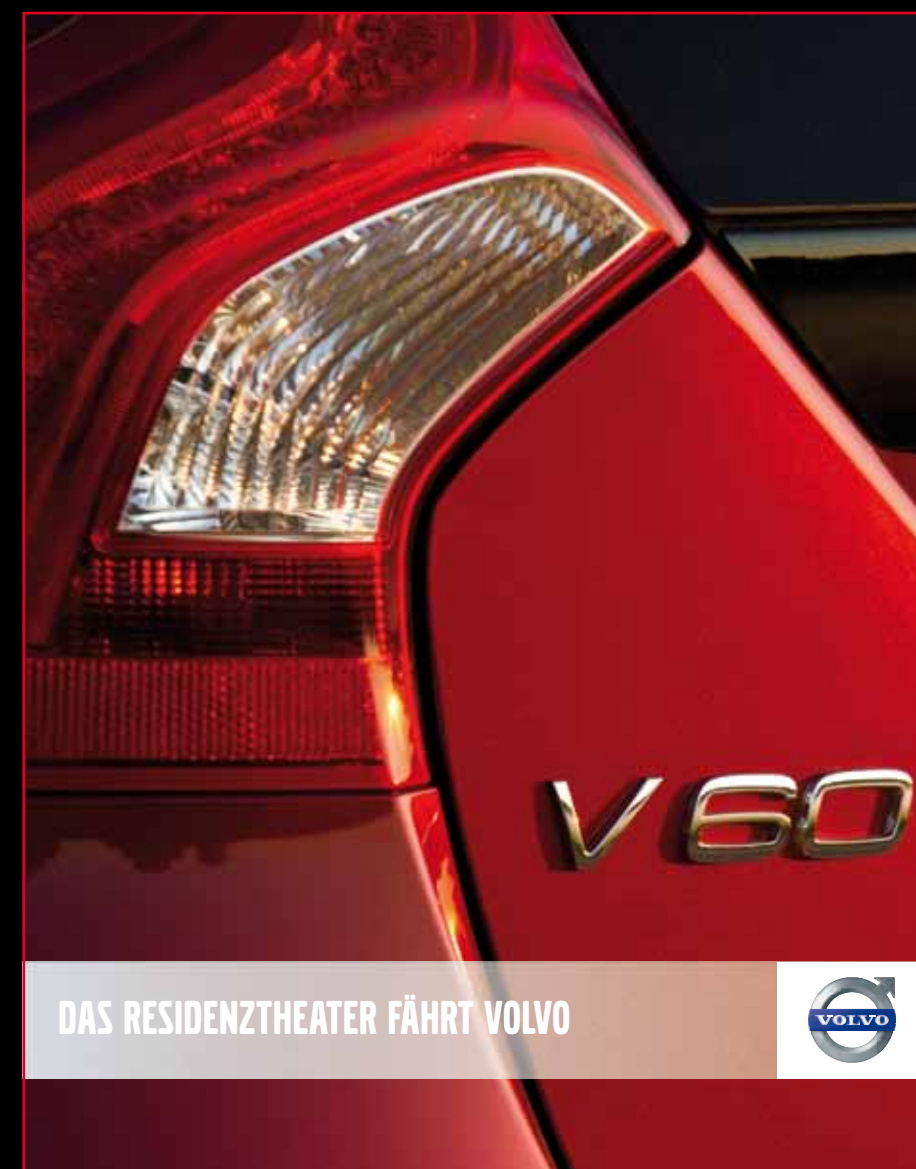
SONGLISTE

Nina Hagen UNBESCHREIBLICH WEIBLICH – Schumann IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI – Celentano AZZURO
 Balanescu WALTZ – Balanescu CHARADES – Nina Hagen TV-GLOTZER – Purcell OH, SOLITUDE
 Balanescu UNO – Enzo Moscato MARCE VERDE – Enzo Moscato THAT'S AMORE – Balanescu CHARADES
 Wim Mertens STRUGGLE FOR PLEASURE – Balanescu EMPTY SPACE – Joanne Shenandoah, Lawrence Laughing PROPHECY-SONG
 Balanescu RICATTO SONG – Balanescu WALTZ – Balanescu CHARADES
 Nina Hagen RANGEHEN

RESIDENZTHEATER Spielzeit 2011/2012
 TEXT aus „Pippo Delbono. Corpi senza menzogna“,
 a cura di Leonetta Bentivoglio, Firenze 2009.
 Deutsch von Lucia Stock
 REDAKTION Laura Olivi
 MITARBEIT Laura Guhl + Veronika Maurer
 FOTOS Hans Jörg Michel
 GESTALTUNG Herburg Weiland, München
 DRUCKEREI Weber Offset
 HERAUSGEBER Bayerisches Staatsschauspiel
 Max-Joseph-Platz 1, 80539 München

INTENDANT Martin Kušej GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Holger von Berg TECHNISCHER DIREKTOR Thomas
 Bautenbacher KOSTÜMDIREKTORIN Elisabeth Rauner KÜNSTLERISCHE BETRIEBSDIREKTORIN Andrea Hauer
 CHEFDRAMATURG Sebastian Huber KOMMUNIKATION Anna Georgiades
 TECHNIK Klaus Hammer, Natascha Nouak WERKSTÄTTEN Michael Brousek AUSSTATTUNG Anneliese Neudecker
 BELEUCHTUNG/VIDEO Tobias Löffler TON Michael Gottfried REQUISITE Dirk Meisterjahn PRODUKTIONSLEITUNG
 KOSTÜM Enke Burghardt DAMENSCHNEIDEREI Gabriele Behne, Petra Noack HERRENSCHNEIDEREI Carsten Zeitler,
 Aaron Schilling MASKE Andreas Mouth GARDEROBE Cornelia Faltenbacher SCHREINEREI Stefan Baumgartner
 SCHLOSSEREI Ferdinand Kout MALERSAAL Achim Paggen TAPEZIERWERKSTATT Peter Sowada
 HYDRAULIK Karl Daiberl GALERIE Christian Unger TRANSPORT Harald Pfähler BÜHNENREINIGUNG Adriana Elia

...en detail



Familienbetrieb seit 1969

Autohaus am Goetheplatz
 Karl Bauer & Söhne GmbH
 Lindwurmstr. 20-24
 80337 München
 Telefon: 089 / 544180-0
 Telefax: 089 / 544180-10
 email: bauer@autohaus-am-goetheplatz.de
 www.autohaus-am-goetheplatz.de

WWW.RESIDENZTHEATER.DE

**RESIDENZ
THEATER**

**CUVILLIÉS
THEATER**

**M A R
STALL**