

**Pina Bausch . Tanztheater Wuppertal**  
**Der Fensterputzer**

vr 13, za 14, zo 15, ma 16 februari 2004



© Ursula Kaufmann



redactie programmaboekje **deSingel**  
druk **Fotogravure Godefroit**  
de voorstelling duurt **3 uur, inclusief een pauze na 1 uur**



**gelieve uw gsm uit te schakelen!**

**Pina Bausch . Tanztheater Wuppertal**  
Der Fensterputzer

**Tanztheater Wuppertal Pina Bausch** [www.pina-bausch.de](http://www.pina-bausch.de)  
artistieke leiding Tanztheater Wuppertal **Pina Bausch** . zakelijk leider  
**Matthias Schmiegelt** . balletmeesters **Ed Kortlandt, Paul Melis, Agnes Pallai, Janet Panetta-Roth** . repetitieassistentie **Robert Sturm, Matthias Burkert, Marion Cito, Dominique Mercy** . assistentie Pina Bausch **Sabine Hesselning** . organisatie **Oliver Golloch, Claudia Irman, Anja-Brigitta Lucke** . pianist **Matthias Burkert** . videoarchief **Grigori Chakhov**

**Foyer deSingel**    
enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal  
open vanaf 18.40 uur  
kleine koude of warme gerechten te bestellen vóór 19.20 uur  
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens pauzes

**Hotel Corinthia** (Desguinlei 94, achterzijde torengedouw ING)  
• Restaurant HUGO's at Corinthia  
open van 18.30 tot 22.30 uur  
• Gozo-bar  
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur  
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw  
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

regie en choreografie **Pina Bausch**  
scenografie **Peter Pabst**  
kostuumontwerp **Marion Cito**  
muziek **Matthias Burkert, Andreas Eisenschneider**  
assistentie regie **Marion Cito, Irene Martinez Rios, Jan Minarik**  
dans **Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezine, Alexandre Castres, Mechthild Großmann, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Beatrice Libonati, Eddie Martinez, Melanie Maurin, Dominique Mercy, Thusnelda Mercy, Pascal Merighi, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Fabien Prioville, Jorge Puerta, Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels, Kenji Takagi**  
technische leiding **Manfred Marczewski**  
lichttechniek **Andreas Rinkes, Jo Verlei, Kerstin Hardt**  
toneelmeesters **Martin Winterscheidt, Dietrich Röder**  
lichttechniek **Andreas Eisenschneider**  
regieassistentie **Robert Sturm**  
rekwisieten **Jan Szito**  
inspiciënt **Peter Lütke**  
training **Agnes Pallai**  
fysiotherapeut **Didier Brissaud**

met de medewerking van **Hong Kong Arts Festival Society**  
en het **Goethe-Instituut Hong Kong**

'Der Fensterputzer' werd gecreëerd in Hongkong in 1997, het jaar dat deze stadstaat van Britse in Chinese handen overging.



## De glazenwasser

Volgens Pina Bausch is het leven, of je dat nu wil of niet, een reis vol onverwachte ervaringen, die balanceert tussen de zevende hemel en tal van afgronden. Wat wij als onbekend bestempelen, stemt echter overeen met ervaringen waarmee we dagelijks worden geconfronteerd.

Gezelschappen als het Tanztheater Wuppertal, voor wie reizen naar andere culturele oorden zo belangrijk zijn, kan je op één hand tellen. Tijdens hun internationale tournees verzamelden Pina Bausch, haar dansers, danseressen en muzikanten verschillende melodieën waarbij voornamelijk rekening werd gehouden met authenticiteit en intensiteit. Hierbij stelden ze vast dat verschillende culturen met elkaar worden verbonden door een emotioneel repertoire dat uiting geeft aan een aantal elementaire gemeenschappelijke gevoelens. Dat maakt het de mensen mogelijk elkaar te ontmoeten. Voortdurend op zoek naar een evenwicht tussen angst en veiligheid, liefde en haat, vreugde en rouw, vindt de mensheid haar weg. Voor het Tanztheater gaat het er niet zozeer om op zoek te gaan naar een bepaalde harmonie tussen deze uitersten, dan wel om de tegenstellingen aan te scherpen; het is immers op het kruispunt ervan dat de energie ontstaat die de reiziger voortbeweegt.

De emotionele lading waaraan de muziek uitdrukking geeft, is niet de enige bouwsteen waarvan het Tanztheater gebruik maakt. De waarnemingen tijdens de reizen zijn zeker even belangrijk. De blik overstijgt in dit geval de louter verschijningsvorm van de dingen en de mensen en probeert de diepte ervan te vatten. Afhankelijk van de plaats waar de coproducties plaatsvinden, zijn ze gebaseerd op

© Maarten Vanden Abeele

*Hongkong Island en het zuidelijkste puntje van het schiereiland van Kowloon werden door China afgestaan aan Groot-Brittannië bij het Verdrag van Nanking in 1842 en de Conventie van Peking in 1861 na*

culturele invloeden van het gastland, zonder echter te vervallen in folkloristische nabootsing. Het is niet het proza van toeristische gidsen dat bepalend is voor het onderzoek: de regionale eigenheid is slechts een van de uitdrukkingswijzen van de grote menselijke komedie.

'Der Fensterputzer' (de glazenwasser), een coproductie met de Hong-Kong Arts Society en het Goethe Instituut van Hong Kong, maakt op die manier gebruik van de bijzonderheden van de Aziatische metropool en verwijst poëtisch naar de bredere gelijkenissen die aan de basis liggen van de culturele context van de stad. Pina Bausch gaat uit van het principe dat je overal vrienden kan maken, zonder dat je daarvoor je eigen identiteit moet opgeven.

Op het sobere en donkere podium verschijnt een reusachtige bewegende berg bloemen. Op de achtergrond kan je het brandscherm zien. Rode bloemen bedekken de grond als een suggestief symbool voor de liefde en het leven en vallen van de toneelzolder neer. In dit bloemrijke decor richten de dansers labyrinten in en spelen met deze natuurelementen waarbij ze een vuurwerk creëren. Vanaf het begin van het stuk worden de twee hoofdthema's geschetst: de inrichting van de individuele ruimte en de ludieke deconstructie ervan, die weldra nieuwe ontmoetingen zal opleveren.

De sfeer van de voorstelling 'Der Fensterputzer' ligt in het verlengde van die van 'Nur Du': vrolijk en ontspannen. Zachte Chinese melodieën vermengen zich met melancholische fado's. Bluesritmes begeleiden de hachelijke en prettige ontdekkingstochten van de liefde. De eindbestemming van de reis is Hong Kong, maar tegelijk ook elke plaats waar men zich bevindt. Helemaal aan het begin verwelkomt een danseres de reizigers met een hartstochtelijk 'Good morning. Thank you'. Ondanks het licht overdreven karakter van dit welkomstwoord, gaat er een kinderlijk en oprecht enthousiasme van uit. Voordat de aangename, tweeënhalve uur durende excursie die door het gezelschap wordt georgani-

seerd van start gaat, stelt een man alles in het werk om de bestelde broodjes en thee rond te dragen.

Op die manier tonen de acteurs hoe ze elkaar onderling kunnen helpen. De vrouwen gaan op zoek naar de bescherming van een man die ze omarmen alvorens ze zachtjes op de grond worden gelegd. Iets verder tillen mannen een vrouw op en vragen haar of ze een bepaalde wens heeft die zij voor haar kunnen inwilligen. Ze dragen erg goed zorg voor hun lichaam: ze wassen zich, scheren hun gelaat en benen en smeren hun lichaam in met olie zodat hun spieren beter tot hun recht komen. In tegenstelling tot de rituelen in het stuk 'Nur Du' hebben deze alledaagse gebaren niets te maken met de permanente behoefte om te concurreren, opgemerkt en bemind te worden, en worden ze in alle rust uitgevoerd. Een man ligt op zijn buik op de rand van een tafel en buigt zich voorover om water in een emmer te scheppen, waarbij hij niets doet om indruk te maken: hij spant gewoon zijn buikspieren op. Hij wekt een glimlach op. En die andere man die teder met de haardroger door het haar van een vrouw blaast, maar ook onder haar rok, schijnt haar niet te hinderen.

Toch is het geluk niet zonder gevaar. Dat voel je meteen wanneer een man met behulp van lange stokken voorzichtig slangen onder de bloemen vandaan haalt. Op de hangende brug die vanaf de toneelzolder wordt neergelaten loopt een vrouw die haar evenwicht probeert te bewaren. Zelfs de heuvel kan een bedreiging vormen: deze verplaatst zich plots en drijft een danser die een solo uitvoert steeds verder naar de rand van het podium tot hij door de bloemen heen op de vlucht slaat. Niet ver daarvandaan probeert een vrouw onder de bloemen te verdwijnen; alleen een neonlicht wijst nog op haar bestaan.

Op elk moment vinden dergelijke scènes plaats. Het serene laconisme ervan creëert een vreemde dubbelzinnigheid tussen het berusten in het leven en het aanvaarden van de



© Jochen Viehoff

dood. Een vrouw verschijnt in stilte met een stoel waarop ze een kussen legt en vervolgens zachtjes in elkaar zakt. Een andere vrouw laat zich al schreeuwend achteruit vallen. Iets daarna nemen de mannen haar mee en laten haar zweven. Het onophoudelijke verlangen om te slapen lijkt overeen te stemmen met de onvermijdelijke wens het doel te bereiken, zelfs al is dat de slaap der doden. In 'Der Fensterputzer' vind je echter geen enkel spoor van gelatenheid of fatalisme terug. Er gaat geen enkel depressief gevoel uit van de man die zijn maaltijd alleen verorbert en vervolgens gaat rusten. Alles lijkt draaglijk, en nog meer: het lijkt wel alsof men tastenderwijs zijn eigen grenzen verkent of anticipeert op een ervaring die zich nog kan voordoen. De dood kan dan ook haar schoonheid bewaren, zoals de acteurs aantonen die volgens een Aziatisch gebruik als laatste eerbetoon een kartonnen kopie van een prachtige felgele limousine aandragen, de geliefde wagen van een overledene.

Toch is het de humor die de boventoon voert in 'Der Fensterputzer'. Bovenop de heuvel dalen mannen met ski's de bloemrijke hellingen af. Twee vrouwen spelen met metaaldetectoren en dwingen een man zich langzaam uit te kleden. Ze geven zich met veel charme, maar ook met een beetje valsheid aan dit autoritaire spelletje over. Deze speelse situaties zijn stuk voor stuk even geconcentreerd als de ernstige momenten. De beknoptheid verschaft elke scène een vitale aanwezigheid zonder echter de betekenis ervan te expliciteren. De scènes zijn op een bepaalde manier zinspelingen. Eenduidige betekenissen worden hierbij opzettelijk gemeden en het geheel blijft dubbelzinnig, aangezien de dingen en mensen veel complexer zijn dan hun uiterlijke voorkomen doet vermoeden.

De structuur van 'Der Fensterputzer' is niet alleen het resultaat van het buitengewone talent waarmee Pina Bausch de scenische spanning weet op te bouwen en al haar voorstellingen een bepaald ritme geeft. Ze bestaat eveneens uit her-

*de toekomst van Hongkong na afloop van de pachtovereenkomst in 1997. Op 19 december 1984 ondertekenden beide landen een overeenkomst waarin Groot-Brittannië op 1 juli 1997 de soevereiniteit*

haalde scenische variaties op het hoofdthema. Eerst heeft een actrice het uitgebreid over de trucjes van de kunst van het verleiden. Daarna legt ze uitvoerig uit hoe je het hoofd koel kan houden wanneer je partner toevallig een slechte adem heeft. Vervolgens beschrijft ze in detail de verschillende soms moeilijk te luchten geurtjes van zijn lichaam. Tijdens deze beschrijving kan ze zich hem zo levendig voor de geest halen dat ze wordt bevangen door het verlangen hem te kussen en zich verliest in een onverwachte extase. Tot slot verschijnt ze als strenge ouvreuse, controleert het ticket van de toeschouwers en stuurt hen naar hun plaats. Met tegenzin begint ze een gedicht voor te dragen, waarbij ze meteen verduidelijkt dat haar familie nooit gedichten wilde horen. In haar gedrag komt op natuurlijke wijze naar boven, weliswaar in de negatieve vorm, wat in wezen de drijvende kracht is achter het Tanztheater: de elementaire kracht van de poëzie. Tussen wat iemand zegt en wilde zeggen bestaat een groot verschil.

Samen met de herhaling van bepaalde motieven zijn het vooral foto's van de reis naar Hong Kong die de leidraad van het stuk vormen. In het begin geven de dia's een panorama van de stad weer en straatscènes worden in grote afmetingen geprojecteerd. Achter het gazen scherm ontwaart de toeschouwer een eponieme glazenwasser, die als een vergeten engel doorgaat met werken. Een danseres zet met enthousiasme en opwinding een Chinees liedje in terwijl drie vrouwen zich rokend onder haar jurk verbergen. Een paar fietsers kruisen een danseres die zich ondanks het koortsachtige verkeer in de grote stad niet laat storen in haar solo. Bovenstaande voorbeelden zijn impressies die, wanneer ze uit hun context worden genomen, al iets heel anders vertellen.

Net als in de meeste vorige stukken blijven ook in deze voorstelling de talrijke dansen erg dubbelzinnig. In 'Der Fensterputzer' zijn de groepsdansen snel en geaccentueerd, en

soms zelfs bedreigend zoals bij de danser die zich wanhopig aan de voeten werpt van de vrouwen die tegenover hem staan. Deze bewegingen worden vaak uitgevoerd op de grens van de uitputting. We vinden hier in een afgezwakte vorm een esthetisch standpunt terug van het Tanztheater Wuppertal: het risico nemen tot het eind van zijn fysieke krachten te gaan om zich op die manier bewust te worden van zijn lichaam. De dansen zijn weerspannig, hartstochtelijk en soms ook afgemeten, met name wanneer het hele gezelschap op de grond zit en kleine sprongen maakt, in de handen klapt en met de armen slaat om een rotatie uit te voeren. Wanneer iedereen het podium al heeft verlaten, blijft er nog één danser op de grond achter, die er maar niet mee kan ophouden, zo leuk vindt hij het.

De ambitie van 'Der Fensterputzer' is om een antwoord te geven op een tijd die wordt gedomineerd door hardvochtigheid. In de jaren zestig en zeventig, een periode van economische welvaart, confronteerden de voorstellingen van Pina Bausch het publiek met heftige emotionele kwellingen. Aan het eind van de jaren negentig leek ze haar werkwijze om te keren: een opvallende sereniteit treedt op de voorgrond en ook humor wordt steeds belangrijker. Ze lijkt in alle rust een inventaris op te maken van de dingen van deze wereld, en verzamelt reisimpressies die ze vervolgens samenbrengt in een vruchtbare en rustgevende compositie. Deze wordt beëindigd met een symbool voor de eeuwigheid: in de vorm van een processie wandelen de dansers de berg steeds opnieuw op en af. Dia's beelden landschappen, een haven bij nacht en neonreclame af. Alsof de reis van het leven geen einde kent. Achter het scherm gaat de glazenwasser, hangend aan zijn wolkenkrabber, onverstoorbaar met zijn werk voort. Je moet wel geloven dat je alles kan verdragen, overal in kan slagen.

Uit: **Norbert Servos**, 'Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge', Parijs, 2001, p. 248-256. (vertaling Charlotte Klima)

*van Hongkong zou overdragen aan China (The Joint Declaration). Tevens werd er overeengekomen dat de economische en sociale systemen die in Hongkong gebruikelijk waren, minstens vijftig jaar*

*gehandhaafd zouden worden. Dit 'één land, twee systemen' principe werd vastgelegd in de 'Basic law', die in 1990 werd aangenomen door het Nationaal Volkscongres van China en zou gelden als de*



**"Opnieuw zin hebben om het leven in je armen te sluiten."**

Een gesprek met Pina Bausch, 13 september 1998

*U werkt nu reeds 25 jaar in hetzelfde theater in Wuppertal. Langer dan eender welke choreograaf voor u. Had u dat gedacht toen u in 1973/1974 begon?*

Neen, helemaal niet.

*U hebt veel getwijfeld alvorens u de post accepteerde.*

Ik voelde me erg goed in de Folkwang Studio. Ik kon mij niet inbeelden dat ik op een dag in een theater zou werken waar men opera en operette brengt en waar er vakbonden bestaan. Ik wist daar niet al te veel van, maar het was het allerlaatste wat in mij zou opkomen.

*Vindt u dat uw manier van werken veranderd is tegenover vroeger?*

Zelf merk je daar niets van. Het is een lang proces, je merkt dat niet van de ene dag op de andere. Toen ik bijvoorbeeld met 'Fritz' begon, beschikte ik niet over een basistekst. Ik heb er dus een collage van gemaakt. Daarna ben ik aan 'Iphigenie' en aan het stuk 'Ich bring dich um die Ecke' begonnen, daarna aan 'Orpheus und Eurydike'. Ik heb altijd in extremen gewerkt. Deze werkwijze heeft zich al zeer vroeg gemanifesteerd.

*Praat u over extremen omdat er een partituur was?*

Niet alleen een partituur, er bestond ook al een oeuvre. Er was reeds een bijzondere harmonie door de muziek en ook door de rollen: men moest daar rekening mee houden. Nadien werd alles in mijn stukken evenwaardig.

© Walter Vogel

*nieuwe grondwet van Hongkong. Hongkong wordt op dit moment bestuurd door Hongkongse mensen. Zo moet de 'Chief Executive' afkomstig zijn van Hongkong en minstens twintig jaar in Hongkong*



*Deze stukken droegen echter allemaal een stempel van hevige emoties die in het begin veel reacties uitlokten. Tegenwoordig zijn uw stukken toch een pak vrolijker.*

De emotie is essentieel. Ik verveel me als ik niets voel. Het is waar dat er nu een bepaalde vrolijkheid in de stukken zit, maar die is alleen mogelijk dankzij het tegendeel. Zoals in het leven zelf. Het publiek begrijpt dat we onszelf niet au sérieux nemen, dat we samen moeten lachen om de realiteit en om de condition humaine. Dat gevoel was al in 'Renate wandert aus' en in 'Keuschheitslegende' aanwezig. Maar het is elke keer anders. Wanneer je die vrolijkheid isoleert, betekent ze niets. In elk stuk vind je ook haar tegendeel, zoals in het leven zelf. Dit laatste is eveneens verbonden met het onderzoek naar harmonie.

*Heeft u de indruk dat het er tegenwoordig brutaler aan toe gaat dan in de jaren zeventig en tachtig en dat u anders te werk moet gaan?*

Ik vind inderdaad dat we in een harde tijd leven, maar wat het anders werken betreft... dat weet ik niet. Ik probeer vooreerst te realiseren wat ik vandaag de dag voel.

*Het Tanztheater lijkt op het ogenblik verjongd en vol van energie te zijn. Is het daarom dat er meer dans in de stukken zit?*

De bewegingen ontstaan zoals vroeger. Maar ze nemen tegenwoordig een andere vorm aan. De choreografie op zich interesseert me niet, maar ik wil wel weten hoe je bewegingen vindt. De vragen die ik over bepaalde thema's stel, brengen ontelbare details aan het licht. Je dreigt die later te vergeten.

*gewoond hebben. Enkele bepalingen van de 'Basic law' zijn: Hongkong behoudt het rechtssysteem en gegarandeerd wordt het recht op het bezitten van onroerend goed. Hongkongse burgers behou-*

*den het recht om in en uit de kolonie te reizen. Hongkong blijft een vrijhaven houden. Hongkong blijft onafhankelijk lid van internationale organisaties. Hongkongers behouden het recht om te staken.*

*Er zijn ook meer solo's te zien. In het verleden zag je meer groepsdans.*  
Dat komt door dat parallel onderzoek: langs de ene kant is het bewegingsmateriaal zeer individueel en dat doet mij met elk van de dansers afzonderlijk werken. Dat laatste is verbonden met het feit dat vele dansers nu erg mooi zijn en dat ze veel verantwoordelijkheid dragen met betrekking tot hun eigen geschiedenis. Dat is erg belangrijk. Nadat ik lange tijd met groepen gewerkt heb, interesseert de solo mij op dit moment meer. Hetgeen me niet verhindert om het volgende keer weer compleet anders te doen. Bovendien is het erg mooi om te zien hoe ze dansen.

*Tijdens ons vorige onderhoud, zei u dat er iets veranderd was in de manier waarop u dansen zoekt en vindt.*

Je zoekt altijd naar iets nieuws. Soms vind je alleen maar flarden van 'nieuw'. We hebben veel gerealiseerd, maar wat tot het verleden behoort, interesseert me niet meer. Men vraagt mij soms : "Wanneer maak je nog eens een stuk in het genre van 'Sacre du printemps' ?" Goed, maar dat hebben we al gedaan. We blijven die stukken spelen, en wanneer het moment daar is zal ik misschien opnieuw gebruik maken van die vorm. Het opnieuw vertrekken en nieuwe deuren open gooien, verplicht worden om ze te openen, dat is geweldig.

*Heeft u niet altijd een beetje schrik voor u aan een nieuwe voorstelling begint?*

Ik weet niet of je dat schrik kan noemen. Maar in het begin voel ik altijd hetzelfde. Een stuk maken is iets erg unieks. Eerst zoek ik. Je moet eerst je materiaal vinden, veel materiaal. Maar dat maakt het stuk nog niet. Vervolgens ontwikkelen we dat materiaal en vind ik kleine dingen waarmee ik begin te bouwen. Een beetje zoals een schilder die op het enige beschikbare blad papier begint te schilderen. Dit alles

*den het recht om in en uit de kolonie te reizen. Hongkong blijft een vrijhaven houden. Hongkong blijft onafhankelijk lid van internationale organisaties. Hongkongers behouden het recht om te staken.*

vereist een grote voorzichtigheid. Als men zich vergist, kan men dat niet meer corrigeren. Je bent dan verloren. Daarom is het erg belangrijk om zich te concentreren en om zeer aandachtig te zijn, zodat je meteen juist zit. Op voorhand is niks zeker. Ik begin zonder dat ik weet waarheen het me zal leiden. Het enige reële is de aanwezigheid van je dansers. Op dat moment moet je vertrouwen hebben, maar dat is niet gemakkelijk. Je voelt niet enkel angst, je zit ook vol goede hoop dat je op iets moois zult uitkomen. Allerlei emoties overvallen je dan.

*Denkt u dat de stukken een gedaanteverandering ondergaan, wanneer de rolverdeling verandert? Drukken ze dan nog hetzelfde uit?*

Het zou hetzelfde moeten blijven. Maar dat is het mooie in het theater: elke avond is anders. Het vraagt veel werk om een stuk zo te maken dat het elke avond opnieuw kan geboren worden. Je kan niet zomaar een stuk hernemen en zeggen, voilà we doen het opnieuw. Je moet het elke keer herontdekken.

*Veranderen de stukken naargelang de dansers die meedoen? Sommige dingen moeten hetzelfde blijven. Zelfs als een voorstelling niet lukt, moet je het stuk kunnen herkennen. Het is niet simpel om de rollen te herverdelen. Het duurt even alvorens het stuk weer dezelfde kwaliteit krijgt. Soms gaat dat heel snel en soms wint het stuk er zelfs bij. Maar er bestaat geen vast recept. In sommige gevallen leek een herverdeling van de rollen mij ondenkbaar. Het stuk zou niet meer hetzelfde geweest zijn.*

*Is dat de reden waarom vele dansers terugkomen als gastvertolkers? Omdat ze onlosmakelijk verbonden zijn met een stuk?*

Ja, ook al.

*De democratische beweging in China bereikte tegelijkertijd zijn hoogte- en dieptepunt in 1989, toen 1 miljoen mensen protesteerden op het Tiananmen-plein van Beijing. Deze protesten werden*

*In een ander interview heeft u gezegd dat het leven een reis is. Wat je ontdekt, verschillende muziekgenres, dansen, andere culturen, is ook deel van het materiaal waarrond je werkt.*

Ik weet niet of dat in de stukken zo zichtbaar is, maar ik weet dat ik daarmee werk. Ik draag dat op een bepaalde manier in mij. Wat de coproducties betreft, vind je dat natuurlijk wel terug in de stukken.

*Hoe verloopt de ontmoeting tussen mannen en vrouwen uit andere culturen?*

Ik vind dat buitengewoon, anders zou ik hen niet ontmoet hebben. Natuurlijk vraagt het veel inspanning, maar het is erg belangrijk.

*U bent blijkbaar een fervente waarnemster van alles wat met mensen te maken heeft?*

Ja, zeker. Maar ik weet niet zeker of er alleen observatie in het spel is. Er is ook emotie en gevoel mee gemeoid. Ik observeer natuurlijk wel, maar alles hangt af van de manier waarop men kijkt en van wat men ziet. Ik ben niet iemand die tevreden is met kijken en notities nemen. Kijken, daar ben ik niets mee. Het gaat over een andere manier van opnemen en van voelen.

*Als men naar u kijkt, ziet men een zeer attente vrouw die alles wat ze opneemt zeer zorgvuldig bewaart en het dan helemaal anders naar buiten laat komen.*

Ik luister, ja. Ik voel een aantal dingen aan, maar ik weet niet waar ze zich afspelen. Ik weet helemaal niets. Het is echt verbazend om vast te stellen hoe weinig je weet.

*echter met harde hand onderdrukt en velen werden gedood of gevangen genomen. Ook in Hongkong werd geprotesteerd door ongeveer 500.000 mensen. Na het bloedbad op het Tiananmen-plein*

*Heeft u na 25 jaar soms niet de indruk dat je op een dag je bezieling zal verliezen?*

Ik heb geen tijd om daarover na te denken, ik wil dat bovendien ook niet doen. De enige schrik die ik heb is dat ik op een dag niet genoeg tijd zal hebben voor een stuk omdat ik door iets anders dan werk in beslag genomen word. De zin om te creëren ontbreekt me niet. In tegendeel zelfs. Ik zou graag nog meer creëren. Maar dan moet ik meer ontlast worden van organisatorische aspecten.

*Er moet zeker een reden zijn voor uw lange verblijf in Wuppertal?*

Dat is een hele geschiedenis. Langs de andere kant was dat nooit mijn plan, het is gewoon gebeurd. In het begin had ik alleen jaarcontracten. Maar wanneer je tournees begint te organiseren, moet je plannen. Je kan dus niet meer weggaan. Er is een complexe planning gemoeid met reizen, een programma dat je moet uitwerken. Je moet plots decors naar Japan sturen, je kan niet zomaar stukken spelen. Je moet over een groot repertoire beschikken, zonder hetwelk er niet veel meer mogelijk is. Wanneer een danser ons verlaat, moet je een nieuwe inleiden en hem snel twaalf stukken laten ontdekken. Je hebt niet veel tijd. Je kan natuurlijk wel op routine terugvallen die ons toelaat om efficiënt te werken. Maar sommige personeelsleden zijn zo overbelast met werk, dat je vreest dat alles zal instorten als iemand zou ontbreken.

*Van waar komt al die energie?*

Wanneer er dansers naar Wuppertal komen, is dat niet om in hun appartement te zitten. Ze hebben zin om te werken. Het leven als danser is beperkt in de tijd. Blijven zitten, staat niet op het programma. Dat zou hen triestig maken. Ze willen dus dansen en vanzelfsprekend bij de volgende productie zijn. Dat is fantastisch. Ik kan het me dus niet veroorloven om moe te zijn. (ze lacht). Ze verwachten veel en dat is

*gingen meer dan 1 miljoen mensen de straten op. Dit protest had grote gevolgen voor de economie want de aandelen zakten gemiddeld in één dag met 22% en veel kapitaal verdween naar het bui-*

ook geweldig. Neen, ik kan niet rusten als iemand me aankijkt met een grote glimlach en zegt dat hij wil werken. Zulke mensen geven kracht. Er is dus wederkerigheid. Op reis is dat hetzelfde. Hetgeen we samen beleven en leren is zo sterk dat we ons moeten kunnen uitdrukken. We weten in wat voor miserie sommige mannen en vrouwen leven. Maar er zijn ook mooie dingen en we willen die niet vergeten.

*U heeft voor de eerste keer 'Sacre' hernomen met een ander gezelschap, het Ballet van de Opera van Parijs.*

Ik had nooit gedacht dat dat zo'n mooie ervaring zou kunnen zijn.

*Denkt u dat dat ook met andere stukken mogelijk zou zijn?*

Het is vooral 'Sacre' dat veel gevraagd wordt. Wat de andere stukken betreft, ligt dat misschien iets moeilijker. Het hangt van het gezelschap af en van de werkomstandigheden.

*Maar in principe is het mogelijk?*

Niets is onmogelijk. (ze lacht)

*Wat wenst u voor uw ensemble en uw werk?*

Omstandigheden creëren die het mogelijk maken dat er meer gewerkt kan worden en die iedereen die aan een productie deelneemt gelukkig maken. Wanneer de werkomstandigheden goed zijn, hoeft niemand af te zien of zich ongelukkig te voelen. De vreugde is er en dat zal ook voor het publiek duidelijk zijn. Hoe zeg je dat: het gaat om iets groots dat ons verenigt. Ik wens dat we nog meer vrienden maken en minder vijanden. Ja, vrienden in alle hoeken van de wereld. En vooral : opnieuw zin hebben om het leven in je armen te sluiten en de hoop te bewaren dat er iets goeds uitkomt.

Uit: **Norbert Servos**, 'Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge', Parijs, 2001, p. 307-314. (vertaling Leen Driesen)

*tenland. De laatste vijf jaar van de Britse overheersing werden gekenmerkt door toenemende vijandigheid van de Chinezen ten opzichte van de Britten. Zo was de mate van democratie onder de*



## Voelen wat de mensen in beweging brengt 30 jaar danstheater in Duitsland

In de loop van haar dertigjarige bestaan heeft het Duitse danstheater nog niets van haar frisheid en radicaliteit verloren.

In de herfst van 1972 neemt de Berlijnse choreograaf Gerhard Bohner de leiding van het dansensemble dat in de schoot van het Staatstheater van Darmstadt was ontstaan. Tot die datum hadden de Duitse ensembles zich steeds 'balletten' laten noemen. Bohner daarentegen noemde zijn kleine groep 'Tanztheater' (danstheater): een naamgeving met grote gevolgen. Een jaar later neemt Pina Bausch het ballet van de Wuppertaler Bühnen over en herdoopt het onmiddellijk in 'Tanztheater'. In de loop van de daarop volgende jaren volgden nog andere gezelschappen dit voorbeeld. In het Duitse systeem van stadstheater -dit wil zeggen in de theaters die volledig of bijna volledig gefinancierd worden door de belastingbetaler- bestaan er vandaag de dag danstheatergezelschappen: in Wuppertal, Bremen en Berlijn, in Basel, in Bonn, Münster, Leipzig, Heidelberg, Darmstadt, Giessen, Augsburg en Weimar. Hierbij voegen zich nog een groot aantal onafhankelijke groepen die zich even goed als danstheater beschouwen.

Desondanks vertegenwoordigen de danstheatergezelschappen slechts een minderheid in het stadstheater-systeem. Men kan stellen dat de meerderheid (zo'n tachtig procent) van de Duitse gezelschappen nog 'balletten' zijn, ook al worden de klassieke pointes niet in al hun stukken gebruikt. Alleszins, op esthetisch vlak zijn de danstheaters ongetwijfeld het neusje van de zalm, de vernieuwende kracht bij uitstek van de Duitse dans. Zij zijn het die internationale belangstelling

© Ursula Kaufmann

*'Basic Law' nog steeds onduidelijk. De Britten eisten op zijn minst een gelimiteerde democratie. China reageerde furieus en dreigde Hongkong eerder dan 1997 op te eisen. De bom dreigde pas echt te*

genieten, zij zijn het die de voorpagina van de culturele bladen halen en aan wie men de grootste artikels wijdt. Wat betreft artistiek prestige is het enige ballet dat de vergelijking met de beste van deze gezelschappen (Wuppertal, Bremen, Basel) kan doorstaan het 'Ballet Frankfurt' van William Forsythe (en in mindere mate het Ballet van Stuttgart); maar talrijke waarnemers rangschikken het gezelschap van Forsythe bij het danstheater, wat in Duitsland veeleer een compliment is.

De geboortedatum van het danstheater, eerder als begrip dan als artistiek product, is veel ouder dan die van het gezelschap met die naam. Het is in 1967 dat de choreografen Pina Bausch en Johann Kresnik, bijna gelijktijdig maar onafhankelijk van elkaar, hun eerste stukken creëren – respectievelijk 'Fragment' en 'O sela pei'. Men kan 1967 dus beschouwen als het geboortjaar van het Duitse naoorlogse danstheater. Maar de notie van danstheater is in feite veel ouder, zelfs als men abstractie maakt, in de zin van het West-Duitse 'Tanztheater', van haar Oost-Duitse equivalent (waarvan de komische Opera in Berlijn gewag maakte, vooral als het ging om de veeleer conventionele dramatische actieballetten van huischoreograaf Tom Schilling).

Het concept van het danstheater werd al bedacht op het einde van de jaren twintig door degene die de dansgeschiedenis zou ingaan als maker van 'Der grüne Tisch', de Duitse choreograaf Kurt Jooss. Medeoprichter van de Folkwangschool te Essen in 1928 (vlucht in 1933 voor de nazi's naar Engeland via Nederland, en komt pas in 1949 terug). Hij streeft naar een dans die een synthese is van klassiek ballet en een nieuwe grammatica, een dans die in haar volle omvang alle fasen van het drama zou uitdrukken. Zijn dansstukken 'Der grüne Tisch' en 'Grossstadt' komen al aardig in de buurt van dit ideaal.

Ongeveer veertig jaar later neemt Pina Bausch deze ideeën van haar meester in de Folkwangschool opnieuw op. Deze

jonge danseres - geboren in 1940 - heeft cursussen gevolgd bij Kurt Jooss en Hans Züllig in Essen, en later in New York bij Antony Tudor, José Limon, Louis Horst en de specialist in Aziatische dans, La Meri. Terug in Essen ontdekt ze dat haar werk in de danssectie van de school en de eerder zeldzame opvoeringen door het Folkwang-Ballet (waarin Jooss opnieuw leven had geblazen) haar niet echt bevredigen. Zo begint zij zelf te choreograferen: kleine stukken voor haar collega's en zichzelf. In 1967 toont ze haar eerste stuk 'Fragment' en een jaar later reeds haar eerste meesterwerk 'Im Wind der Zeit', nog in de klassieke stijl van moderne dans. Met dit stuk won zij in 1969 de eerste prijs van de choreografiewedstrijd in Keulen, toen een zeer gegeerde wedstrijd.

Twee jaar later nodigt Arno Wüstenhöfer, die toen de Wuppertaler Bühnen leidde, de jonge choreografe uit voor een eerste residentie. In 1973 benoemt hij haar tot balletmeester. Met Pina Bausch ziet het Ballet van Wuppertal zich ook herdoopt in 'Tanztheater Wuppertal', dat meteen begint aan de triomfantelijke verovering van alle podia in de wereld. In de loop van de daaropvolgende jaren maakt Pina Bausch de choreografie voor een avondvoorstelling rond Stravinsky (met het grandioze 'Sacre du Printemps'), evenals voor de opera's van Gluck: 'Iphigenie auf Tauris' en 'Orpheus und Eurydike', opgevat als modern dance met grote dramatische emotie. In deze stukken geeft de modern dance, die ondanks Graham, Humphrey en Limón blijven steken was bij het statuut van minderwaardig genre, gestalte aan de universele thema's van de wereldliteratuur zonder aan hun substantie te raken. Maar de choreografe verbreekt haar band met de traditie niet, ze heeft haar eenvoudigweg verbreed. En is reeds op weg naar nieuwe horizonten.

Met elk nieuw stuk laat Pina Bausch steeds meer achterwege wat zij heeft geleerd in Essen en New York. De pure, absolute dans lijkt haar meer en meer verdacht. Zij scheidt

*barsten toen in 1996 China aankondigde dat de democratisch gekozen wetgevende raad (legislative Council) vervangen zou worden door een door China aangestelde raad. Door de ondanks alle afspra-*

*ken zeer onzekere situatie vluchten op dit moment ongeveer 60.000 mensen per jaar uit Hongkong en 40% van de bevolking is van plan om ooit te emigreren. Met name de rijken en degenen met een*



ze dan ook van theatrale beelden, van sociaal-kritische motieven en realistische elementen, terwijl haar dansers nu ook praten en zingen. Dat hoeft niemand te verwonderen. Eigenlijk heeft zij al bij haar aantreding in Wuppertal in 1973 de toon gezet door in een interview te verklaren dat zij zich meer interesseert in wat de mensen in beweging brengt dan hoe de mensen bewegen. Iets wat misschien als een geloofsbelijdenis voor het hele genre kan beschouwd worden.

De evolutie van Pina Bausch - van modern dance naar dans-theater - gebeurde uiteraard niet in het ijl; die past in het kader van een meer algemeen fenomeen dat zich voordeed op alle Duitse podia sinds de tweede helft van de jaren zestig. Jonge dansers als Johann Kresnik of Gerhard Bohner lieten de toenmalige politieke discussies binnensijpelen in de balletensembles. Zij reageerden met hun dansstukken tegen de onrust in de maatschappij, en dan vooral in het studentenmilieu. Vijf jaar voor Bausch is Kresnik de eerste van de choreografen/agitators die de leiding van een gezelschap waarneemt. Een jaar voor Bausch wordt Bohner aangesteld als directeur van een Tanztheater in Darmstadt. Parallel daarmee transformeert het eerbiedwaardige Ballet van de Opera van Keulen zich in 'Tanz-Forum': een grote stap in de na-oorlogse Duitse dansgeschiedenis, hoewel men het nooit echt kon rangschikken in de categorie van danstheater, het was niet geliefd in eigen stad, en het volgde steeds haar eigen esthetische koers. Dichter bij het neoclassicisme, richtte dit dansforum zich eerst op een internationaal repertoire, vervolgens op de stukken van huischoreograaf Jochen Ulrich.

Vanaf de jaren zeventig tekent zich in het voetspoor van Bausch, Kresnik en Bohner een jongere generatie af, die voor een stuk uit deze gezelschappen komt, en die bijdroeg tot de erkenning van het nieuwe genre: Susanne Linke, Reinhild Hoffmann en de Engelsen Rosamund Gilmore en

© Ursula Kaufmann

*goede opleiding willen snel weg. Door dit alles hangt een wolk van pessimisme over Hongkong omdat men volledig afhankelijk is van de ontwikkelingen en de machthebbers in China. Uit: [www landenweb.com](http://www landenweb.com)*

Vivienne Newport. Later zullen het meer en meer oudleerlingen van de Folkwangschool zijn die hun stempel zullen drukken op het Duitse danstheater en het zullen ontwikkelen in de geest van Kurt Jooss en Pina Bausch: Wanda Golonka (die met Wölfl de groep 'Neuer Tanz' in Düsseldorf oprichtte), Urs Dietrich (partner van Susanne Linke in 'Affekte', een werk dat over de hele wereld werd opgevoerd, en codirecteur van het Tanztheater in Bremen), Joachim Schlömer (directeur van Danstheater in Basel), Daniel Goldin (directeur van Danstheater in Münster), Mark Siczekarek, Mitsuro Sasaki en Henrietta Horn. Hierbij valt op dat sommigen niet in Duitsland geboren zijn, maar afkomstig zijn van Zwitserland, Schotland, Oostenrijk, Engeland, Japan, Argentinië of Brazilië. Vanaf het begin heeft het Duitse danstheater zich dus verre van nationaal gedefinieerd. Maar het zou onjuist zijn om het multicultureel te noemen omdat de stukken, ook al zijn ze even verschillend als hun choreografen, een gemeenschappelijke noemer hebben, de interesse voor de mens en zijn diepste motieven, meer dan de beweging op zich.

Er bestaan natuurlijk in het Duitse danstheater, zoals in alle esthetische bewegingen, tientallen epigonen en nabootsers: vele middelmatige producties - en niet enkel in Duitsland - maken duidelijk dat Pina Bausch hun grote voorbeeld is. Maar, ondanks al hun gemeenschappelijke punten, zou het niet juist zijn om een amalgaam te maken van de meesters van het danstheater. Het is waar dat Bausch en Kresnik een gelijkaardige structuur ontwikkelden in hun stukken: een soort gedante collage die de meest disparate elementen samensmelt tot een muzikale revue. Hun dramaturgie van contrasten, die herhaling en quasi-muzikale variatie van een basismotief verheffen tot een stijlprincipe haalt ons even gewaagd als perfect uit ons evenwicht, zoals het Schotse stortbad dat ze ons dien nemen. Koortsachtigheid en kalmte, activiteit en rust, vrolijkheid en droefheid, lawaai en stil-

te, licht en donker, karakter en frustratie, leven en dood, solo of in groep, statisch of beweeglijk zien zich gecombineerd in de beste werken van het genre en in het bijzonder die van Pina Bausch. Werken die trachten het zoete aan het bittere en de bijtende satire aan de zachte droom te koppelen, zonder daarbij te vergeten uitvoerig kritiek op de maatschappij te leveren, dit alles voorgesteld onder een stralende hemel.

Op inhoudelijk vlak is er altijd een wereld van verschil geweest tussen Bausch, Kresnik en Bohner (wiens stukken trouwens nooit aan deze beschrijving beantwoordden en die resoluut zijn eigen weg volgde). Kresnik, die zijn stijl 'choreografisch theater' noemde, hanteerde het danstheater als een gekke reis daarheen de dwalingen (vermeend of reëel) van het kapitalistisch systeem in de samenleving en de politiek. De verdraaiing van de marxistische heilsdoctrine doorheen zijn concretisering in het socialisme had hem even zeer gefrustreerd als de weg waarop eengemaakt Duitsland zich begaf sinds begin jaren negentig. Beide deden zijn hoop op een betere wereld teniet.

Pina Bausch zag het danstheater veel breder. Voor haar incarneert het danstheater de ontroerende klacht over een wereld die steeds minder gastvrij is en over de moeilijkheden die de mensen hebben om samen te leven. Haar stukken worden meer en meer een 'work in progress' met verschillende kleuren en accenten. Zij trachten een nieuwe lichaamstaal te ontwikkelen die kan leiden tot een betere communicatie tussen mensen.

Betreffende Gerhard Bohner, die in 1993 aan aids stierf: hij legde zich meer en meer toe op de dansen die Oskar Schlemmer op punt had gezet in het Bauhaus in de jaren twintig. Bohner probeerde de schlemmeriaanse abstracties een menselijk karakter te geven, zonder evenwel te raken aan hun structurele schoonheid.

De familie van het danstheater telde - en telt - aldus vele lij-

nen en het is niet gemakkelijk hun gemeenschappelijke wortels te beschrijven, behalve de algemene interesse voor de mens en zijn psyche. Het laat zich eerder definiëren door wat het mist, te weten: de stijl van een school, zoals dat evenmin bestond in de expressionistische dans. In een televisie-interview vroeg men aan Jooss en aan Bausch, aan leraar en leerling, wat ze van elkaar geleerd hadden. Ze keken elkaar lang vertwijfeld aan en waren het uiteindelijk eens met deze zin: "Een zekere eerlijkheid".

Uit: , 'Sentir ce qui fait bouger les gens. Trente ans de théâtre dansé en Allemagne', in : Le théâtre dansé de notre temps. Trente ans de l'histoire de la danse allemande, Hannover, 1998, p. 6-10. (vertaling Lene Van Langenhove)