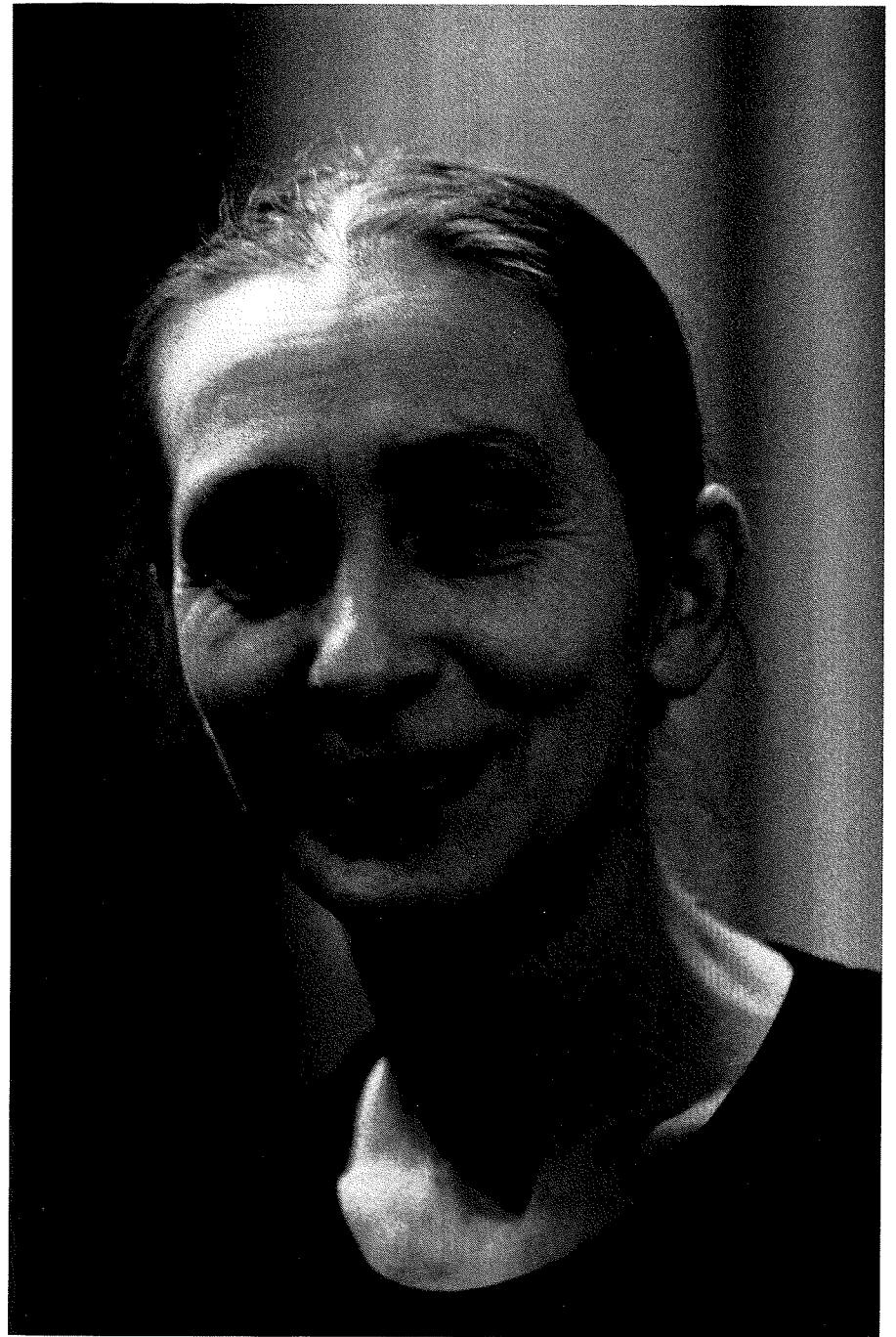


H O L N D
F S T V L

Pina Bausch



Pina Bausch.



Iphigenie auf Tauris 1974.



Frühlingsopfer 1975.



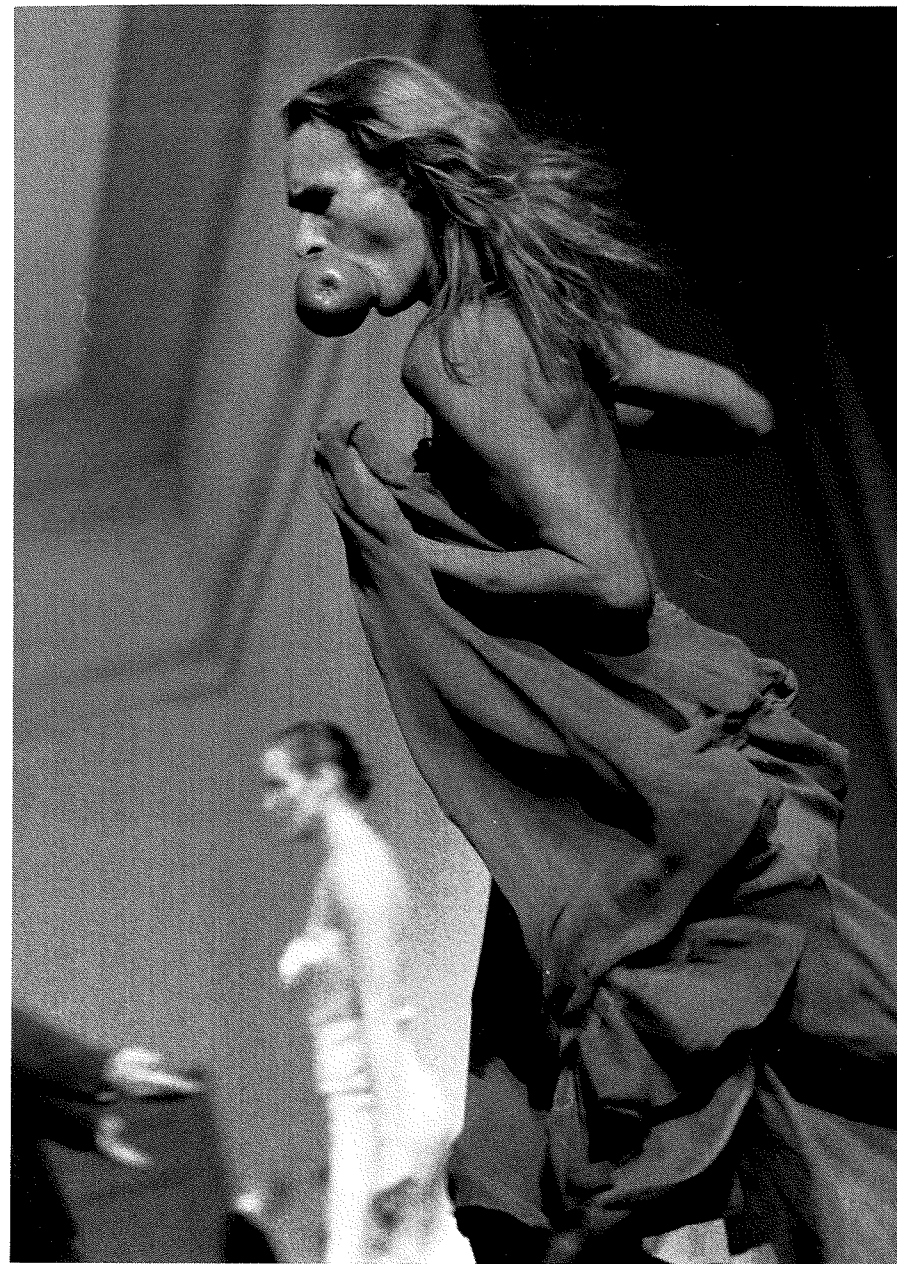
Die sieben Todsünden 1976.



Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper 'Herzog Blaubarts Burg' 1977.



Café Müller 1978.



Kontakthof 1978.



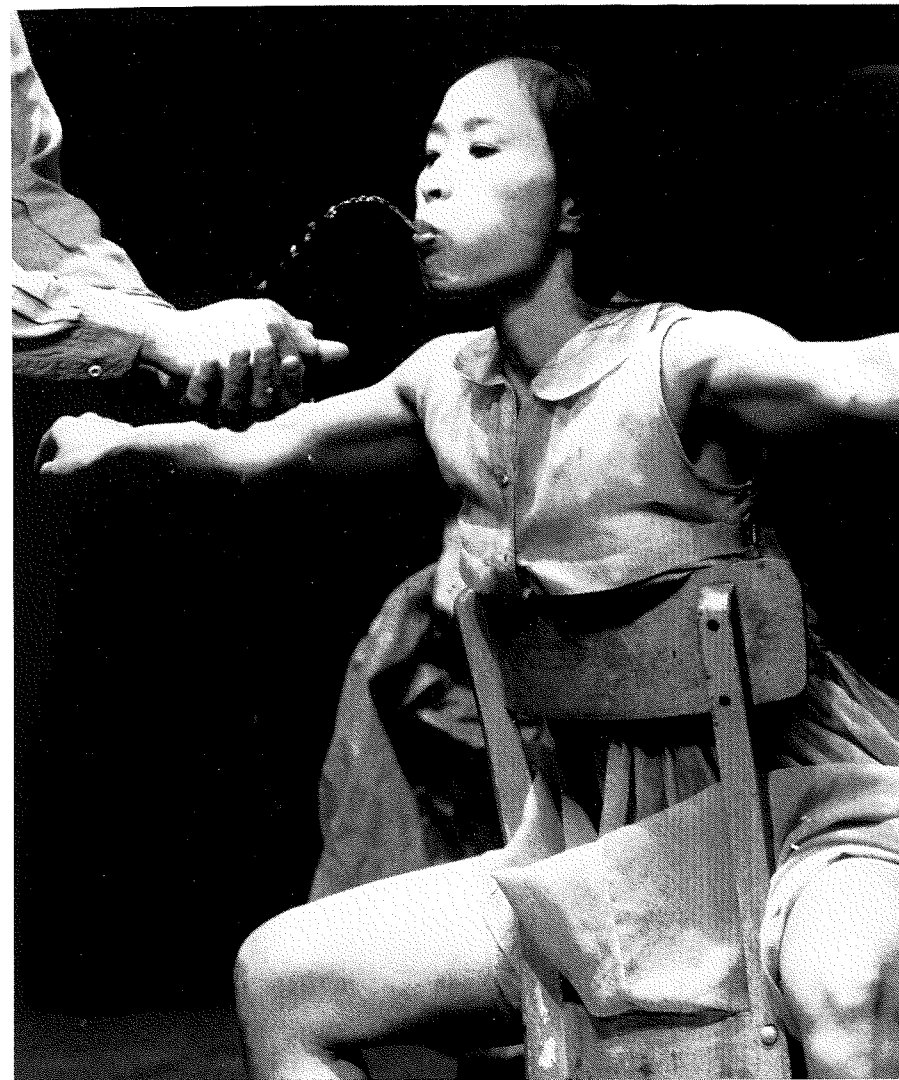
1980 1980.



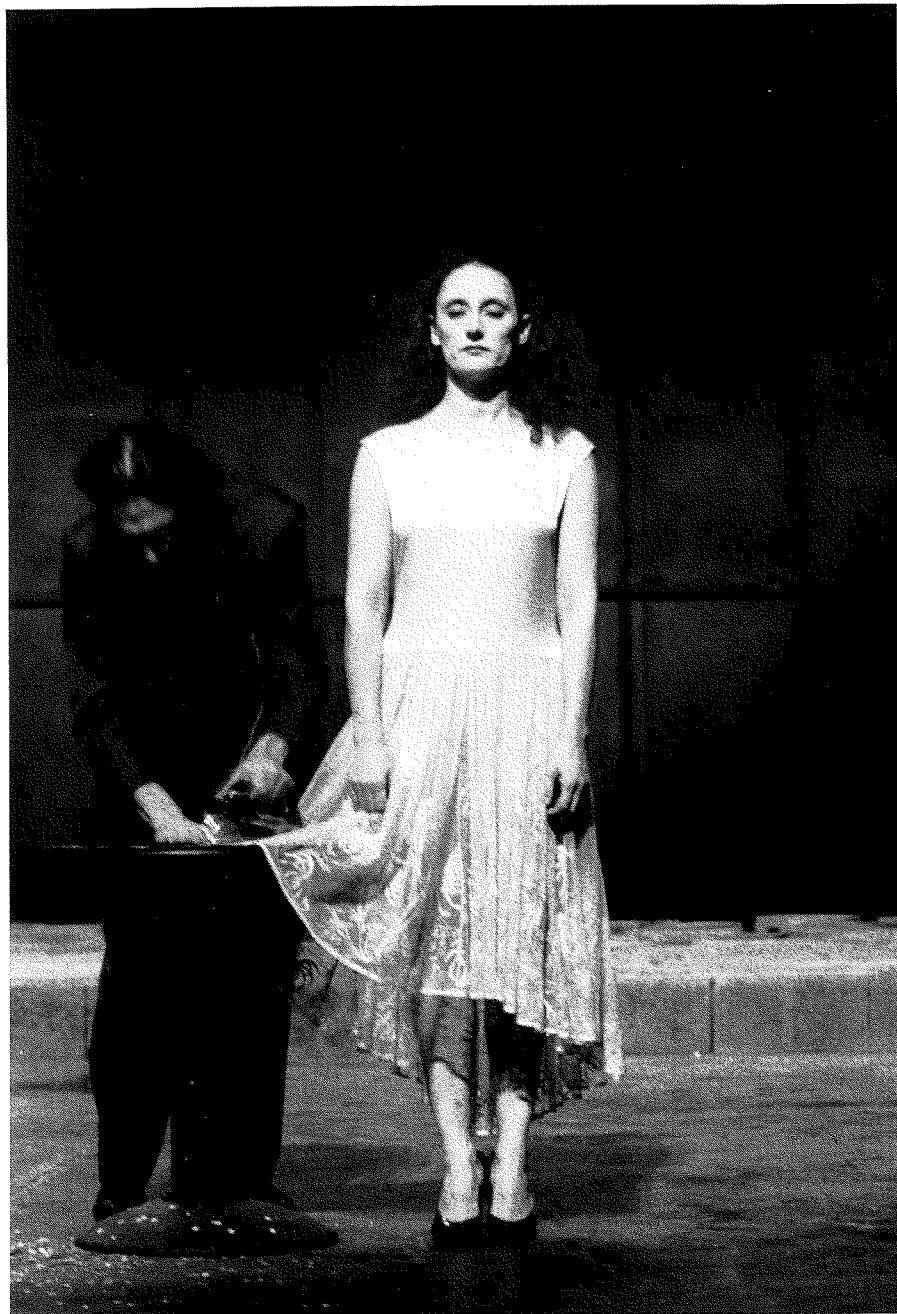
Nelken 1982.



Two cigarettes in the dark 1985.



Viktor 1986.



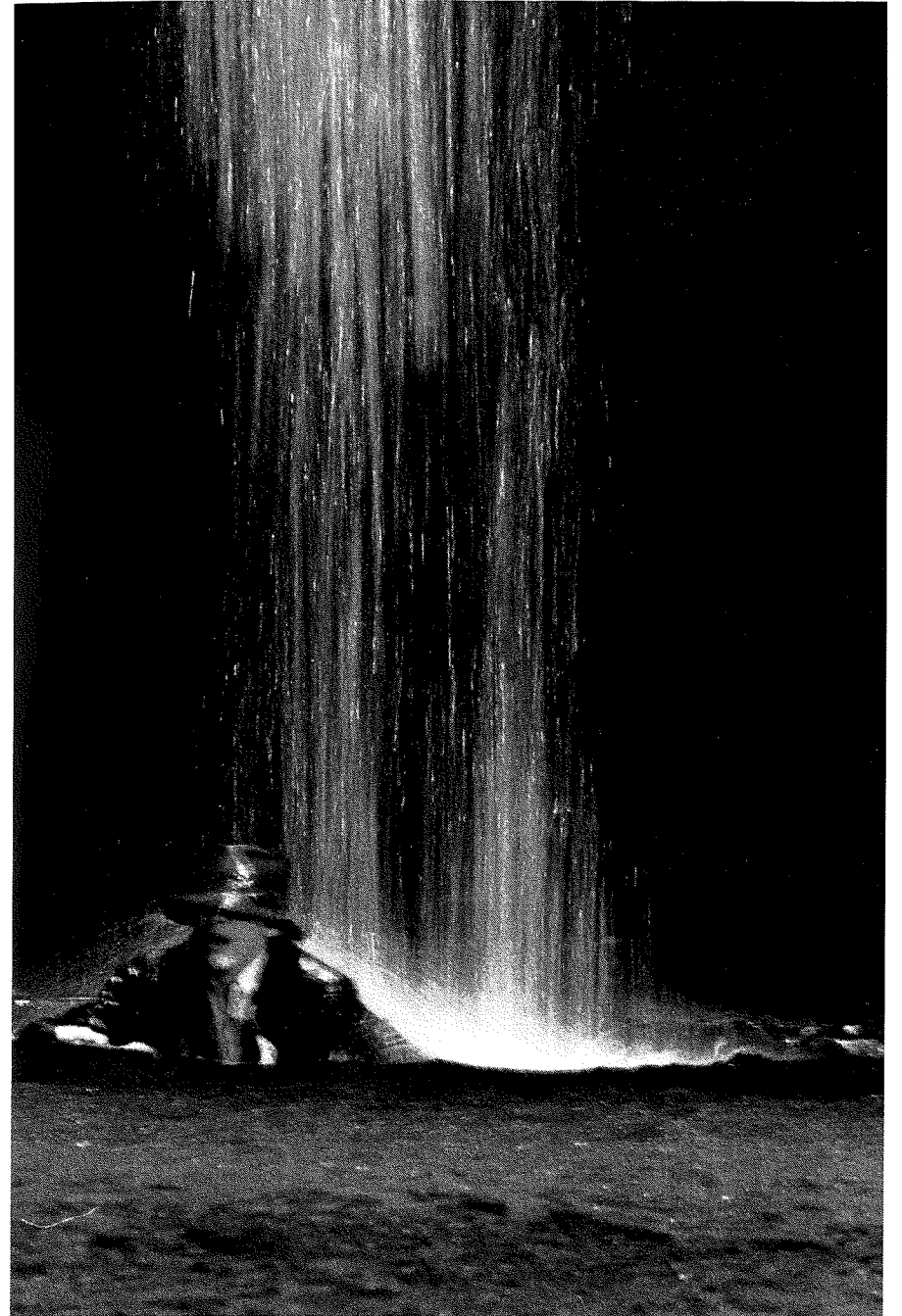
Palermo, Palermo 1989.



Tanzabend II 1991.



Tanzabend I 1993.



Ein Trauerspiel 1994.

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Koninklijk Theater Carré, juni 1995

Inhoud

Programmagegevens 21

Norbert Servos
'Ik ben een realistische optimist'
Een gesprek met Pina Bausch 23

Norbert Servos
Een eindeloos uithoudingsvermogen
De dichterlijke exploraties van het Tanztheater Wuppertal 27

Biografie Pina Bausch 35

Roy van de Graaf
Pina Bausch in Nederland
Een bloemlezing uit de reacties op haar werk 36

Die sieben Todsünden/Fürchtet Euch nicht 47

Café Müller 52

Das Frühlingsopfer 55

Nelken 57

Overzicht van de choreografieën van Pina Bausch 63

Colofon 64

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Koninklijk Theater Carré, juni 1995

Randprogramma

Pina Bausch praat met Frans de Ruiter op do 15 juni, na afloop van de voorstelling.

De foto's in dit programmaboek zijn van Maarten vanden Abeele.

De artikelen van Norbert Servos zijn vertaald door Marijke van der Glas, Petra Jaminon, Bert Kroonen en Sjaak Overbeeke.

De serie voorstellingen van het Tanztheater Wuppertal Pina Bausch in het Holland Festival 1995 is mogelijk gemaakt met steun van het Prins Bernhard Fonds.



Organisatie

Monica van Steen producer
Guus van der Kraan produktieleider
Irvin Vrede productie-assistent

met dank aan

Flashlight
RECHTSTREEKS

di 13, wo 14, do 15 juni, 20.15 uur

Die sieben Todsünden
Tanzabend von Pina Bausch

Teksten van Bertolt Brecht
Muziek van Kurt Weill

Fürchtet Euch nicht
Stück von Pina Bausch

Met muziek uit *Dreigroschenoper*,
Kleine Dreigroschenoper, *Happy End*,
Das Berliner Requiem en *Aufstieg und*
Fall der Stadt Mahagonny

Enscenering en choreografie
Pina Bausch

Decor en kostuums
Rolf Borzik

Assistentie
Marion Cito
Hans Pop

Radio Kamerorkest o.l.v. Jan Horstmann

di 20, wo 21, do 22 juni, 20.15 uur

Café Müller
Stück von Pina Bausch

Choreografie
Pina Bausch

Decor en kostuums
Rolf Borzik

Muziek
Henry Purcell

Das Frühlingsopfer

Choreografie
Pina Bausch

Decor en kostuums
Rolf Borzik

Assistentie
Marion Cito
Hans Pop

Muziek
Igor Stravinsky

Radio Filharmonisch Orkest
o.l.v. Edo de Waart

di 27, wo 28, do 29 juni, 20.15 uur

Nelken
Ein Stück von Pina Bausch

Enscenering en choreografie
Pina Bausch

Decor
Peter Pabst

Kostuums
Marion Cito

Muziek
Franz Schubert, George Gershwin, Franz
Lehar, Louis Armstrong, Sophie Tucker,
Billie Halliday, jazz uit de jaren twintig
en Zuid Amerikaanse marsen

'Ik ben een realistische optimist'

Een gesprek met Pina Bausch

De ontmoeting vindt plaats in de kleine, oude balletzaal van het Opernhaus in Wuppertal. Niet bepaald een luxe-ruimte; hier heerst een werksfeer. Misschien speelt dat ook wel een rol als Pina Bausch zegt dat zij altijd al graag heeft gewerkt in deze stad, in dit theater. Een plek die bij het Tanztheater past, zonder de bedrieglijke - en beangstigende - glamour van een moderne high-tech tempel. Het theater heeft een geschiedenis, en draagt de zichtbare sporen van een lang gebruik. Tijdens het gesprek kiest Pina Bausch haar woorden met zorg, soms aarzelend - niet omdat ze om een antwoord verlegen is, maar om de dingen zo nauwkeurig mogelijk te zeggen.

Zorgvuldigheid en precisie zijn ook altijd typerend geweest voor haar werk. Zij kijkt je recht in de ogen wanneer ze tegen je spreekt, alsof ze wil controleren of haar woorden werkelijk goed overkomen. Communicatie is voor haar het allerbelangrijkste: dat er iets wordt geraakt waardoor je elkaar ontmoet.

Toch heeft het Tanztheater in het begin veel weerstand ondervonden, soms zelfs agressie. Hoe ga je daarmee om? Hoe speel je het klaar om je onder zulke felle aanvallen te blijven concentreren op wat je wilt zeggen?

'De kritiek', zegt ze, 'kwam altijd van bepaalde mensen, bepaalde groepen, die was er niet over de hele linie. Het was niet zo dat geen mens respect had voor dit soort werk. Soms was het natuurlijk moeilijk, maar als je een stuk maakt, kun je niet vragen welk publiek je daar een plezier mee doet. Een publiek bestaat toch uit heel veel verschillende mensen. Dus wat voor publiek? Voor wie? Dat weet je niet. Ik kan alleen maar proberen te zeggen, te laten zien en uit te zoeken wat me aan het hart ligt. Dat is al zo moeilijk, vind ik, om goed te formuleren of te laten voelen waar het om gaat, dat je met elkaar communiceert zonder woorden, met handelingen. Het zijn altijd dingen waarbij je vooral moet aanvoelen wat erachter zit. Maar het is wel degelijk iets concreets, en het is de enige maatstaf die je hebt: te bereiken waar je naar op zoek bent - daar een vorm voor te vinden.'

Misschien was juist dat de uitdaging: telkens weer - onverstoortbaar - een gemeenschappelijk raakpunt te zoeken, ook of juist wanneer het pijnlijk werd. Maar ze heeft nooit willen provoceren.

'Het was vaak een misverstand, omdat de mensen soms dachten dat ik iemand wilde provoceren of een soort kritiek wilde uitoefenen. Ik wilde helemaal niemand kwetsen. Als iemand zich gekwetst voelde, dan zat hem dat gewoon in de zaak zelf.'

Pina Bausch heeft niet de pretentie van een avant-garde kunstenaar die zich bewust in de nesten werkt en op die manier de aandacht trekt. Daarin is zij volstrekt integer. Maar heeft zij er wel eens over gedacht om te stoppen?

'Ik heb er wel eens over gedacht om iets anders te gaan maken, maar nogmaals, nooit vanwege het publiek. Nooit. Wat ik maak, is toch juist voor publiek. Dat was nooit de reden dat ik wel eens aanvallen van vertwijfeling heb gehad.'

En de dansers? Die moesten ook veranderen, een nieuwe, bredere opvatting van dans krijgen. Geen gemakkelijke exercitie. 'Het woord 'dansen' was verbonden met heel bepaalde begrippen. Dat dans een andere vorm kan hebben, is heel moeilijk te begrijpen. Het is gewoon niet waar dat dansen een bepaalde techniek is. Het zou waanzinnig arrogant zijn om te denken dat allerlei andere dingen geen dans zijn. Bovendien geloof ik dat juist veel simpele dingen alleen door heel goede dansers kunnen worden gedaan. Dat is allemaal heel subtiel. Ik vraag nooit iets intiems. Ik vraag iets precies.

Als een danser daar antwoord op geeft, is het iets dat we allemaal hebben. Iets dat we weten, maar niet met ons verstand. Ook het klassieke ballet - dat waren vroeger ooit echte gebaren, niet zomaar wat bewegingen waarvan veel dansers helemaal niet meer weten waar die vandaan komen.'

Toch krijgt zij de laatste tijd, na jarenlang vechten, vaak net zulke reacties als bij het klassieke ballet. Er zijn open doekjes, alsof het om de virtueuze techniek gaat. Is dat niet gevaarlijk?

'Mijn stukken hebben daar eigenlijk niets mee te maken. Ik vind het fijn als ik merk dat de mensen begrijpen waar ik het over heb. Daar hoort geen boe-geroep bij. Iedereen heeft toch deel aan de voorstelling. Als mensen dan voelen dat we elkaar hebben ontmoet, vind ik dat heel fijn. Maar het beoordelen van de choreografie - daar gaat het toch helemaal niet om. Het gaat om heel iets anders: menselijkheid. We zijn niet uit op effect, er is niets op het toneel wat er niet hoort. Ieder ding heeft betekenis. Alle franje is weggelaten. Niet dat ik geen andere dingen zou kunnen maken. Ik laat bewust zoveel mogelijk achterwege.'

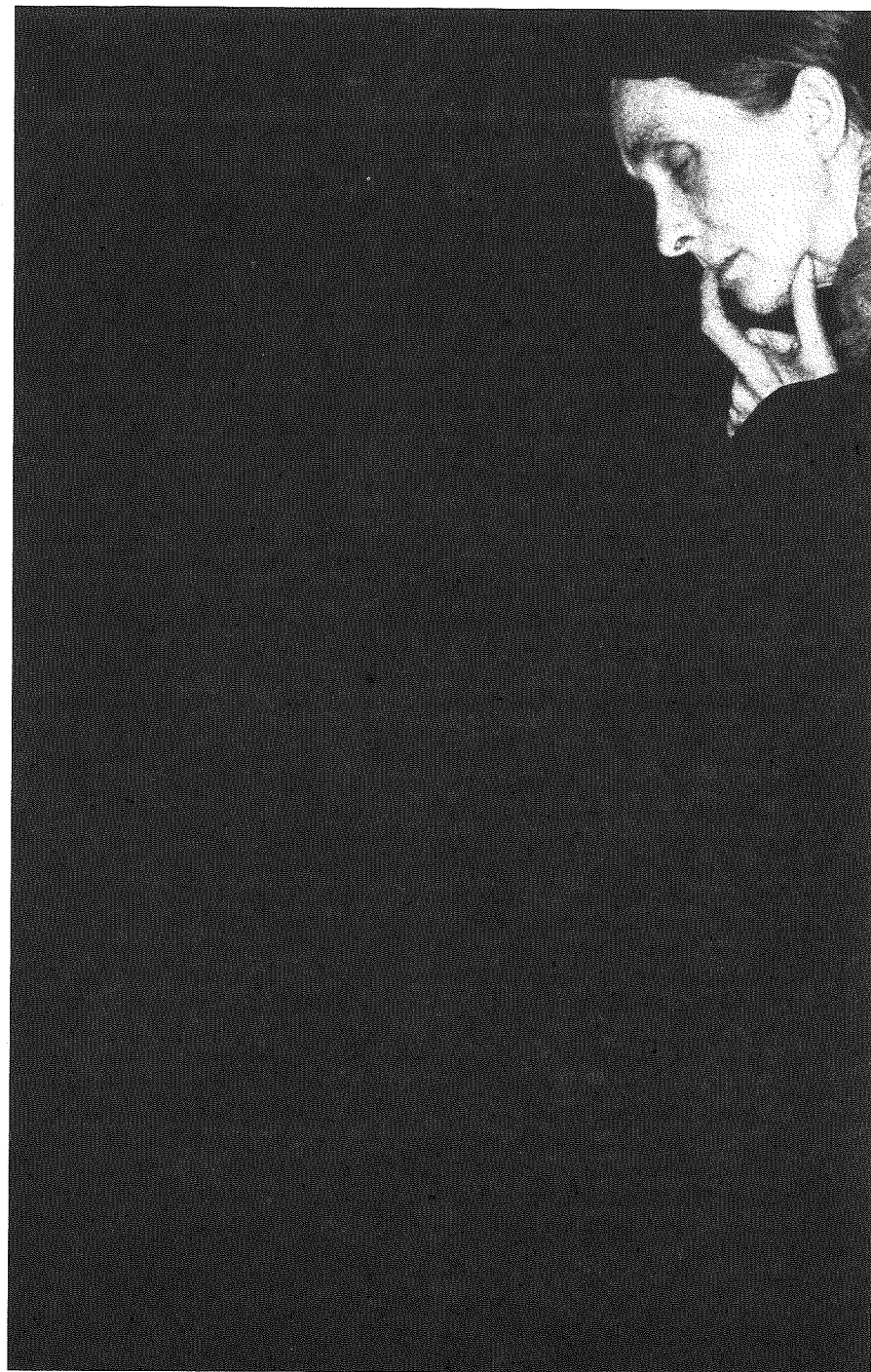
Juist vanwege die soberheid wordt de groep uit Wuppertal wel het arme, ook bewegings-arme, danstheater genoemd. Zouden ze het niet prettig vinden om eens een stuk te maken helemaal vanuit de beweging, zoals in het begin?

'Ik denk dat dat vanzelf wel komt. Ik vind het altijd heerlijk om te bewegen. Het is vaak gebeurd dat er heel veel beweging was, en om een of andere reden heb ik dat steeds meer teruggeschroefd, tot het punt was bereikt dat het klopte. Of een dans ontwikkelt zich op een manier die je helemaal niet in de gaten hebt. Het gaat er altijd om wat er uit wanhoop of uit vreugde ontstaat. Je denkt niet: ik ben choreograaf, nu moet er weer worden gedanst. Dat is geen criterium. Daarvoor is dans te belangrijk. Alleen - ik beschouw veel méér dingen als dans. Bijna alles kan dans zijn. Dat heeft te maken met een bepaald bewustzijn, een bepaalde geestelijke en lichamelijke houding, en ook een enorme precisie: weten, ademen, het kleinste detail. Het heeft altijd te maken met de manier waarop. Er zijn zoveel dingen die dans zijn, ook heel tegenstrijdige dingen. Dansen zijn ook uit wanhoop ontstaan, niet alleen uit vreugde - vanuit totaal verschillende situaties. Wij leven nu bijvoorbeeld ook in een heel bepaalde tijd, waarin de dans echt geboren moet worden. Beslist niet uit ijdeltuiterij.'

Wanhoop laten zien en op de planken brengen - dat was ooit het - vaak schokkende - pionierswerk van het Tanztheater Wuppertal. Inmiddels, met een bepaalde tijdsafstand, komen de stukken veel komischer over.

'Het publiek had nooit gedacht dat ik gevoel voor humor heb, ze hebben gewoon niet gezien dat alles veel complexer is. Maar met mijn stukken is het net als met muziek: ze zijn niet gemaakt om maar één keer te bekijken. Ik zie de stukken heel vaak en weet hoe verschillend het is wat daar kan gebeuren. Met elke kleine nuance verandert er iets. Maar dat heeft ook te maken met je houding, met de eigenlijke reden voor die humor. Ik geloof dat ik een vreselijk realistische optimist ben. Niet zomaar een optimist. Maar dat is de enige werkelijkheid die er is: over communicatie praten. Humor heeft iets te maken met kritiek, maar ook met liefde. Het zijn heel subtiele dingen waarover je samen kunt lachen: bijvoorbeeld over het feit dat je weet hoe moeilijk het is. Dat is voor mij heel reëel, het is tenminste niet iets utopisch. Veel dingen zijn volgens mij helemaal niet optimistisch, omdat ze helemaal niet bestaan. Het zijn maar dromen. Dat kan ook mooi zijn. Het hangt er gewoon van af hoe je werkt. Ik werk aan iets dat met deze tijd te maken heeft.'

Toch zijn de eigentijdse stukken van Pina Bausch - tegen wil en dank - klassiek geworden. Is dat niet benauwend? Is het geen belemmering?



'Dat is natuurlijk heel moeilijk werken. Dat is altijd heel moeilijk geweest, en het blijft moeilijk: steeds maar weer die oude stukken bijhouden. Soms is het moeilijk om de kracht ervoor op te brengen en er weer plezier in te krijgen.'

En het succes? De grote wereldtoernee?

'Het woord succes - daar denk ik niet over na. Om te beginnen vind ik het al een groot wonder dat we met dit soort werk de hele wereld afreizen - hoe je elkaar overall vindt, dat je elkaar echt kunt ontmoeten. Dat is echt fantastisch, dat dit werk zich niets aantrekt van grenzen, dat de mensen elkaar kunnen begrijpen. Tegelijkertijd krijg ik de kans om te leren - te mogen leren: verschillende manieren van leven, allerlei soorten muziek en dans.... en dan te zien hoe in die stukken krachten vrijkomen die positief gaan werken. Het doet mensen iets, ze worden ontroerd. Het is heel precieze taal die daar wordt gesproken. We proberen altijd met ons hoofd te begrijpen wat we eigenlijk allang begrijpen, heel precies begrijpen. Dat is de enige ware taal. Er gebeuren steeds dezelfde dingen, op dezelfde muziek, op dezelfde plaats. Dat is iets heel precies, je kunt het alleen niet zien.'

Het Tanztheater Wuppertal spreekt in tekens die boven alle culturen uitstijgen - en blijft toch eigentijds. Hier worden verhalen verteld die iedereen aangaan, maar zij worden verteld vanuit het hier-en-nu. Zij putten niet alleen uit een of andere archaische bron, maar hebben voeling met deze tijd op een manier die misschien niet zichtbaar is, maar die wel helder en duidelijk overkomt. Al meer dan twintig jaar volgt Pina Bausch het spoor van communicatie: een grootscheeps onderzoek, een zoektocht naar raakpunten, naar herkenbaarheid. Die ontstaat niet vanzelf, maar moet worden gecreëerd. Het danstheater stelt hoge eisen aan de toeschouwer. De toeschouwer moet actief meedoen, moet zijn eigen tekens creëren. Anders vindt er geen communicatie plaats.

In het begin was er veel weerstand. Daar stond dan een groep die in alle oprechtheid op zoek was naar verloren liefde, naar het verloren geluk: maar wat zij op de planken brachten, kwam als een schok. Niemand was voorbereid op zulk soort confrontaties, en velen wilden zulke onverwachte ontmoetingen liever vermijden - door verontwaardigd de deur dicht te slaan of zich geruisloos terug te trekken.

Maar het pijnlijke of provocatieve van dit werk zit in de zaak zelf, in de dingen die worden benoemd en in een ongewone vorm worden gegoten. Pina Bausch en haar ensemble leggen integer en trefzeker de vinger op de zere plek. Zij brengen van alles aan het licht waarvoor veel mensen liever hun ogen sluiten. Maar tegelijk biedt deze realistische optimiste uitzicht op een weids, schitterend panorama. Haar humor vult de poëtische ruimten ook met vertrouwen in de toekomst. Als zij het heeft over het 'subtiële waarover je samen kunt lachen', dan spreekt daaruit de opluchting van iemand die - al is het maar even - afstand kan nemen en naar zichzelf kan kijken, lachend en huilend tegelijk.

Het Tanztheater Wuppertal is allang klassiek geworden. Het kenmerk van klassiek theater is dat het een scherp beeld geeft van de tijd: een tijd vol littekens en open wonden, maar ook vol verborgen krachten, mogelijkheden, betere oplossingen en onverwachte uitwegen. Maar in wezen is er meer: een verlangen dat eigenlijk onvervulbaar is en geen einde kent. Elk mens ervaart het aan den lijve: het verlangen om uit je eigen huid te kruipen en boven jezelf uit te stijgen.

Norbert Servos.

Een eindeloos uithoudingsvermogen

De dichtertlijke exploraties van het Tanztheater Wuppertal

Een vrouw zit op de grond; terwijl ze zich langzaam schommelend naar het voetlicht beweegt, begint ze een slepende dans met haar armen, alsof ze zichzelf met haar gebaren wil wiegen en koesteren in de bijna vervlogen herinnering aan tederheid. Een Boliviaans klaaglied klinkt op de band: een harde keelstem, die in snikken eindigt. Voordat de eenzame danseres haar doel heeft bereikt, wordt zij door een man teruggesleept naar achteren. Onverdroten begint zij opnieuw.

Deze scene uit *Viktor* is typerend voor het werk van het Tanztheater Wuppertal. Grote droefenis, gepaard aan een onverzettelijk doorzettingsvermogen, bestand tegen elke onvoorziene ramp. We krijgen de wereld te zien aan de rand van de afgrond, vlak na een catastrofe of er nog middenin. Voortdurend voelen de mensen zich bedreigd; hun gevoelens en wisselende stemmingen zijn geen willekeurige grillen - het gaat hier om veel meer: (over)leven of dood. Iets voelbaar te maken, of op zijn minst een idee te geven van waar het werkelijk om gaat - dat heeft Pina Bausch zich van meet af aan tot taak gesteld. Deze opgave bracht haar en haar dansers ver buiten de platgetreden paden van de danskunst. Ze startte een expeditie naar een onbekend gebied, waarbij de dans weer helemaal opnieuw onderzocht en ontdekt moest worden. Wat mensen beweegt en hoe het ze beweegt, hoe ze zich verstaanbaar maken met hun lichaam, niet in woorden maar in daden - dat was niet meer uit te drukken in de vormtaal van de traditionele dans. De gemoedsbewegingen waren daarvoor te intens, het verdriet dat naar buiten kwam te zwaar, maar ook de telkens weer hervonden levenslust en vreugde waren daarvoor te belangrijk. Dit alles viel buiten het kader van puur illustrerende of abstraherende choreografie; dans en dansers (en met hen de toeschouwers) waren overgeleverd aan de macht van echte emoties.

Zo begon een grootscheeps onderzoek, gebaseerd op een eindeloos spel van vallen en opstaan. Op de repetities van het Tanztheater Wuppertal werd geëxperimenteerd met allerlei vormen van gedrag. Repeteren betekende niet langer het vakmatig instuderen van een voorstelling; er werd een visie op de wereld ontwikkeld, een levenshouding. Want met onvermoeibaar enthousiasme proberen Pina Bausch en haar dansers uit te vinden wat er in al die aangeleerde houdingen essentieel is voor de omgang met elkaar, wat het is waardoor mensen elkaar vinden of verliezen. Dat leidt tot komische ontwikkelingen maar ook tot momenten van groot verdriet en eenzaamheid; ze maken angst, woede en wanhoop door, maar smaken ook de vreugde van de heroverde vrijheid. Het hele scala van emoties wordt zichtbaar, zorgvuldig wordt het terrein van de dagelijkse hoogte- en dieptepunten opgemeten: met feilloze precisie en de grootst mogelijke eerlijkheid. Met ijzeren volharding tonen zij dat het helpt om emoties tot op de bodem te onderzoeken. De eerste stap om angst te overwinnen, is je eraan overgeven; eenzaamheid verdwijnt het snelst als je je er niet voor afsluit; wanneer je met bijna kinderlijke onbevangenheid weer openstaat voor vreugde en sympathie, ontstaat begrip en contact; als je om jezelf kunt lachen in absurde situaties, is er hoop op een uitweg uit de misère. In het Tanztheater Wuppertal staan lachen en huilen, subtiële humor en diep afgrijzen knap uitgebalanceerd naast elkaar. Pina Bausch laat mensen zien die zich blijven vastbijten in een situatie tot die plotseling omslaat, tot de weg vrij komt voor de volgende poging of - misschien wel - voor de volgende vergissing. Toch houden zij niet op vragen te stellen, en geven de hoop niet op ooit een weg te vinden naar meer vertrouwen en begrip. De voortdurende verandering is meer dan een choreografisch dansprincipe - het is een teken van hoop, niet gericht op een verre utopie, maar gebaseerd

op de realiteit: op het aanvaarden van het leven zoals het is, zodat je onder alle omstandigheden overeind blijft. De wereld van alledag, het leven is de moeite waard, zeggen de dansers uit Wuppertal, en geluk is niets anders dan er helemaal in opgaan: precies zoals je bent, maar wel bereid om elk moment te veranderen.

Maar hoe dicht haar stukken ook bij de werkelijkheid en bij de mens blijven, hoe scherp van observatie ze ook zijn, toch blijven ze niet steken in oppervlakkig realisme. De werkelijkheid wordt niet getoond zoals die is, maar vertaald in een poëzie van lichaamstekens, die nog ruimte openlaat, die iets oproept, iets voelbaar maakt dat moeilijk in woorden te vangen is, en met zo'n intensiteit dat je de situaties en stemmingen, het balanceren op het scherp van de snede en de onverwachte wendingen met huid en haar meeleeft. Wat er op het toneel gebeurt, is rechtstreeks van de lichamen af te lezen en hoeft niet te worden omgezet in taal of gedachten. Het speelt zich allemaal af in het grensgebied tussen droom en werkelijkheid, waar ook de poëzie vertoeft; en net als bij poëzie gaat het puur om de zeggingskracht van metaforen. Niets hoeft te worden begrepen of geïnterpreteerd. Je kunt hooguit aanvoelen wat er op het toneel gebeurt: het raakt de werkelijkheid - en is toch geen alledaags realisme; het voltrekt zich vaak met de pregnante logica van droombeelden - en toch is het geen fictie. Het Tanztheater ontvouwt een brede horizon, en wat er nu precies gebeurt, is niet in woorden te vangen. De toeschouwer kan zijn fantasie de vrije loop laten. Zo is het gebeurd dat een bezoeker op de vraag wat hij in een bepaalde voorstelling het mooiste vond, antwoordde: toen het witte paard op het toneel verscheen. In werkelijkheid was er helemaal geen paard. Zozeer was zijn verbeeldingskracht aangesproken, dat hij dit beeld erbij verzon.

Zoiets is alleen mogelijk in een theater dat open is, zonder vastomlijnde doelstellingen. Nooit wil het danstheater van Pina Bausch iets anders betekenen dan wat er op het toneel te zien is aan constante veranderingen. Er wordt geen 'verhaal' verteld, er worden ervaringen gecreëerd, en de toeschouwer mag daarin delen. Hij gaat een school binnen van zien en beleven, geen onderwijsinstelling. 'Niemand weet meer' zou het devies kunnen luiden - ook de choreografe niet. Je moet je dus wel, op voet van gelijkheid, overgeven aan het wisselende spel van vreugde en verdriet. Een theater dat van de hoge cothurne der zekerheden is afgestapt, verandert - noodgedwongen - van vorm. Het doet geen kort en bondig verslag van de werkelijkheid meer; het schept met alle intensiteit een eigen werkelijkheid.

De toneelschrijver Heiner Müller heeft een rake typering gegeven van dit soort theater, waarin de directe ervaring zo belangrijk is: 'Alleen onder de stijgende druk van authentieke ervaringen wordt het vermogen ontwikkeld, de geschiedenis recht in de ogen te kijken, wat het einde van de politiek en het begin van een nieuwe geschiedenis van de mens kan zijn.' Het 'work in progress' krijgt gestalte, terwijl Pina Bausch en haar dansers aan een archeologie van het alledaagse werken; zij proberen het levende, vitale lijf met al zijn impulsen zichtbaar te maken. Het lichaam is blijkbaar nog niet zo 'stukgelezen', de lichaamstaal nog niet zo vastgeroest, dat er niet steeds weer een onverwachte vonk uit te slaan is, die het theater opnieuw een oord van verandering laat zijn; iets dat ontroert, zonder gefixeerd te zijn op een bepaalde betekenis. Hier wordt een soort veldonderzoek van lichamelijke expressie bedreven, waarvan de resultaten rechtstreeks worden getoond, niet verpakt in de traditionele rolverdeling. Op deze momenten van uiterste kwetsbaarheid, wanneer de fantasie vrij spel heeft, begint een nieuwe geschiedenis van de mens - buiten elke ideologie en conventie om.

Deze specifieke vorm van dansen deed in Wuppertal al vroeg zijn intrede. De 'Gluck-opera's' bijvoorbeeld en met name Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* zijn weliswaar

geësceneerd volgens traditionele principes - die overigens meesterlijk worden toegepast -, maar de choreografie vergt het uiterste van de fysieke (en psychische) krachten van de acteurs. Daardoor krijgen de stukken een authenticiteit en dramatische kracht, die direct overslaat op het lichaam van de toeschouwer. Pijn, verdriet en wanhoop worden niet alleen maar vluchtig aangeduid of gestileerd in fraaie bewegingen. Zij ontladen zich in gevoelsuitbarstingen met een enorme fysieke en emotionele kracht. Dat vereist dansers (en toeschouwers) die niet bang zijn voor zichzelf, die bereid zijn de fundamentele menselijke driften in zichzelf te ontdekken. Maar wie tot op de bodem gaat, ontdekt een essentiële krachtbron. Die komt tot een waarachtigheid waarin hij alle uiterlijke schijn aflegt en tot de kern doordringt. Die bereikt een vitale kracht, die vanaf het moment dat ze zich openbaart, behouden blijft. Het blijkt dat veranderingen vanzelf komen, wanneer je ze toelaat.

Langzamerhand ontwikkelde Pina Bausch een andere werkwijze. Zij begon haar dansers vragen te stellen. Ze moeten reageren op trefwoorden, korte zinnen of suggesties: het is niet de bedoeling om maar wat te improviseren, het gaat erom een exact antwoord te geven, dat werkelijk de kern raakt, dan kan het pas choreografisch gestalte krijgen. Daarmee begint, elk stuk opnieuw, een ontdekkingsreis, in het vertrouwen dat elk lichaam een arsenaal is van gedragingen, wensen en verlangens, angsten en lusten, en niet in de laatste plaats van mogelijke oplossingen. Een ensemble weet meer dan een choreograaf alleen ooit kan weten. Pina Bausch wil met haar aanpak de kennis die in elk lichaam is opgeslagen benutten en de schoonheid ervan zichtbaar maken. Zij geeft iedere danser de ruimte om te ontdekken en te laten zien wat hij persoonlijk van de wereld afweet. Zij heeft diep respect voor ieder afzonderlijk, elk individu is uniek en heeft het recht er te zijn.

Uit deze methode ontwikkelde zich langzaam maar zeker een nieuwe vorm van theater en dans - een soort wereldtheater, waarvoor de diverse nationaliteiten het materiaal en de uiteenlopende temperamenten de klankkleur leveren.

Door deze openheid kan het Tanztheater Wuppertal de meest uiteenlopende culturen en hun visie op de wereld absorberen. Zij werken samen of spreken elkaar tegen, hebben begrip voor elkaar of praten in vele talen langs elkaar heen. Niets wordt verdoezeld voor de goede vrede. Conflicten worden niet vermeden, en dan blijkt dat die op den duur - schijnbaar vanzelf - veranderen en er nieuwe mogelijkheden in zicht komen. Wat dat betreft is het Tanztheater Wuppertal een uniek model - een model voor hoe je met elkaar kunt omgaan. Dat zij gezamenlijk op onderzoek uitgaan, hun eigen radeloosheid durven toelaten, voorzichtig ongewone combinaties aftasten en nieuwe vormen van beweging verkennen bewijst dat culturele verschillen heel goed te verdragen zijn, dat er ruimte is voor iedereen, dat een - vreedzame - coëxistentie mogelijk is.

Met grote eenvoud monteert Pina Bausch de resultaten van haar onderzoek: hard in contrast met zacht, licht na donker, op koortsachtige hysterie volgt stille inkeer. De acteurs dompelen de toeschouwers in een wisselbad van de meest uiteenlopende stemmingen en emoties. De dans blijft niet meer beperkt tot een zo geraffineerd mogelijke combinatie van passen, alles kan dans zijn: van het simpelste gebaar tot een wervelende choreografie over het hele toneel. Wat de Wuppertaler acteurs samen met hun choreografe op hun expeditie ontdekken, wordt net zolang bewerkt en tot de essentie teruggebracht, tot het iedereen raakt. Het gaat niet om het vinden van de juiste choreografie, maar om iets menselijks dat voor iedereen herkenbaar is. De bravoure van het ensemble uit Wuppertal zit hem dan ook niet in de bekende technische meesterstukjes. Hun virtuositeit kan ook blijken uit het opzeggen van een gedicht of het zingen van een kinderliedje. Zij laten zien dat natuurlijke, ongekunstelde charme meer waard

is dan een ingestudeerde cliché-glimlach; dat in ieder klein, op het oog nietig voorvalletje een eigen waarheid en schoonheid schuilt.

Geen wonder dat Pina Bausch een ensemble heeft samengesteld dat nu niet bepaald beantwoordt aan doorsnee normen en schoonheidsidealen. In het begin vond men de dansers vaak te dik of te dun, te groot of te klein, niet knap of niet jong genoeg. Het publiek werd teveel aan zichzelf herinnerd. Men had niet door dat in Wuppertal de dans opnieuw werd geboren - zonder een spoor van ijdelheid, gericht op het leven van alledag, waar de toeschouwer zelf vandaan kwam. Het Tanztheater staat erop mensen te laten zien zoals ze zijn, niet zoals ze zouden moeten zijn. Dus tonen de acteurs het publiek in eerste instantie ook niet, wat het zelf niet kan. Zij willen de toeschouwer niet overrompelen met een zogenaamd verbluffende techniek; zij appelleren aan iets dat in ieder mens in aanleg aanwezig is, en waarop hij kan vertrouwen. Door als het ware naakt en onbeschermd het toneel op te gaan geven de dansers de toeschouwers moed. Zij demonstreren wat het betekent jezelf te durven zijn, vrede met jezelf te hebben en in het volle leven te staan. Want pas als je op je eigen plek bent aangekomen, kun je de ander ontmoeten, kan er echt begrip en intimiteit ontstaan.

Dat lukt alleen als je goed gescheiden houdt wat privé en wat persoonlijk is. De vragen die Pina Bausch stelt, bewegen zich nooit in de privésfeer. 'Ik vraag iets exacts. Als een danser daar een antwoord op heeft, is het iets dat wij allemaal hebben. We weten het, maar niet met ons verstand.' De individuele ervaring wordt alleen gebruikt om bloot te leggen wat inderdaad 'iedereen heeft', wat de acteurs op het toneel met de toeschouwers verbindt. De dansers doen de eerste stap, door zich aan nieuwe ervaringen bloot te stellen en tot op de bodem van hun emoties te gaan, en zij nodigen het publiek uit hen te volgen bij het verkennen van onbekende gebieden. In de stukken formuleren zij een exact vastgelegde energie, laten die zijn werk doen, met een intensiteit die iedereen tot een keuze dwingt. Want de lichaamstaal van het Tanztheater is te allen tijde heel precies. Een bepaalde houding, een bepaalde manier van lopen, staan of dansen: dit alles wordt door het Wuppertaler Wereldtheater aaneengesmeed tot ontroerende, indringende momenten. De groep verstaat zich op subtiele nuances, het wankel evenwicht van stemmingen, het tragikomische koorddansen over de afgronden van alledag.

Het is niet alleen nieuwsgierigheid en ondernemingslust, maar ook uithoudings- en doorzettingsvermogen, waarmee zij de geschiedenis inderdaad 'recht in de ogen kijken'. Onvermoeibaar onderzoeken zij de mogelijkheden van een theater dat op de mens is ingesteld, met een nieuwe geschiedenis van de mens voor ogen. Het Tanztheater van Pina Bausch heeft van meet af aan vertrouwd op de persoonlijkheid van elk individu. De acteurs, afkomstig uit bijna alle delen van de wereld, sterk verschillend van mentaliteit en temperament, beelden geen traditionele rollen meer uit, maar laten prototypen van menselijk gedrag zien. Het Tanztheater, dat 'arm' heette te zijn, was rijk én is rijk, niet in de laatste plaats door voorvechters als:

Jo-Ann Endicott, die het hele repertoire van 'vrouwelijkheid' beheerst, van kinderlijke onbevangenheid tot en met de afstandelijkheid van de 'grande dame';

Jan Minarik, een briljante 'onnozele hals', een rustpunt in bijna alle stukken, die zelfs onder de meest hysterische uitbarstingen onaangedaan blijft;

Meryl Tankard, een stakerig, komisch talent, die het hele register beheerst van schrille histerie tot tedere, zachte ondertonen;

Dominique Mercy, vaak een treurige clown, die ook fratsen kan maken waarachter diepe ernst en grote kwetsbaarheid schuilgaan;

Malou Airaud, vol diepgeworteld verdriet en hartstochtelijke energie, die met haar geduldig-afwachterende houding indringende kracht uitstraalt;

Lutz Förster, een danser die met zijn lange, slungelige lichaam iets kan vertellen over mannelijke kwetsbaarheid en laat zien hoe droge galgenhumor je kan redden;

Mechthild Grossmann, in veel produkties een kindvrouwtje met grote, onschuldige ogen of een bitse vamp; maar door alle cliché-beelden heen komt telkens weer haar zelfbewuste erotiek om de hoek kijken;

Silvia Kesselheim, vlijmscherp en precies; wanneer zij abrupt verstomt, hangt er een onheilspellende stilte en een sfeer van radeloosheid;

Vivienne Newport is met haar ruwe, weerbarstige charme en durf alleen al door haar aanwezigheid provocerend;

Janusz Subicz, vaak jongensachtig verlegen, die het publiek met zijn trouwhartigheid voor zich inneemt;

Beatrice Libonati, die om te overleven haar lijf met angstaanjagende heftigheid in de strijd werpt, o.a. als Judith in 'Blaubart';

Helena Pikon, lang en mager, teruggetrokken, maar onverzettelijk als zij met verstrengelde armen dansen van eenzaamheid vertolkt;

Jean-Laurent Sasportes, een briljant 'warhoofd', een anarchist, altijd bereid de vastgeroeste wereld van conventies op losse schroeven te zetten:

Je zou deze lijst nog veel langer kunnen maken, want de afgelopen twintig jaar zijn er in het 'Welttheater' van Pina Bausch meer dan 140 dansers, toneelspelers, zangers, soms zelfs acrobaten of goochelaars opgetreden. Met hen onderzoekt (onderzocht) de choreografe onvermoeibaar de mogelijkheden tot wederzijds begrip en toenadering. Op deze onbestemde reis belandde zij in wonderlijke ruimten, bedekt met een dikke laag aarde, met water, een echt grasveld of een heleboel anjers. Een kolossale, ouderwetse ruimte vol ruisende bladeren, een oude bioscoopzaal vol stoelen, een koffiehuis. De decors, in het begin ontworpen door Rolf Borzik, later meestal door Peter Pabst, zijn levende ruimten. Hier gaat het niet om spectaculaire effecten en ook niet om een entourage of een mooie omgeving. Door de aarde, het water of de bloemen veranderen ook de bewegingen van de dansers. Het water trekt in hun kleren, die zwaar worden en aan hun huid vastkleven. De dikke laag aarde van *Frühlingsopfer* geeft vaste grond aan de stampende passen van het ritueel. De geur van een pasgemaaid grasveld hangt in het Schauspielhaus; en in het veld van anjers benen de dansers met grote, houterige stappen tussen de bloemen. Afgezien van hun metaforische betekenis scheppen de ruimten ook altijd een heel specifieke fysieke realiteit, die van invloed is op de bewegingen. Vaak is het toneel open tot aan de achtermuur, en wat gewoonlijk buiten is, komt opeens het theater binnen. De grenzen vervagen: wat is binnen, wat is buiten? Telkens weer duiken dieren op: een nijlpaard, een krokodil, een opgezet hert of honden. Levend of nagemaakt: hun verschijnen is net zo vanzelfsprekend als de wonderlijke ruimten. Als het nijlpaard in *Arien* naast de feestelijk uitgedoste gastvrouw gaat staan en haar bij het ontvangen van de gasten stoort, als het dan later treurig een bad neemt in het water - dan lijkt de scène te verwijzen naar een verloren gegane wereld van natuurlijkheid, eenvoud en simpele genegenheid. De schijnbaar surrealistische droombeelden zeggen altijd iets over echte gevoelens. Zij weerspiegelen als het ware het innerlijke landschap van de ziel, dat ook inderdaad alleen zichtbaar wordt wanneer het alledaagse samenvalt met het onverwachte, wanneer heel even het verlangen oplicht dat achter de dagelijkse maskerade schuilgaat. Heel even wordt de toeschouwer dan een blik gegund op vervlogen, sprookjesachtige tijden, toen je nog wensen kon doen. De kostuums (van Rolf Borzik en Marion Cito) hebben een vergelijkbare functie. Er is een rijke verscheidenheid aan kleuren en stijlen, we zien de acteurs soms met gewone schoenen, dan weer op blote voeten, in smoking, feestelijke avondkleding, zomerjurken

of alleen met een zwembroek aan. Het hele scala van mogelijkheden wordt uitgebuit en wie goed kijkt, ontwaart in elk stuk een doordachte dramatische kleurenopbouw. De overgang van zwart naar felle kleuren of zachte pasteltinten is niet willekeurig, maar komt voort uit de wisselende stemmingen in het stuk. Vaak is de kleding in tegenspraak met het gebruikelijke rolpatroon. Zo komen we iets te weten over al die onechte lagen, de verkleedpartijen die iets moeten maskeren en die je toch alleen maar verraden. De mannen en vrouwen zien eruit als doodgewone mensen. Maar de ruimten waarin ze zich bewegen, werken vervreemdend. In *Arien* bijvoorbeeld zien de feestgangers er in hun druipnatte jurken en pakken al gauw uit als drenkelingen, waardoor het conventionele ritueel dat zij uitvoeren dubbel komisch en grotesk werkt. Via deze vervreemding wordt niet alleen het masker zichtbaar gemaakt, maar ook wat er achter dat masker eigenlijk leeft. Wat Pina Bausch en haar ensemble laten zien, is als het ware de opperhuid van de emoties, een zichtbaar gemaakte innerlijke wereld.



Fürchtet Euch nicht.

De muziek daarbij (samengesteld door Matthias Burkert) wordt vaak ten onrechte nostalgisch genoemd. Het zijn schlagers uit de jaren twintig en dertig, jazz, oude tango's, klassieke evergreens of volksmuziek, met een primitieve, sterk emotionele lading. Ze roepen iets wakker, maar Pina Bausch gebruikt ze op een manier dat de toehoorder niet kan zwelgen in sentimentaliteit. Er wordt hier niet geappelleerd aan nostalgische herinneringen. Daarvoor vormen de handelingen op het toneel een te groot contrast met de welluidende klanken of raken ze te zeer de kern van muziek en tekst. Bij de *Kleine Nachtmusik* zitten de vrouwen op een rij voor het voetlicht, en worden door de mannen tot absurde etalagepoppen geboetseerd. De grotesk uitgedoste poppen-vrouwen laten een gruwelijk toonloos gelach horen, dat tegen de achtergrond van de vrolijke

muziek van Mozart nog angstaanjagender is. In *Bandoneon*, op muziek van oude tango's, heeft Pina Bausch zich blijkbaar laten inspireren door een bekende dichtregel over Argentijnse volksmuziek: 'De tango is een treurige gedachte die je kunt dansen'. Je ziet paren, de vrouwen schrijlings op de schouders van de mannen, die zich plotseling op de grond laten vallen; op elkaars schoot, als waren ze geamputeerd, dansen ze hun tango verder - een treurig, maar ook erotisch beeld dat lang blijft hangen. De muzikale motieven getuigen - net als de voorstellingen zelf - van een eindeloos uithoudingsvermogen. Ze zijn open naar twee kanten: naar het verleden en naar de toekomst. Vaak worden zij herhaald, met de bijbehorende scènes. De stukken zijn opgebouwd volgens het principe van het rondo, waarin het hoofdthema na elke variatie weer terugkeert. Maar toch krijg je nooit de indruk dat de ontwikkeling stagneert. Herhaling is hier geen vicieuze cirkel, geen smartelijk, eindeloos omcirkelen van onoplosbare situaties. Als dezelfde muziek nog eens klinkt, dezelfde scene nog eens wordt gespeeld, is er door de contrasterende stukken in de tussentijd allang iets veranderd. Het dramaturgische patroon zit ritmisch, niet metrisch in elkaar. Het gaat niet om de terugkeer van telkens hetzelfde maar om verandering: hetzelfde komt telkens iets anders terug. Niet zelden lijken die momenten, wanneer je ze voor de tweede keer ziet of hoort, nieuw en anders te zijn. Steeds wordt op hetzelfde gehamerd en aangedrongen, steeds een moment van bezinning en onderbreking, de motor die de stukken voorwaarts drijft. Nog eens wordt dat moment van echte, authentieke emotie, vreugde of verdriet, opgeroepen om dan de volgende stap te doen. Toch volgen de stukken van het Tanztheater geen duidelijke lijn, want zij geloven niet in een eindeloos-lineaire vooruitgang. Veeleer lijken zij ingebed in het grote, gestage stromen van de tijd. In die stroom kunnen de gebeurtenissen plotseling een wending nemen in elke richting. Soms grijpen ze vooruit op iets in de toekomst, dan ontstaan taferelen van een fascinerende schoonheid, waarin de hevige emotie en de heftische onstuimigheid tot rust komt. De scène slaat om in een innerlijk beeld van verzoening: een verademing, een diepe lange zucht, waarmee het lijden aan de realiteit wegvalt en de acteurs weer in hun eigen lichaam belanden. Eindelijk aankomen, eindelijk er gewoon kunnen zijn, zonder de maskades van de conventie en zonder angst - daar lijkt al het verlangen op gericht te zijn. Dat maakt dat ze het daar in het Welttheater van Pina Bausch nooit opgeven. Ze reiken naar een belofte van simpel geluk, een levensgevoel dat teruggaat naar de kindertijd. Met het ontwaken van het bewustzijn, het ego en het zelfbeeld is dat gevoel verloren gegaan. Iedereen is verstrikt geraakt in een gevecht met de wereld, in rivaliteit en concurrentiestrijd, jaloezie en remmingen, angsten en behoeften. Het oorspronkelijke geluksgevoel van het kind dat helemaal onbevangen in het leven staat, moet weer in de herinnering worden teruggeroepen, maar bovenal opnieuw gestalte krijgen. Want een weg terug naar het verleden is er niet. Wat dat betreft zijn de stukken van Pina Bausch verre van nostalgisch. Het is niet de bedoeling om de zogenaamd betere tijden uit het verleden te bezweren of te zwelgen in sentimentele herinneringen. Het is duidelijk dat de verzoening steeds opnieuw moet worden bevochten, dat die niet vanzelf komt maar met grote inspanning moet worden veroverd. De herinnering wordt alleen benut om te laten zien dat er wel degelijk een weg is naar begrip en nabijheid, naar liefde en geborgenheid. Dat geeft het Tanztheater de kracht om onvermoeibaar door te gaan en met vallen en opstaan dat wat zich voordoet af te tasten op alle mogelijkheden. De stukken van het Tanztheater Wuppertal zijn realistisch omdat zij geen idealen najagen. In het traditionele klassieke ballet tracht men dromen uit te beelden, het Tanztheater daarentegen blijft heel dicht bij wat elk mens in diepste wezen raakt. Het destilleert de vervlogen wensen uit de werkelijkheid en laat ze daar weer terugkeren. Hier wordt geen utopie van schijnbaar gewichtloze lichamen

geschetst; de kern van alle wensen en verlangens komt altijd tot uiting in heel gewone dingen. Als er iets wringt in de dagelijkse omgang, als fundamentele verlangens gefrustreerd worden, dan blijven de spelers uit Wuppertal net zo lang doorgaan tot er vanzelf een oplossing komt. 'De dans', zegt Pina Bausch, 'is ook uit wanhoop ontstaan, niet alleen uit vreugde.' Vreugde wordt pas geloofwaardig als de pijn is doorstaan en je tot de kern bent gekomen. Het begint altijd met een gevoel van gemis, een onvervuld verlangen dat bij lange na niet bevredigd is. Maar als je je laat zakken in de afgrond van dit verlangen, merk je dat de wanhoop verdwijnt wanneer de pijn het hevigst is, dat je weer opgewekt en onbezwaard kunt zijn als je ophoudt je te verzetten. De weg omhoog begint altijd bij nul, niet bij duizend. Vanuit het nulpunt ervaar je een ongebroken, bruisende levenskracht, die eindelijk basis en richting heeft. Van hieruit kan een nieuwe geschiedenis van de mens beginnen, een geschiedenis van vrijheid door het eigen lijf.

De dramaturgie van emoties die het ritme van het Tanztheater bepaalt, berust niet alleen op de organische principes van de dans. Met haar moed tot op de bodem van het gevoel te gaan biedt zij ons een visie die het leven leefbaar maakt, maar die wel van een andere orde is dan die van het verstand. Door alle gevoelsverwarringen te verdragen en te beleven, door te balanceren op het scherp van de snede tussen teder geweld en gewelddadige tederheid, tussen angst en genot en genotvolle angst, vinden de lichamen langzamerhand hun eigen balans. De volgende scene uit *Nelken* is typerend: Op de band klinkt een strijkkwartet van Schubert. Achter op het toneel zijn stuntmannen bezig van kartonnen dozen twee enorme kubussen te bouwen, angstig gadegeslagen door een vrouw die hulpeloos schreeuwend het gebeuren volgt. De rest van het gezelschap formeert zich in een schommelende, wiegende chorus line op stoelen, stormt dan weer helemaal naar voren met luide liefdesbetuigingen, formeert zich opnieuw, de rij stoelen verspringt telkens in de ruimte. De vrouw raakt steeds meer van streek, zij dwaalt heen en weer tussen de rustige voorbereidingen van de stuntmannen en het vermoeide, steeds tragere rouwritueel van de dansers. Op het laatst kan zij alleen nog maar hysterisch stamelen. De mannen wagen de sprong - en worden veilig opgevangen door de op elkaar gestapelde dozen - gered.

Norbert Servos

¹ De meeste van de genoemde dansers zijn inmiddels niet meer vast verbonden aan het gezelschap; ze komen regelmatig als gast terug voor hernemingen van produkties waarin zij hoofdrollen vertolken.

Biografie

Pina Bausch (Solingen, 1940) begon haar dansopleiding in 1955 aan de Essense Folkwangschule onder leiding van Kurt Jooss, waar ze onder andere studeerde bij Trude Pohl, Gisela Reber, Hans Züllig, Alfredo Corvino, Pearl Lang en Matt Mattox. Bij haar afstuderen als uitvoerend danser en pedagoog werd haar de Folkwang-Leistungspreis toegekend.

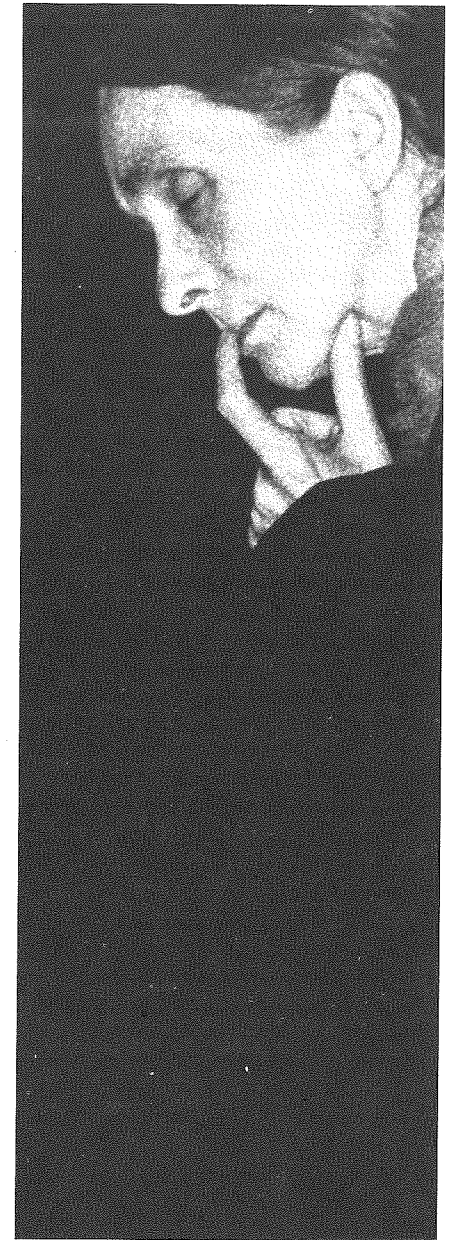
In 1959 kreeg ze een beurs als 'special student' voor de Juilliard School of Music in New York. Daar ontwikkelde ze zich verder bij choreografen als José Limon, Antony Tudor, Alfredo Corvino, Louis Horst en La Meri. Ze maakte haar debuut in het gezelschap van Donya Feuer en Paul Sanasardo. Vervolgens danste ze in de groep van Paul Taylor, en bij het Metropolitan Opera Ballet. In 1962 vraagt Kurt Jooss haar als soliste bij zijn nieuwe gezelschap, het Folkwang-Ballett, waar ze werkt met Hans Züllig, Lucas Hoving en Jean Cebren, en assistente wordt van Jooss. Hier begint haar activiteit als choreografe met *Fragment* (1968) en *Im Wind der Zeit* (1969), waarmee ze de eerste prijs wint in het choreografie-concours in Keulen.

In 1969 aanvaardt ze de artistieke leiding over de uit het Folkwang-Ballett voortgekomen Folkwang Tanzstudio, waar ook Susanne Linke en Reinhild Hoffmann aan verbonden zijn. In hetzelfde jaar maakt ze *Nachnull* voor het Rotterdams Danscentrum.

In 1971 vraagt Wuppertal haar voor het eerst een choreografie te maken:

Aktionen für Tänzer.

Vanaf het seizoen 1973-'74 krijgt ze de leiding over het Tanztheater Wuppertal.



Pina Bausch in Nederland Een bloemlezing uit de reacties op haar werk

Door Roy van de Graaf

1971 Pina Bausch studeert een choreografie in bij het net opgerichte Rotterdams Danscentrum van Ineke Sluiter.

'De enige echter die de aandacht gevangen hield louter en alleen door het gebruikte dansidoom was Pina Bausch, leerlinge van Kurt Jooss, die volgens de heiligste tradities van het ballet een vertaling in beeld bracht van de door de muziek opgeroepen sfeer van flegma en melancholie. (...) Nauwelijks up to date in zijn bijgeschaafd expressionisme en voorliefde voor fraaie standjes, was dit ballet echter heel zuiver en suggestief. Men moest wel even wennen aan het gekunstelde gebruik van armen en handen en de vele heroïsche poses die op het pathetische af waren, zoals ook de titel *Im Wind der Zeit*.'
Luuk Utrecht in *de Volkskrant*, 27 april 1971

'*Im Wind der Zeit* van Folkwang-discipel Pina Bausch (op cellosolo's van Mirko Dörner) is zoals de muziek sterk aan de vooroorlogse, voor-Hitler Duitse cultuur gebonden: nogal oververhitte expressionistische standen en toestanden vol Diepe Zin, maar het zit allemaal nogal aan de buitenkant.'
Jaap Joppe in *Haagsche Courant*, 27 april 1971

'Een gaaf, uitstekend gedanst werk met een zeer eigen idoom met grote intensiteit en een onbewogenheid, soms ook letterlijk, die vervreemdend werkt.'
Ine Rietstap in *NRC Handelsblad*, 27 april 1971

'Met zijn uitroepstijl mocht het dan wat ouderwets aandoen voor deze jonge groep, maar het werkte wel.'
Kamphoff in *Het Parool*, 27 april 1971

1973 'Vaak kreeg ik de indruk in een krankzinnigengesticht te zijn terechtgekomen, waarbij vooral choreografe Pina Bausch het in haar onverholten droomgestalten ernstig te kwaad had met de seks. Drie heren met laarzen aan en drie meisjes met lange, katoenen jurken gaven door wrijven tussen de dijen duidelijk te kennen dat ze ernstig naar liefde verlangden, maar uit de onbehouden wijze waarop ze aan dat verlangen tegemoet probeerden te komen, kreeg ik erg de indruk dat de NVSH in Duitsland nog een uitgebreid terrein heeft braakliggen.'
Conrad van de Weetering, ca. 1973, naar aanleiding van een optreden van het Folkwang Ballett, waar Pina Bausch toen de leiding over had.

1978 Het Tanztheater Wuppertal treedt met twee voorstellingen op in het Holland Festival: *Blaubart* in Nijmegen en *Komm tanz mit mir* in Den Haag.

'Gisteravond vond in de Nijmeegse schouwburg de al eerder in deze kolommen voorbesproken uitvoering plaats van het ballet-theaterstuk *Blauwbaard* door het Wuppertaler Ballett. (...) Ook hier waren er enkele tientallen weglopers en ik kan me hun reactie levendig voorstellen. Wat een beestenbende op het toneel, wat een troep chimpansees die door een gelukkige speling van de natuur een menselijk voorkomen hebben gekregen. Het hele ballet leverde in hun ogen slechts chaos en geschreeuw op en betekende volstrekt niets. Degenen die de hele voorstelling zagen, applaudiseerden minutenlang en nadat ik mijn steentje had bijgedragen hoorde ik buiten nog het bravo-geroep.

Alleen al de lichamelijke prestaties van de dansers rechtvaardigden dit: van hen was het uiterste geëist. Ik weet zeker dat gisteravond nergens in de wijde omtrek zoveel puur fysieke arbeid is verricht als op het podium van de Nijmeegse schouwburg.'
Wil Derkse in *Dagblad voor Noord-Oost Brabant*, 5 juni 1978

'De voorstelling duurt bijna twee uur, maar na drie kwartier ben je al murw geslagen door haar overdaad aan beelden, mensen die in paniek lijfelijk tegen de muur rennen, mensen die tot tien keer toe een ander aanhalen en dan afweren, mensen die het liefste in snikken zouden uitbarsten, maar in de plaats daarvan iemand gaan slaan. Je kunt op den duur de situatie niet meer overzien en voelt alleen maar medelijden en een ongelooflijke bewondering voor die dansers, die al dit lichamelijke geweld toch maar opbrengen.'
Conrad van de Weetering in *Haarlems Dagblad*, 6 juni 1978

'*Komm tanz mit mir* heet het tweede grote Pina Bausch ballet dat de Wuppertaler Bühnen in het Holland Festival brengt. (...) In die uitnodiging tot het dansen ligt de hele probleemstelling van het ballet: de allesoverheersende behoefte tot contact en de machteloosheid van mensen tot een werkelijk diepgaande relatie te komen. Dat is althans de visie die Pina Bausch op het leven heeft. (...) Het eenzijdige beeld dat Pina Bausch van de mensheid oproept, dat vreselijke Duitse geschreeuw dat toch afschuwelijke herinneringen blijft oproepen, en de vernederende, onwaardige manier waarop de vrouwen letterlijk tegen de grond gesmeten werden, gaan mij te ver. Hoe indrukwekkend ik dit *Komm tanz mit mir* als theatergebeuren ook vind.'
Ine Rietstap in *NRC Handelsblad*, 21 juni 1978

1981 *Café Müller* is op 7 juni tijdens het Holland Festival te zien in Carré. Door de VPRO wordt het rechtstreeks op televisie uitgezonden in het kader van de zondagavondreeks *De noodzaak van...*

'Laat me niet alleen, zou de ondertitel kunnen zijn van dit stuk waarin vrouwen en mannen zich wanhopig aan elkaar vastklemmen of vergeefs achter elkaar aan rennen. Dikwijls ook dolen ze rond als blinde slaapwandelaars, alsof ze zich in hun eigen wereld hebben teruggetrokken omdat daarbuiten de verschrikkingen te erg zijn. Veel bescherming biedt dit overigens niet, want hun bewegingen zijn vaak stuiptrekkend, alsof de herinneringen hun een nachtmerrie bezorgen, soms van zó gruwelijke proporties dat het hele lichaam tekeer gaat alsof het wordt gestriemd en gepest. Toch is *Café Müller*, met slechts zes dansers, één van Bausch' meest sobere en ingetogen stukken.'
Luuk Utrecht in *de Volkskrant*, 9 juni 1981

'In de kale, troosteloze caféruimte speelt zich het proces af van jonge mensen die, groen en onervaren, deel willen hebben aan het "volle leven", omgeven door een behulpzame vaderfiguur, een kelner die voortdurend het meubilair uit de weg ruimt voor de blindelings rondstuwende cliënten, een redderige burgerdame en een danseres die als "alter ego" van het jonge meisje haar bewegingen imiteert maar niet tot actie over durft te gaan.'
Mia Aleven-Vranken in *De Telegraaf*, 9 juni 1981

Hans Tuerlings

'Pina's gezelschap was heel... Benetton zal ik maar zeggen'

'Het zal ergens halverwege de jaren zeventig zijn geweest, ik had net mijn eerste choreografietjes gemaakt, toen ging de telefoon: Frau Bausch aan de andere kant van de lijn. Of ik een stuk kwam maken. Leuke grap, dacht ik nog, maar hier ga ik niet serieus op in. Doe dat maar bij een ander. Toen heb ik opgehangen.

Zij had iets van mij gezien, of anders haar toenmalige vriend, Rolf. In ieder geval wilde ze een tijdje rustiger aan doen en zocht ze mensen om met haar groep te werken. Ik ben daar toen een paar dagen geweest om repetities bij te wonen en dansers uit te zoeken. Toen heb ik ook *Le Sacre du Printemps* gezien. Onvergetelijk, die gigantische hartstocht en de vitaliteit van de mensen die daar in die turfmolm stonden te springen. Die gingen ervoor. Dat is me het meest bijgebleven van het werk van Bausch: als die mensen daar staan, dan staan ze er ook. Niet alleen als danser, maar ook als mens. Je kunt zien dat ze een goed en intensief repetitieproces achter de rug hebben, en dat daarin allerlei ruzies en vetes zijn uitgeknokt. Dat komt allemaal terug in de voorstelling. Je zou kunnen zeggen dat die ervaring voor mij de aanleiding is geweest om van het puur fysieke af te stappen, om op zoek te gaan naar de mens in de danser. In die tijd was ik free-lance choreograaf, dus werkte ik altijd met de dansers die ik aantrof bij een gezelschap. Maar zodra ik zelf kon gaan kiezen, mocht er van mij ook best een beetje dikke danseres tussen zitten. Dat klinkt misschien plat, maar het fraaie bij Pina's gezelschap was dat het heel gemêleerd was. Er waren een paar zwarte danseressen, een paar dikke, een paar rare mannen waarvan je niet zou denken dat het dansers waren. Daarna ben ik zelf ook meer op zoek gegaan naar wat iemand in huis heeft dat niet in een plié of een port de bras te zeggen is. Iets dat veel dieper zit.

De eerste keren dat ik die werkwijze bij Introdans in praktijk bracht, dachten ze dat ik gek was geworden. Ik gaf ze een stukje tekst, liet ze daarop improviseren en ging dan naar ze zitten kijken. Alle dingetjes die op de een of andere manier verwezen naar een bepaalde techniek, die haalde ik eruit. Doe dat maar weg, zei ik dan, dat is niet van jou, dat is aangeleerd.

Een stuk maken in Wuppertal is er nooit van gekomen. Er kwam een gigantisch misverstand over wat ik zou gaan verdienen; dat scheelde een nul. Uiteindelijk zou ik er nog geld op hebben moeten toelagen, en daar heb ik voor bedankt. Achteraf misschien dom. Als ik het wel had gedaan, wie weet waar ik dan nu zou hebben gestaan. Pina was op dat moment volstrekt ontoegankelijk, ze werd omgeven door vijftien acteurs uit Bochum, waar ze toen een stuk van Shakespeare instudeerde, en die beschermden haar dag en nacht als een godin. Van de intendant heb ik nog een briefje gehad: spijtig dat het niet tot een samenwerking is gekomen. Pina heeft het volgens mij nooit ontdekt. Ze was zo van de wereld.'

Hans Tuerlings is choreograaf en artistiek leider van Raz.

Pina Bausch is in het Holland Festival te gast met vier verschillende stukken: *Le Sacre du Printemps*, *Walzer*, *Keuschheitslegende* en 1980.

Le Sacre du Printemps, 9, 10 juni, Carré, Amsterdam

'Bausch' werk kenmerkt zich door de indringende, bijna schokkende manier waarop zij haar pessimistische kijk op het leven vormgeeft. Bij haar geen fraaie gepolijste langlijnige en harmoni-

euze lijnen. Geen elegante en verfijnde dansers. Haar *Sacre du Printemps* heeft dan ook niets van een mogelijke verrukking die hartstochtelijk oploeiende seksuele driften kan verschaffen. Er is geen tederheid en geen vreugde. Er is een willoos meegesleurd worden in oncontroleerbare emoties. (...)

De vloer, bedekt met bruine turfmolm, besmeurt de bezwete lichamen en uit die in een bijna nachtmerrie-achtige extase geraakte groep komt dat ene meisje naar voren, dat zich als offer aan

de aarde zal dooddansen. In haar solo zwiept haar lichaam zich steeds meer op en haar geest lijkt zich volkomen te verliezen in het enorme geweld waarmee de bewegingen als schreeuwen door dat lichaam striemen. Het eind komt als een verlossing.'

Ine Rietstap in *NRC Handelsblad*, 10 juni 1982

'Feministen zullen haar naam hoog in het vaandel schrijven, vooral als zij haar *Sacre du Printemps* hebben gezien. Anders dan bij een Van Manen, die abstract bleef, of bij een Béjart, in wiens *Lentewijding* de mannen domineerden, staan bij Pina Bausch de vrouwen centraal. De lente slaat hier in als een bliksem en de hoog oploeiende seksuele hartstocht leidt allerminst tot vreugde, bevrijding of ontspanning. Het lijkt alleen maar een plaag, die in allerlei schrikreacties, krimp en bloedend wordt ondergaan. Als een opgezweept kudde wilde dieren met aan Indiase dansen herinnerende wijde beenstanden, voltrekt zich op een dikke laag donkere turfmolm dit plastisch pandemonium.'

Frank Delboy in *Het Binnenhof*, 10 juni 1982

'Zoals wel vaker stelt Bausch de machtsrelatie tussen mannen en vrouwen centraal. Deze machtsrelatie brengt ze terug tot de meest elementaire vorm, die van de fysieke krachtmeting, waarin vrouwen het traditioneel gezien afleggen tegen de mannen.'

Isabelle Lanz in *De Waarheid*, 15 juni 1982

Walzer, 17, 19, 20 juni, Carré, Amsterdam
(*Walzer* werd speciaal gemaakt voor Carré, aanvankelijk onder de titel 1982)

'Terwijl het gesis en het gekuch in de zaal hier en daar tot een demonstratief mezzo-forte aanzwelt, groepeer zich

een dozijn 'Darsteller' (hoe noem je die wat zwaarmoedig ogende zingende dansers, goochelende acteurs en pratende acrobaten van Pina Bausch' Tanztheater Wuppertal?) rond een oude kruisnaar-piano in een hoek van de kale piste van Carré. Men neemt er zijn gemak van. Een van de heren van het gezelschap heft met aandoenlijk ongeschoolde stem een romantisch lied aan. Het geluid zal nauwelijks verder reiken dan rij drie van het eerste balkon. Op dat moment - de voorstelling is een kwartiertje of vijf oud - hebben de eerste bezoekers het theater al verlaten. Sommigen rap bij de deur, anderen struikelend over de knieën van hun burens, zwijgend of verwensingen mompelend. Wie eruit wil zet zichzelf in elk geval lelijk te kijk, want bij *Walzer*, ein Stück von Pina Bausch brandt vrijwel voortdurend het zaallicht. Het rumoer neemt de vormen aan van een waarachtig incident, wanneer bovenin een dame opstaat die haar onbehagen over het vertoonde samenvat in een luidkeels: "Dansen, dansen!"

Daarmee lijkt het schandaal compleet. Maar het moment had niet slechter gekozen kunnen zijn: op hetzelfde ogenblik beginnen twee spelers een verhandeling over begrippen uit de klassieke balletkunst ('developpez, attitude en avant, arabesque') - zonder daarbij een stap te verzetten. Grote bijval. (...)

Rond half twaalf beginnen gestiek en gelaatsuitdrukkingen van de weglopers te veranderen: scheidende toeschouwers dralen nog wat bij de deur met gezichten van dit-kan-nog-wel-tot-vijf-uur-duren-maar-ik-moet-met-de-trein-mee. Het slotapplaus tegen half één is ovationeel. Bausch, haar muizige gestalte gehuld in een witte slobberbroek, neemt de hulde bleek en zichtbaar uitgeput in ontvangst.'

Roland de Beer en Paul de Neef in *Haagse Post*, 26 juni 1982

George Brugmans

'Mensen liepen tegen de muur, en Bausch liet dat gewoon zien'

'Het werk van Pina Bausch was wat mij betreft vooral begin jaren tachtig erg relevant. In de samenleving was dat een overgangperiode, het einde van een tijdperk vol idealen. In de jaren zestig was onze generatie optimistisch bezig de wereld te veranderen, in de jaren zeventig waren we in het wilde weg aan het experimenteren geslagen, en eind zeventig/begin tachtig liep dat vast. Aan de ene kant waren de idealen ontaard in politiek extremisme - denk aan de Rote Armee Fraktion -, aan de andere kant hadden veel mensen ze gewoon vaarwel gezegd; het yuppie-tijdperk was begonnen. Mensen werden teruggeworpen op zichzelf, en een heleboel daarvan liepen vast.

Wat Bausch neerzette was een verdwaald soort mens die niet veel kanten meer op kon en ook letterlijk tegen de muur liep. *Café Müller*, het eerste dat ik van haar zag, was eigenlijk een laboratoriumsituatie: dit is hoe we zijn en zo zitten de menselijke verhoudingen in elkaar. Je kunt niet zoveel. Je kunt met een soort treurig makende weemoed van alles herhalen, maar je blijft tegen die muur opbotsen. Zij liet dat gewoon zien, daar had ze geen eindeloze woordenbrij voor nodig. Dans, wat toch een abstract medium is, en psychologie kwamen daar samen.

Daarna heb ik *Le Sacre du Printemps* gezien. We moesten op dat moment een naam geven aan ons festival in Utrecht, en zo kwam ik op Springdance. Die naam is een ode aan de *Sacre* van Bausch. Tijdens de voorstelling zat ze voor mij. De hele tijd maakte ze met een streng gezicht aantekeningen. Dat maakte een enorme indruk: iemand die het al zo ver heeft geschopt en dan nog de discipline en het vakmanschap heeft om al haar commentaar direct op te schrijven.

Het leek misschien gemakkelijk haar na te doen, maar voor veel mensen bleek dat een ongelooflijke valkuil. Zoals je een aantal jaren later overal dansgroepjes zag met zwarte hoge schoenen en Rosas-kapsels, zo had je toen meisjes op pumps, met lange haren en jurkjes. Waar ze zich op verkeken, is dat je wel degelijk een heleboel te melden moet hebben om met dingen te kunnen komen die bijna clichés zijn. Een vrouw die eindeloos lang achter elkaar steeds in de armen van een man springt, dat kun je niet zomaar doen. Het gaat om de betekenis en de kracht van de psychologie die daar achter zit, en om de ideeën die daar weer achter zitten. Karel Appel lijkt ook gemakkelijker na te volgen dan Rembrandt. Dus zijn een heleboel mensen verf op het doek gaan gooien. Soms leverde dat iets waardevols op, maar in veel gevallen niet. Vaak zat je bij een voorstelling na twee minuten al dood te vervelen.

Zelf heb ik momenteel niet meer zo de behoefte om haar werk nog te volgen. Het heeft zichzelf overleefd, wat mij betreft. Het heeft een hoge constante kwaliteit, maar op een gegeven moment zag ik ook een soort herhaling. Het statement dat ze maakt en de manier van vormgeven zijn constant. Op zich is daar niet zoveel op tegen, maar hoe vaak kun je daar naar kijken? De impact die haar werk begin jaren tachtig had, is er niet meer zo. Ik ben nu benieuwd naar wat een William Forsythe doet.'

George Brugmans was tot 1993 artistiek leider van het Springdance festival in Utrecht.

'Een half jaar geleden kreeg Pina Bausch een baby. Ze is daar dolgelukkig mee en dat zullen we weten ook. Daarin is ze even oprecht als in haar vroegere angsten.

Het lijkt soms wel of het kindje de voorstelling heeft geregisseerd: iedereen zit leuk met blokjes te spelen en er worden met de dansers als blokken, fraaie figuren gelegd op de piste van Carré. Er

wordt met papieren vliegtuigjes en bootjes gespeeld, rijmpjes uit poëzie-albums voorgelezen, herinneringen aan opa en oma opgehaald, lieve geluidjes gemaakt, vliegen verjaagd en nagegaan hoe muizen zich voelen als ze in de val raken.'

Conrad van de Weetering in *Algemeen Dagblad*, 19 juni 1982

'Walzer is een indrukwekkend ego-document van een controversiële choreografe en theatermaakster, die ondanks de zware last van het artistiek leiderschap en de druk van een internationaal verwachtingspatroon toch gekozen heeft voor het moederschap.'

Eva van Schaik in *Trouw*, 19 juni 1982

'De wereldpremière van *Walzer, ein Stück von Pina Bausch*, dat in het Holland Festival een van de hoogtepunten beloofde te zijn, is nog net niet een van de dieptepunten geworden. De bijna vier uur durende voorstelling bevat zoveel doodse momenten dat zij gemakkelijk ingekort kan worden. (...)

Wat overblijft is een gevoel dat Pina Bausch, in dit geval, misbruik heeft gemaakt van het aan haar toevertrouwde talent.'

Caroline Willems in *Haagsche Courant*, 18 juni 1982

'Dat het Wuppertaler Tanztheater nog zulke woedende reacties bij het publiek kan losmaken, is een teken dat ze voorlopig nog iets te zeggen hebben.'

Isabelle Lanz in *De Waarheid*, 18 juni 1982

Keuschheitslegende, 22, 23 juni, Carré, Amsterdam

'Communicatiemoeilijkheden, seksuele frustraties, eenzaamheid, angstcomplexen, valse schaamte, verlegenheid, moederbinding, contactstoornissen, taboesfeer en vrouwenemancipatie, het zijn de onderwerpen waarmee Pina Bausch met het Tanztheater Wuppertal haar publiek wil confronteren, wil schokken, wil uitdagen in haar theatrale schepping *Keuschheitslegende* (1980), die dezer dagen in Carré werd uitgevoerd in het Holland Festival.'

Mia Aleven-Vranken in *De Telegraaf*, 24 juni 1982

'Het gênante goedkope effectbejag (mannen met waterpistooltjes, vrouwen met snoepgoed in het haar) gaat na verloop van tijd irriteren, ondanks het feit dat Bausch en haar ontwerper Rolf Borzik fraaie staaltjes van vormgeving leverden. (...)

Tussen trivialiteit en kunst wil Bausch geen onderscheid maken. Het blijft één grote mengelmoes, waarbij ze de Bouquet-reeks, Ovidius, Wedekind en Binding als gelijke verafgoders van Eros gebruikt. Maar als zij de legende van de kuisheid werkelijk wil ontrafelen, zal zij zelf toch een duidelijker en eerlijker stellingname moeten kiezen dan de veilige positie van de grande dame-gastvrouw of dompteuse.'

Eva van Schaik in *Trouw*, 25 juni 1982

'Bausch toont ook in dit werk weer haar vermogen om te relativeren, hetgeen tal van humoristische, uiterst herkenbare situaties oplevert. Eigenlijk geeft het geheel een behoorlijk optimistische kijk op het verschijnsel seksualiteit.'

Marc Jonkers in *Utrechts Nieuwsblad*, 24 juni 1982

1980, 25, 26 juni, Schouwburg, Rotterdam

'Na de met turfmoel bedekte vloer in *Sacre*, de uitgeruimde piste van Carré voor *Walzer* en de als een verstilde zee geschilderde vloer in

Keuschheitslegende, is in de vierde Holland Festival-produktie van het Tanztheater Wuppertal de toneelruimte bedekt met een felgroene grasmatten met daarop een klein opgezet hert. In de verder kale ruimte spelen zich op die grasmatten weer een aantal schijnbaar los op elkaar staande scènes af die als thema het kind-zijn en de eenzaamheid hebben.'

Ine Rietstap in *NRC Handelsblad*, 26 juni 1982

Rudi van Dantzig

'Pina, laat de dans niet helemaal schieten!'

'De invloed die Pina Bausch heeft gehad, is bijna te groot. Veel mensen zijn in haar kielzog meegezogen, die hebben haar een beetje nagedaan, maar zijn daar toch niet helemaal uitgekomen. Op een gegeven moment zag je overal Bausch-damettes en -groepjes opdruiken. Je kreeg gewoon het gevoel dat iemand geen onderjurk meer aan kon trekken, of het was wel Pina Bausch. Dat heeft mij ook belemmerd. Als ik een stoel op toneel wilde gebruiken dacht ik al: niet doen, dat is Pina.'

Natuurlijk is ze een enorme bron van inspiratie geweest, vooral door de vrijheid die ze nam. Het eerste dat ik van haar zag was *Blaubart*, toen was ze net bekend in Nederland. In dat stuk stond een taperecorder op het toneel, en de muziek van Bartók werd teruggedraaid, weer herhaald en vooruit gespoeld. Wij houden ons meestal zo angstvallig aan hoe een compositie hoort te klinken, maar zij sprong daar zo fantastisch vrij mee om.

De dansers kende je toen nog niet, maar later werden dat echt bekenden. Die typen die ze had: meisjes met brilletjes, één hele lange jongen. Dat waren echt karakters. Geen uniforme massa, ieder mens had zijn eigen plek. Pina zette reële mensen op het toneel, in hun kleinheden en hun grilligheden. En tegelijkertijd kregen die mensen bij haar iets heel monumentaals door de manier waarop ze hun problemen en hun eigenaardigheden uitvergrootte. Er waren ook wel eens voorstellingen bij waarvan ik dacht: Pina, laat de dans nou niet helemaal schieten. Ik vond haar dansscènes zo fantastisch dat ik die gewoon miste.

Ooit heb ik gevraagd of ze bij ons een ballet wilde maken. Daar heeft ze over nagedacht. Op een gegeven moment keek ze me aan met een mysterieus lachje, en toen zei ze: "Ik zou met één iemand willen werken en dat is Toer van Schayk. Die begrijpt wat ik doe. Anders zou ik een jaar lang met een aantal mensen moeten werken voor ik het gevoel heb dat ik iets met ze kan doen." Dat begreep ik ook wel. Toer heeft erover gedacht, maar bij haar zou hij weer gewoon danser worden.

De laatste keer dat ik Pina van dichtbij meemaakte, was in een gezelschap waar ook Rudolf Noerjev in zat. Pina bleef maar sfinx-achtig naar hem lachen, en Rudolf, die zat in een klein fortje. Je kon voelen dat hij haar bewonderde, maar hij kon niet tot haar doordringen. Dat irriteerde hem. Ze hebben nooit samen gewerkt. Rudolf wilde alles, maar ik denk dat Pina alleen maar heel fijntjes haar mondhoeken opgetrokken zou hebben.'

Rudi van Dantzig is choreograaf en schrijver, en was tot 1991 artistiek leider van Het Nationale Ballet.

'Pina Bausch heeft na 1979 geen nieuwe bronnen meer aangeboord. Zij borduurt voort op een stijl die succesvol bleek. (...) 1980 wordt gekenmerkt door een grote traagheid. Het centrale thema is vereenzaming, zo te zien vooral van Bausch zelf. Zij past een psycho-analyse toe, wat inhoudt dat men wordt beziggehouden met kinderspelletjes, kindervreugde, kinderverdriet, kinderangst. Het tergende tempo dat zij hiervoor gebruikt is fnuikend voor de toeschouwer, die met moeite de ogen open kan houden.'

Het is dan ook verwonderlijk dat Pina Bausch zo'n grote aanhang in Nederland heeft, temeer omdat er in ons eigen land groepen zijn die in dit genre veel aantrekkelijker werk afleveren, zoals bijvoorbeeld de Mexicaanse Hond of Perspekt.'

Caroline Willems in *Haagsche Courant*, 26 juni 1982

De groep komt voor drie voorstellingen naar het Wijngrechttheater in Kerkrade: *Café Müller*, 19 en 20 april.

'Drie voorstellingen geeft het Wuppertaler Tanztheater van de wereldvermaarde Pina Bausch in Kerkrade, komende week. Haar optreden in het Wijngrechttheater is het hoogtepunt in het Balletfestival Limburg. (...) Het werk van Bausch beweegt zich op de grens van dans en theater, maar het lichaam blijft voor haar het belangrijkste uitdrukingsmiddel. Menselijke angsten, complexen, frustraties en relaties zijn de thema's van haar balletwerken, en in het bijzonder de situatie van de afhankelijke uitgebuide vrouw in de mannenmaatschappij.'

De Limburger, 18 april 1983

1981

Tijdens het Holland Festival vinden in de Amsterdamse Stadsschouwburg vier voorstellingen plaats van *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (8, 9, 10 en 12 juni).

'Heftiger dan ooit tevoren toont Pina Bausch in *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* de menselijke ontluistering. Alleen een zwart achterdoek en een laag bruine aarde op de grond kleden de kale podiumruimte aan. Mensen zijn er louter op zichzelf aangewezen. (...) Het is de grote kracht van Pina Bausch hoe zij steeds weer op fascinerende wijze de duistere drijfveren van de menselijke samenleving aanroert door speels of onschuldig lijkende handelingen aaneen te koppelen. Het in een reflex herhaald krabben of bijten van een lichaamsdeel kan zó in een slapstick, maar bij het Tanztheater Wuppertal zijn het de onmiskenbare signalen van een tot wanhoop gedreven mens.'

Jan Baart in *Haarlems Dagblad*, 9 juni 1986

'In de ban van onzichtbaar, onbenoembaar onheil zetten de dansers in jarendertig-kledij hun achtereenvolgende langs de aarden arena en door de publieke gangpaden in, terwijl Jan Minarik als mon-

strueuze terrorist met rode badmuts en roze zonnebril ballonnen uit zijn oranje onderbroek haalt en tot knallen brengt. Als een marionet brengt hij de twee rode draden van deze produktie te zamen: de tragikomedie die Liefde heet en de onontkoombaarheid van ouder worden.'

Eva van Schaik in *Trouw*, 10 juni 1986

'Hoe hard het er op het podium soms aan toe kan gaan, Bausch geeft je niet de kans te vergeten dat het theater is. Het meisje dat zo'n misbaar maakt omdat ze schijnbaar met een mes wordt bewerkt, kreunt nog even hard als haar belager al lang weer is vertrokken. En op het moment dat een vrouw aan de rand van het podium in snikken lijkt te gaan uitbarsten, komt een medespeler nonchalant melden dat het pauze is.' Ariejan Kortweg in *Leidsch Dagblad*, 10 juni 1986

'De beelden zijn indringend, maar vermogen niet te ontroeren. Het uitzichtloze, de machteloosheid en de niets ontziende vreemdheid stompden af. Waar het eens nieuw en op een bepaalde manier schokkend was, onderga ik Bausch' werk nu met een gevoel van dat-weet-ik-nu-wel. Ik vind het ook droevig dertig vers gekapte dennebomen alleen voor het effect op het toneel gesmeten te zien. Pina Bausch heeft in eerdere werken overtuigend gezegd wat zij te zeggen heeft. Schreeuwen maakt indruk, op een zelfde manier blijven schreeuwen voegt er niets meer aan toe.' Ine Rietstap in *NRC Handelsblad*, 9 juni 1986

'Geen boeroepers, geen weglopers, hooguit een klein aantal mensen dat de handen niet op elkaar kon krijgen tijdens het minuten durende slotapplaus. Controversieel is de Westduitse choreografe Pina Bausch niet meer.' Nicole Blik in *Algemeen Dagblad*, 10 juni 1986

1983

Arthur Rosenfeld

'De repetities waren zo intiem geweest, dat de voorstellingen soms gewoon tegenvielen'

'In 1973 heb ik in New York auditie bij haar gedaan. Ik wist niets van die vrouw, ze was net bezig een gezelschap op te richten en sprak daarover op een toon alsof die groep al jaren bestond. Ik was twintig en ze vond me wel leuk, maar twintig, dat was echt te jong. Toen bood ze me een beurs aan voor de school van het Folkwang Ballett, waar zij toen net weg was. Ze vond dat ik nog moest gaan studeren, en zo ben ik in Europa terechtgekomen, nu 22 jaar geleden.

Haar eerste produktie, *Fritz*, vond ik te zwaar. Het was allemaal heel theateraal en symbolisch, een soort expressionisme waar ze heel ver in ging. Zonder wat te zeggen heb ik toen auditie gedaan bij Scapino, maar na een paar jaar ben ik toch terug gekomen. Ik was niet zo gelukkig met alleen maar dansen en wilde meer de theaterale kant op. Toen heb ik haar werk gezien en ditmaal was ik erg onder de indruk. Ze was echt een meester van haar taal.

Het werkproces was ondertussen niet te vergelijken met dat van andere choreografen. Je moest enorm veel geduld hebben. Het was zitten, uren, dagen, zitten en denken. Als danser kende ik dat niet. Je deed wel je les van anderhalf uur, maar daarna zat je zes uur in de repetitie, en daarvan danste je hoogstens nog een uur. Ze wist precies wat ze deed. Het ging haar om Het Essentiële, niet om de beweging zelf maar om wat daarachter zit. De beweging moest gemotiveerd worden met iets psychisch of iets emotioneels. Daarvoor stelde ze vragen, en die liet ze beantwoorden.

Begin 1986 ging ik weg bij de groep omdat ik eigen werk wilde gaan maken. Pina had mij die mogelijkheid wel willen bieden, maar ik wist dat dat met haar in de buurt nooit zou lukken. Haar schaduw was te groot.

Het begin in Nederland is er door mijn Pina Bausch-achtergrond niet gemakkelijker op geworden. Een hele generatie had net haar werk geïmiteerd, en daar was iedereen nu wel op uitgekeken. Mijn eerste voorstelling, *Striking Gold* in 1987, was op zich heel goed, dat heb ik van veel kanten gehoord. Maar recensenten vonden het te veel Pina Bausch. Ik was verbaasd dat ze dat zo oppervlakkig bekeken, ze keken gewoon naar de vorm en naar de stijl, en verder zagen ze geen verschil. Terwijl ik gewoon nieuwsgierig was hoe ik kon doen wat Pina deed, maar dan op mijn eigen manier. Ik ben optimist, dat maakt al een heel groot verschil. Bij mijn tweede voorstelling kreeg ik overigens een recensie waar als kop boven stond: Arthur Rosenfeld geen Pina Bausch-kloon meer. Al die jaren dat ik bij Pina zat, kende ik haar werk natuurlijk alleen maar van binnen. Ik heb nooit van een afstand voorstellingen kunnen bekijken. Jaren later wel, en op sommige punten was ik best teleurgesteld. Dingen die je van binnen heel sterk had gevoeld, bleken niet altijd zo sterk te werken. De repetities waren heel intiem geweest, en dan in het theater, op dat grote toneel en onder die belichting, daar kreeg het ineens iets heel esthetisch. Het had niet meer zo'n emotionele impact. Misschien komt dat ook wel door de nieuwe bezetting. Die dansers hebben de creatie van het werk natuurlijk niet meegemaakt.'

Arthur Rosenfeld is choreograaf en mede-artistiek leider van The Meek/De Meekers. Hij danste ruim acht jaar bij Pina Bausch.

Tijdens de eerste editie van het Holland Dance Festival danst Tanztheater Wuppertal in het Haagse Danstheater aan 't Spui *Viktor* op 3 en 4 oktober.

'Pina Bausch heeft met haar avondvullende choreografie *Viktor* haar publiek

niet alleen wederom in een staat van visuele verdooving gebracht, maar zij heeft dit weekeinde in het Haagse dans-theater ook voor een programmatische verrassing gezorgd. Er werd te midden van haar geforceerd realisme voor 't eerst sedert vele jaren weer gedanst!

Weliswaar alleen maar wat vooroorlogse ballroom, maar toch. Voor het overige de gebruikelijke chaos. Er wordt stevig gerookt en behoorlijk gedronken, wat vulgair geveeën en op alle mogelijke en onmogelijke manieren toilet maakt. Een blote man ontbrak evenmin als dames en heren in welgesneden uitgaanskleding, en zo krioelde men naar de nullijn toe, waar het zoeken naar het ware geluk kan beginnen.'

René Frank in *De Telegraaf*, 5 oktober 1987

'Het leven is een feest op de bodem van een grafkuil. De feestgangers zijn ertoe veroordeeld elkaar alle plezier te ontnemen. Geen cocktailjurk of smoking kan dat verhullen. Na drie uur *Viktor* weten we het weer: het leven is niet mooi en mochten we soms denken dat het dat wel is, dan kijken we niet goed. (...)

Theater van Bausch is uniek. Daarom kan alleen haar andere werk als maatstaf gelden. Dan behoort *Viktor* niet tot de hoogtenpunten van haar repertoire. Het is te veel kietelen en te weinig klap in het gezicht. Te snel wordt, zoals in het slottaferieel, naar zware dramatische middelen gegrepen, te vaak missen de beelden de dubbele bodem, die Bausch op haar best zo aangrijpend maken en te zelden heb ik me gegeneerd voor wat ik zag.'

Ariejan Korteweg in *de Volkskrant*, 5 oktober 1987

'Een voorstelling van haar levert evenveel verrassingen en verbijsteringen op en evenveel verveling en saaiheid als het alledaagse leven.'

Hans Vogel in *Het Parool*, 5 oktober 1987

'Misschien lijdt *Tanzabend I* nog aan onbedoelde effecten, maar Bausch lijkt somberder dan ooit. De voorstelling is als zoveel eerdere een met kwinkslagen en grapjes in evenwicht gehouden relaas van tot mislukken gedoemde pogingen, maar de sfeer is gelatener en de contrapuntische opbouw minder uitgesproken. Bijna droeve berusting lijkt in de plaats gekomen voor, ondanks alles, bravoure en levenslust.'

Pieter Kottman in *NRC Handelsblad*, 27 januari 1993, naar aanleiding van een voorstelling in Wuppertal.



Die sieben Todsünden.

Die sieben Todsünden/Fürchtet Euch nicht

De eerste grote stap in de ontwikkeling van Pina Bausch na *Frühlingsopfer* is de uit twee delen bestaande Brecht/Weill-avond met *Die sieben Todsünden* en *Fürchtet Euch nicht*, een door Pina Bausch zelf samengestelde collage van songs uit *Mahagonny*, *Happy End*, de *Dreigroschenoper*, de *Kleine Dreigroschenmusik* en het *Berliner Requiem*. De dansers zijn tegelijkertijd acteur en zanger. De scheiding tussen de afzonderlijke gebieden van het theater wordt opgeheven, de verschillende expressiemiddelen worden in het danstheater opgenomen.

Brecht schreef de tekst voor *Die sieben Todsünden* in het voorjaar van 1933 in Parijs. Hij was toen al op de vlucht voor het Duitse fascisme. Het was Kurt Weill die de schrijver uitnodigde naar Parijs te komen. Hier had Boris Kochno de internationale balletvereniging 'Les Ballets 1933' opgericht en Weill had de opdracht gekregen een stuk voor deze vereniging te componeren.

Het stuk is geschreven voor een zangeres, een danseres en een mannelijk zangkwartet, dat het gezin voorstelt. Het beschrijft de reis van twee zussen (Anna I en Anna II) van de zuidelijke staten van Amerika naar de grote steden in het noorden. Ze zijn er op uit getrokken om d.m.v. een tournee door zeven steden het geld te verdienen, dat nodig is om een klein huis in Louisiana te kopen. 'De ene Anna is manager, de andere kunstenaar; de ene (Anna I) is de verkoopster, de andere (Anna II) de koopwaar'. Al het geld dat ze verdienen komt ten goede aan hun familie: vader, moeder en twee broers. Anna I is de tweede ik van haar dansende zus en volgt als een schaduw al haar handelingen. Zij kent de wetten van de markt en weet hoe men zich moet verkopen. En verkopen betekent voor de vrouw in de eerste plaats haar lichaam en haar jeugd verkopen.

Anna II daarentegen staat voor het oprechte verlangen naar geluk, dat echter door de dwang zich te moeten verkopen nooit bereikt wordt. Anna I moet haar zus er regelmatig voor behoeden één van de zeven doodzonden te begaan. De winst zou hiermee in gevaar kunnen worden gebracht. De kleine man die leeft in een kapitalistisch systeem en steeds bezig is met het vergaren van eigendom, kan nooit aan de eisen van een natuurlijk, menswaardig bestaan voldoen.

Brecht wil met de splitsing van de beide Anna's tegenstrijdigheden binnen een maatschappelijk systeem laten zien. Het individu dat 'goed' wil zijn, wordt, wil hij overleven, gedwongen slecht te zijn. In *Die sieben Todsünden* beroept Brecht zich op uitspraken van de scholasticus Petrus Lombardus. Volgens hem zijn traagheid van geest, hoogmoed, drift, vraatzucht, wellust, gierigheid en afgunst doodzonden, die tot de eeuwige verdoemenis leiden. Wat volgens de christelijke moraal als een misstap geldt, roept Brecht uit tot een deugd. Maar op een markt, waar de ene als verkoopster de ander als koopwaar aanbiedt, is geen plaats voor zulke 'deugden'.

Pina Bausch heeft in haar stuk echter niet de nadruk gelegd op de maatschappelijke verordeningen. Bij haar staat het lot van de vrouw, die haar lichaam op de markt moet verkopen, centraal. Anna II is op de eerste plaats koopwaar voor de mannen. Haar lichaam en jeugd zijn het enige waarmee ze eigendom kan verkrijgen. Uitbuiting betekent hier uitbuiting door de man. De maatschappelijke context, voor beide sexen bepalend, is wel aanwezig, maar wordt niet verder uitgewerkt.

Het toneelbeeld, open tot aan de achtermuur, toont een realistisch straatbeeld. Het is een nauwkeurige nabootsing van een straat in Wuppertal, belicht door vaal neonlicht. De voornaamste kleuren zijn zwart en grijs. De Requisieten zijn beperkt tot de meest noodzakelijke. De muzikanten zijn niet in een orkestbak verstopt, maar duidelijk zichtbaar achter op het toneel. Noch door deze zichtbare opstelling van het ensemble,

noch door de demonstratief op de voorgrond opgestelde schijnwerpers wordt een toverachtige toneelillusie gecreëerd. Het toneel is -geheel volgens de opvattingen van Brecht- niet een plek waar zich ondoorzichtige gebeurtenissen afspelen, maar waar een gespeelde, geradicaliseerde werkelijkheid wordt getoond. Daarmee omzeilt Pina Bausch ook het gevaar dat de overbekende liedjes worden gebracht met het nostalgische aureool waarmee ze zijn omringd. Toch heeft haar versie van *Die sieben Todsünden* niet het karakter van een parabel, maar ze biedt de eeuwige variaties op hetzelfde thema. Waar bij Brecht de economische werkelijkheid er de oorzaak van is dat iemand, die een leven wil leiden volgens natuurlijke behoeften, doodzonden moet begaan, daar richt Pina Bausch zich meer op de tegenstrijdigheid tussen de individuele zelfverwerkelijking en de algemene drang tot aanpassing. Brecht ontmaskert de morele ascese als een instrument van onmenselijke verhoudingen, de Anna van Pina Bausch moet kiezen tussen haar creativiteit en haar opofferende arbeid voor de familie.

Hiermee verplaatst het conflict zich in de richting van een individuele beslissing. De maatschappelijke samenhang schuift naar de achtergrond, de particuliere thematiek treedt naar voren. De halteplaatsen, waar de beide Anna's de reis onderbreken, kunnen gezien worden als toestanden respectievelijk belevenissen in een helaas vage werkelijkheid, waarvan de achtergronden onduidelijk blijven. Anna I is een vrouw, die niets heeft geleerd en die alleen maar haar lichaam kan verkopen. Als vrouw lijdt ze onder de eisen, die de werkelijkheid, vertegenwoordigd door mannen en haar zus als tweede ik, aan haar stelt. Ze moet zich aan de wil van de man onderwerpen, om haar enige koopwaar, de liefde, te kunnen verkopen. Brecht daarentegen gebruikte de geschiedenis van de gespleten Anna als voorbeeld voor de maatschappelijke positie van de kleinburger, die door de heersende verhoudingen een rigide, hem beperkende moraal wordt afgedwongen. Aarzeling om onrecht te begaan, trots op de eigen onomkoopbaarheid, woede over de gemeenheid in de dagelijkse strijd om te overleven zijn binnen deze moraal ondeugden, die nadelig zijn voor de handel. Het zinnelijke genot van de verzadiging wordt als zwelgerij en de onbaatzuchtige liefde als on-tucht uitgelegd; er is geen geld mee te verdienen. Maar ook hebzucht, als dat met bedrog samengaat, en afgunst op diegenen die gelukkig zijn, zijn onvergeeflijke zonden.

Pina Bausch heeft zich in haar bewerking nauwelijks op Brechts origineel beroepen, maar liet zich inspireren door de liedteksten. Ze heeft haar stuk in zijn geheel naar de ambiance van een verloederende revuewereld verplaatst. Anna I, de manager die de wetten van de mannenmarkt kent, bereidt haar zus voor op de rol van sexobject. Met harde hand kamt ze de haren van haar zus, trekt haar hoerenkleden en rode pumps aan en presenteert haar aan de betalende mannenwereld. Anders dan bij Brecht, verkoopt zij het lichaam van haar zus niet in de hoedanigheid van danseres, maar direct. In Baltimore wacht een rij mannen geduldig op hun beurt. Ze doen eerst fatsoenlijk hun colbertjasje uit, voordat ze Anna een voor een verkrachten. In een andere stad wordt de koopwaar eerst goedgekeurd, voordat ze in bezit wordt genomen. De aanvankelijke naïviteit en zorgeloosheid van Anna II maakt plaats voor een verbeterd, voortdurende glimlach, een façade. Onder voortdurend toezicht van haar zus, die haar op de juiste manier, dom en sexy, aan een persfotograaf weet aan te bieden en die ook het voor de handel schadelijke intermezzo met Fernando weet af te wimpelen, bereiken beiden eindelijk hun doel: het huis in Louisiana. Anna II verliest haar neiging tot dagdromen en haar verlangens. Dit komt niet, zoals bij Brecht, door de weerzin tegen het onrecht. Het is een verzet tegen het rollenpatroon, om zich als vrouw te moeten verkopen. Het is geen verwijzing naar de sociale ongelijkheid en uitbuiting, maar een eis om tot individuele zelfverwerkelijking te komen.



Fürchtet Euch nicht.

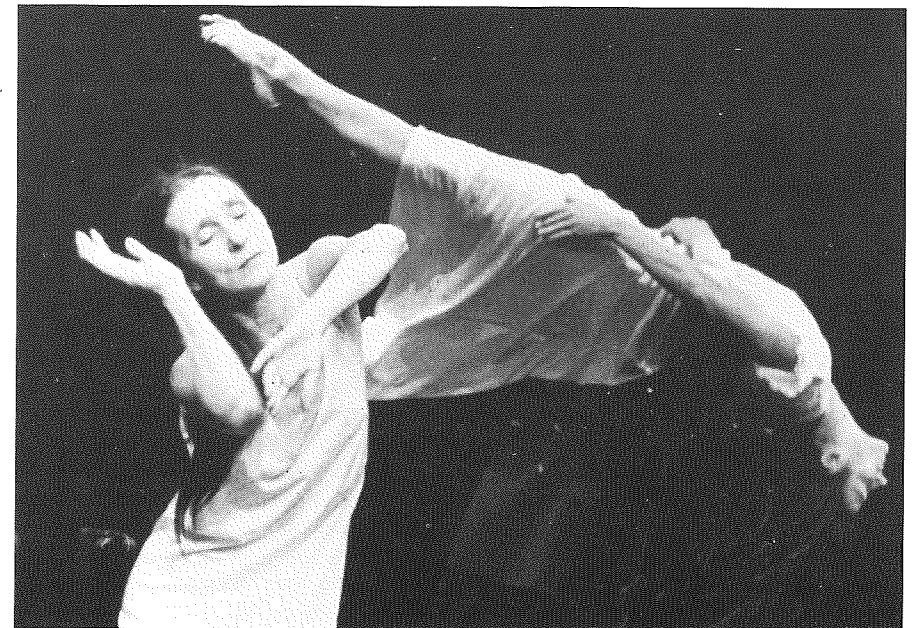
'Vreest niet, vreest niet, verkeert u ook in de zondenpoel, Gods oog verlaat u niet, hij zet u op de gouden stoel, vreest niet, vreest niet.' Dit citaat uit het Leger des Heilskoor in *Happy End*, is het hoofdmotief van het tweede gedeelte van de voorstelling. Het citaat, gezongen door een jongeman in de rol van dorpscasanova, wordt regelmatig geparafraseerd, en structureert de in totaal 25 songs. *Fürchtet Euch nicht* vertelt de gebeurtenissen van een jong meisje, dat met haar romantische ideeën over liefde in strijd komt met de werkelijkheid. Het thema van *Die sieben Todsünden* wordt hiermee in gewijzigde vorm weer opgepakt. Als stijlprincipe fungeert de opeenvolging van losse scènes. Pina Bausch past dit principe hier voor het eerst verdicht toe voor haar specifieke vorm van danstheater en schept zo de mogelijkheid om een thema zonder stringente handeling te variëren en van verschillende kanten te belichten. De sfeer van de revuewereld is onderwerp en tevens dramaturgisch middel van de voorstelling. De idealistische, kitscherige jongemeisjesdromen worden gevoed door de glamour van de schlager- en showwereld. Alles wat er aan oprechtheid in deze dromen aanwezig is, wordt door deze schijnwereld verminkt en kan daardoor in de werkelijkheid niet standhouden. Het bekende principe: de verlangens worden uitgebuit zonder ze te verwezenlijken. Twee gebieden worden belicht: de individuele beleving en de theaterwereld met haar dwangmatige neiging om zich te exhibiteren. Dit gegeven zal later in *Kontakthof* centraal komen te staan.

Pina Bausch neemt in *Fürchtet Euch nicht* weer die middelen op, die in *Der zweite Frühling* al gebruikt werden. Humor kan ieder ogenblik omslaan in tragiek. Het lied van Surabaya-Johnny die geen liefde maar geld wilde, verwordt tot een hysterische, agressieve lachbui, die zowel vertwijfeling als woede in zich houdt. In 'Die Ballade vom angenehmen Leben' met als motto 'Alleen degene die in welstand leeft, leeft aangenaam', wordt het leven van de kleine burger weer gepresenteerd als een slapstick uit de stomme film. Twee oudere dames in zwarte jurken met puntige kragen voeren een aanstellerige pantomime op, waarbij ze elkaar in hun bewegingen hinderen en tegelijk troosten. Ze houden elkaars hand vast en trippelen over het toneel, lachen elkaar beschaamd toe en trekken hun kleren recht. Ze zijn er voortdurend op bedacht dat hun uiterlijke verschijning in orde is. Bij de matrozentango worden levende vrouwelijke poppen om een hobbelpaard gegroepeerd. Het doel is niet de tekst te veranderen; de beelden contrasteren met de liefdes, roepen eigen associaties en herinneringen op.

Daartussen beweegt zich de jonge casanova, die met zijn zoetsappige 'Fürchte dich nicht' zijn uitverkorene probeert te verleiden. Hij is de incarnatie van de romantische schlagerheld. Als succes uitblijft, krijgen we zijn ware karakter te zien: hij neemt met geweld, wat hij niet vrijwillig heeft kunnen krijgen. Als gevolg daarvan wordt het meisje tussen de hoeren geplaatst. Van het 'jaloezieduet', uit de *Dreigroschenoper*, tussen Polly en Lucy heeft Pina Bausch een kwartet gemaakt. Vier vrouwen liggen op hun dure bontmantels als toonbeelden van mannelijke rijkdom en potentie. Op provocerende manier betwisten ze elkaars posities. Zulke scènes worden gecombineerd door regelmatig terugkerende intermezzo's van groepsdansen. Aan het einde dansen mannen in travestie en vrouwen samen 'het lied van de ontoereikendheid van het menselijk streven'. Een verwijzing naar de algemene drang om zich te prostitueren? 'De mens leeft door zijn kop/van een kop bouw je geen huis/probeer het maar, want van je kop/leeft hoogstens nog een luis'. Duidelijk wordt in ieder geval - en dat bepaalt ook de kwaliteit van deze bewerking - op welke speciale manier de vrouw tot prostitutie van haar lichaam en daardoor van haar hele persoon gedwongen wordt. De mannen belichamen de macht, de vrouw fungeert enkel als een goedkope reproductie van wilde fantasiebeelden.

Nieuw voor het Tanztheater is ook een zodanig gebruik van het montageprincipe, dat zowel op het toneel als vanuit de zaal de subjectieve inbreng mogelijk is. De in *Frühlingsopfer* gebruikte middelen worden hier verder ontwikkeld. De ogenschijnlijk banale handelingen op het toneel zijn ontleend aan het leven van alledag, zodat men er zich bij betrokken kan voelen. Humor, hier niet als een goedkoop komisch effect gebruikt, schept dan weer de nodige afstand, verhindert een al te gemakkelijke identificatie. Het open dramaturgisch concept komt overeen met het einde, waarin de problematiek niet volledig tot een oplossing wordt gebracht. Onderdrukking en uitbuiting laten zich niet zomaar herleiden tot de eenvoudige relatie dader (man) en slachtoffer (vrouw). Pina Bausch baseert haar thematiek op bestaande gebeurtenissen. Ze geeft indicaties van situaties waarmee de toeschouwer ook te maken heeft. Een dergelijk theaterconcept wijkt af van de didactiek zoals Brecht die bedoelde en berust volledig op spontaniteit.

N.S.



Cafe Müller.

Café Müller

In wezen behandelt Pina Bausch in *Café Müller*, haar bijdrage aan de oorspronkelijk vierdelige produktie van dezelfde naam (andere choreografen: Gerhard Bohner, Gigi-Georghe Caciuléanu en Hans Pop) de scheiding tussen dans- en bewegingstheater; ze geeft een overzicht van haar eigen choreografische ontwikkeling. Dat ze in dit zeer persoonlijke en subjectieve stuk weer voor de eerste keer zelf danst, is dan ook heel consequent.

Inhoudelijk gaat het korte ballet over eenzaamheid, vervreemding en communicatieproblemen binnen relaties. In tegenstelling tot de laatste vier dansprojecten wordt de muziekbond hier aan een stuk door afgespeeld en niet door montage onderbroken. De muziek is geen zelfstandig onderdeel van het stuk, maar geeft een bepaalde sfeer aan. Pina Bausch gebruikt twee composities van Henry Purcell, te weten vrouwenaria's uit *The Fairy Queen* en *Dido en Aeneas*, die alle twee over liefdes- en scheidingsverdriet, dood en vertwijfeling gaan. Het toneel is ingericht als een kale, vuil-grauwe ruimte, waarin kleine, ronde cafétafeltjes en tientallen verschillende soorten stoelen, variërend van keukenstoel tot Jugendstilmeubel, staan. Op de achtergrond een grote glazen draaideur. Tussen de tafels en stoelen bevinden zich drie mannen, met donkere, alledaagse kleren aan en twee vrouwen, gekleed in dunne, witte jurken en op blote voeten. De stoelen nemen het hele toneel in beslag, waardoor er weinig bewegingsvrijheid is. De choreografie van de ruimte is zo beschreven, dat er maar een kleine bewegingsstraal is. De bewegingen van de dansers beperken zich dan ook tot langzame draaiingen op de plaats. De stoelen zijn een teken van afwezigheid van mensen en ook substituten van mensen, net zoals in Ionesco's toneelstuk. Ze duiden op de leegte, op de onmogelijkheid om contact te leggen. Slechts een acteur is zich bewust van de stoelen. Wanneer een van de danseressen begint te bewegen, springt hij op en trekt de stoelen weg, die haar in haar bewegingen zouden kunnen hinderen. Hij maakt vrij baan voor de acteurs, die zich uitdrukkeloos tussen de wirwar van stoelen bewegen. Hij wil verhinderen dat alledaagse belemmeringen, hier gesymboliseerd door stoelen, hen in de weg staan. Tegelijkertijd trekt hij door zijn drukke, nerveuze bewegingen alle aandacht naar zich toe; hij maakt lawaai en is als een wilde aan de gang. Maar ondanks de bewaking, gediensigheid en hulp slaagt hij er niet in om met andere personen in contact te komen. Tussen deze personen onderling is wel een vorm van communicatie aanwezig, worden existentiële ervaringen uitgewisseld. De twee vrouwen, de ene vooraan op het toneel en de andere bijna helemaal opgaand in de grauwe achtergrond, zijn totaal in zichzelf gekeerd. Hun ogen zijn gesloten, ze schijnen zich niet van hun omgeving bewust. Met hun handen betasten ze hun lichaam, ze maken bewegingen die afwisselend gelijktijdig en ongelijktijdig verlopen. Ze lopen tegen de muren op, vallen doodmoe op de grond, zoeken daarna weer steun bij de wanden. Terwijl de ene vrouw nauwelijks uit de achtergrond naar voren treedt, zich steeds weer in het halfdonker terugtrekt, begeeft de ander zich herhaaldelijk op de paden, die de man temidden van de chaos van stoelen voor haar heeft vrijgemaakt. Als in een droomtoestand komt ze in contact met een van de overige mannen. Ze klemmen zich aan elkaar vast, zoeken een houvast. Maar een andere, donker geklede man maakt een einde aan deze omarming door het paar uit elkaar te trekken. Het zoeken naar steun begint weer opnieuw. De man, die het paar uit elkaar haalde, brengt het ook weer bij elkaar. Hij fungeert als een 'spelleider', die over het lot beslist. Hij legt de vrouw in de armen van de man, armen die echter te slap zijn om de last te kunnen dragen, om hulp te bieden. Daardoor glijdt de vrouw telkens weer van hem af op de grond. Maar ze strekt zich ook weer op en klampt zich aan

hem vast, ze vindt bij hem echter geen houvast; de poging om contact te leggen mislukt. De 'spelleider' probeert herhaaldelijk om het paar weer bij elkaar te brengen, om hen een ander gedragspatroon af te dwingen. Ze vallen steeds weer terug op het oude, onbevredigende gedrag, niet in staat om zich veranderingen of nieuwe eisen ten doel te stellen.

Midden in deze situatie komt door de draaideur een roodharige vrouw op hoge hakken binnentrippelen. Haar mantel houdt ze angstvallig om zich heen geklemd. Ze rent koortsachtig heen en weer en slaat het gebeuren met verwondering gade. Hoewel ze vastbesloten is moeite te doen om in contact met de overige aanwezigen te komen, stuit ze op de in zichzelf gerichtheid van de anderen. Uiteindelijk geeft ze jas en pruik aan de danseres die zich op achtergrond bevindt. Deze zet de pruik op haar hoofd, terwijl de anderen het toneel verlaten.

De thema's uit de vorige stukken van Pina Bausch zijn in *Café Müller* opnieuw bewerkt: het onvermogen van mensen om te communiceren, vervreemding van de partner en het zoeken naar zelfverwerkelijking. Inhoudelijk vormt deze half uur durende choreografie een concentratie van het hele werk van Pina Bausch. Ook enkele vorm-esthetische elementen komen in dit stuk weer terug. Steeds verder verlegt Pina Bausch de grenzen tussen de verschillende vakgebieden. Het aantal van buiten het dansgebied afkomstige medespelers wordt in *Café Müller* uitgebreid met de decorontwerper. Hij is het die de stoelen voor de dansers uit de weg ruimt. Wat hij doet is een direct lichamelijke vertaling van de taak die hij in het theater vervult. Hij structureert de toneelruimte, zorgt ervoor dat er ruimte om te bewegen is voor de dansers, die hij waakzaam observeert en voor wie hij de hindernissen uit de weg neemt. In deze hoedanigheid schenken de anderen hem weinig aandacht. Alleen de roodharige nieuw bijgekomen vrouw neemt nota van hem. Enerzijds volgt ze de door hem vrijgemaakte weg, maakt ze gebruik van de door hem aangeboden bewegingsmogelijkheden, maar anderzijds zoekt ze zelf naar een eigen weg, maakt ze zelf gebruik van de requisieten.

Met de confrontatie tussen de roodharige vrouw en de twee danseressen laat Pina Bausch in feite haar eigen choreografische ontwikkeling zien. Aan de ene kant de danseressen, op zichzelf staand, zich niet van hun omgeving bewust. Hun lichaamsbewegingen, overeenkomstig de traditionele begrippen van de 'Ausdruckstanz', zijn ontleend aan de Gluck-choreografieën. Verwonderd bekijkt de roodharige vrouw de beide danseressen, waarmee ze, ondanks haar inspanning, geen contact kan krijgen. Zij verpersoonlijkt met haar aan de realiteit ontleende bewegingen en haar eenvoudige jurk, hoge hakken, en rode pruik, de concrete samenleving en daarmee ook het opvallende, provocerende, 'ondansmatige' karakter van bewegingstheater. Hoewel ook zij te maken heeft met de algemeen menselijke thematiek, staat ze toch bewuster tegenover de gebeurtenissen om haar heen dan de danseressen. De beide mannen naast de decorontwerper stellen binnen het stuk de middelen van het nieuwe dans-theater voor: bewust afgesproken gebaren, herhalingen, opdeling en vervreemding. Met *Café Müller* vat Pina Bausch, ondanks de korte duur, de kern van alle andere stukken samen en doet ze tegelijkertijd op inhoudelijk niveau existentiële uitspraken. Het stuk geeft tevens op vorm-esthetisch gebied een overzicht van haar choreografische ontwikkeling door middel van de dans en het Tanztheater.

N.S.



Das Frühlingsopfer.

Das Frühlingsopfer

De oorspronkelijk uit 3 delen bestaande voorstelling *Frühlingsopfer*, het meest gespeelde en succesvolle stuk van het Wuppertaler Tanztheater, bevatte reeds de stijl-middelen, die Pina Bausch in haar volgende stukken verder zou ontwikkelen.

Frühlingsopfer kenmerkte zowel een eind- als een keerpunt in een ontwikkeling, die steeds meer in de richting ging van een toenemende radicalisering van de theatrale middelen en overschrijding van de traditionele dansbegrippen.

Met *Frühlingsopfer* was zagezegd een einde gekomen aan een periode van choreografie in engere zin. Sindsdien hield men zich bezig met de ontwikkeling van datgene wat het Tanztheater Wuppertal tot een begrip zou maken. Het principe van de montage, het gebruik van pantomime en toneel en het verwerken van ontwikkelingen in de kunst uit de jaren '60 werden bepalende stijlkenmerken.

Pina Bausch' versie van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, het laatste deel van de oorspronkelijk driedelige voorstelling en het enige dat nog wordt uitgevoerd, houdt zich aan de originele volgorde van de scènes, zonder echt te verwijzen naar het heidense Rusland. Haar *Frühlingsopfer* speelt binnen een niet nader gedefinieerde moderne maatschappij. De strijd tussen de sexen komt niet in de eerste plaats voort uit het ritueel van de verheerlijking van de aarde; de scheiding is al een feit en uitgangspunt voor de handeling. De realisatie richt zich helemaal op de offering van de lente, belichaamd in een jonge vrouw. Het toneel stelt een strijdperk voor en is bedekt met een laag turfmoel.

Meteen al in de eerste scène ligt een van de vrouwen op het rode kleed, waarin later het uitgekozen offer zich dood moet dansen. Ze wordt opgenomen in de dansen van de vrouwen; telkens probeert er eentje uit de groep uit te breken. Mannen en vrouwen vormen samen de magische cirkel en beginnen in een aan de etnische dans ontleend bewegingspatroon van de rituele aanbidding van de aarde. Dit teruggrijpen op heidense bezweringsformules bevat echter niet de atavistische elementen van het origineel. Er worden grondpatronen van een oudere patriarchale maatschappij overgenomen en overgeplaatst naar een niet nader gespecificeerd actueel kader.

Zo beschouwd kan de aanbidding van de aarde ook als een sociaal groepsritueel gezien worden, waarop weer de gebruikelijke scheiding tussen de sexen volgt. De mannen en vrouwen hebben ook hier te maken met de overmacht van een ingrijpend dwingend levensritme. Paniek en angst kenmerken de op handen zijnde offerkeuze, die zich steeds aankondigt wanneer een van de vrouwen het kleed optilt. Regelmatig vindt zo'n 'test' plaats, waarmee duidelijk wordt dat iedereen het offer zou kunnen zijn, maar ook dat het lot van alle vrouwen bedoeld wordt. Mannen en vrouwen gaan uit elkaar. Terwijl de mannen afwachting op de achtergrond staan, dringen de vrouwen angstig samen tot een kleine cirkel. Uit hun midden gaat steeds een van de vrouwen naar de aanvoerder van de mannen toe, om het kleed in ontvangst te nemen. Hij bekleedt in deze situatie de functie van priester; hij ligt op het kleed met, als teken van zijn macht, de taak het offer aan te wijzen. Nog een keer opent zich de kring van vrouwen en gaan ze dansen, om zich daarna weer tot een kring samen te voegen. Een vrouw treedt naar buiten en neemt het kleed op dat in de groep wordt doorgegeven, tot de aanvoerder het offer aanwijst. Dat is het sein voor de groep een wild vruchtbaarheidsceremonieel te beginnen waarmee het opzweepende ritme van de coïtus gevierd wordt. Toch is het of ook dit onder dwang gebeurt. Door het gewelddadige karakter lijkt het eerder een verkrachting van de vrouwen dan een uiting van bevrijding. Nadat het offer aan de angstig en verbaasd kijkende groep is voorgesteld door de aanvoerder begint de dodelijke dans.

In het middelpunt van *Frühlingsopfer* staat de tegenstelling tussen de sexen en de daaruit voortvloeiende vervreemding tussen de individuen. Hierbij ligt het accent op de rol van de vrouw, die als object en offer van deze realiteit meer centraal staat. Duidelijk is dat de man macht uitoefent over de vrouw. (Toch behandelt Pina Bausch haar thema onvolledig omdat ze de oorzaken en achtergronden van het van elkaar vervreemden buiten beschouwing laat. Deze problematiek wordt -juist in het laatste deel- beperkt tot de wezenlijke aspecten. De onafwendbaarheid van het noodlot in het offerritueel blijft ondanks de actualisering behouden. Het stuk is bedoeld als een existentiële metafoor over de realiteit, waarvan de maatschappelijke context buiten beschouwing wordt gelaten.) Verrassend nieuw aan het stuk is de manier waarop het thema behandeld is, radicaal en emotioneel. Vervreemding en de strijd tussen de sexen worden op een zeer invoelbare manier getoond, maar daarbinnen blijft er ruimte over voor de subjectieve ervaring. In plaats van individuele angsten en wensen te abstraheren en te isoleren wordt radicale subjectiviteit als uitgangspunt genomen.

N.S.

Nelken

Met *Nelken* (Anjers) verandert de toon van de stukken van Pina Bausch: het geluk waarvoor het Tanztheater vecht, schijnt dichterbij te zijn gekomen. Op het toneel is een prachtig bloeiend veld van duizenden anjers te zien, dat een lichte, vrolijke stemming ademt - een variant op het tapijt van echt gras, dat al in 1980 de ruimte een sterk zinnelijke aanwezigheid gaf.

Een danser komt op, gaat zitten op een stoel die hij heeft meegebracht, en kijkt de zaal in. Langzamerhand volgt de een na de ander zijn voorbeeld, tot het hele ensemble zich heeft geformeerd in de vorm van een hoefijzer. Vrolijke operetmuziek weerklinkt van de band, en de stem van Richard Tauber zingt: 'Schön ist die Welt, wenn das Glück dir ein Märchen erzählt'. Het ensemble blijft nog even stil als het lied verklonken is, dan benen de dansers voorzichtig door de anjers heen de zaal in, halen een aantal mensen uit het publiek, alsof ze persoonlijk iets te bespreken hebben of iets intiem willen uitwisselen. Een danser op het toneel vertaalt Sophie Tuckers Gershwin-song *Someday he'll come along, the man I love* in gebarentaal.

Als een leidmotief zal dit lied steeds terugkeren in het stuk. In de tekst wordt het droombeeld opgeroepen van het intieme geluk met zijn tweeën, van beminnen en bemind worden, van trouw, van het eigen huisje als liefdesnest, voor altijd - een bescheiden, vaak verzwegen droom die het ensemble uit Wuppertal wel degelijk serieus neemt.

Ondramatisch, zacht en lieflijk begint *Nelken*, en de toeschouwer voelt zich meteen al opgenomen in een liefdevolle intimiteit. Liefde, vriendschap en geluk zijn de trefwoorden bij deze nieuwe expeditie naar verborgen verlangens. De sfeer is hier duidelijk milder en lichtvoetiger dan in eerdere werken. 'Want sterk als de dood is de liefde, en onverbiddelijk als het dodenrijk is de hartstocht'; deze zin uit het Hooglied van Salomo zou het motto van *Nelken* kunnen zijn, waarin het niet zozeer gaat over alledaagse problemen met het geluk als wel over de kracht van de liefde, die alles lijkt te kunnen overwinnen. Wat in 'Nelken' wordt opgeroepen, is een stralend ideaalbeeld van geluk, waarin de liefde sterker is dan de dagelijkse strubbelingen. Er hoeft niet altijd moeilijk te worden gedaan over wederzijds begrip. Telkens weer stormen de dansers kinderlijk uitgelaten naar voren, en tracteren het publiek met een stralende lach en wijd uitgespreide armen op allerlei grappige clichézinnnetjes over de liefde.

Maar het stuk kent ook ongemakkelijke momenten, en zwelgt niet alleen in gelukzaligheid. De bloemenzee waar de mannen en vrouwen doorheen dartelen - meestal in eenzelfde mouwloos hemdjurkje - wordt door herdershonden bewaakt. De spelletjes en dansen spelen zich af in een verboden Hof van Eden. Het stralende anjerveld licht op als een verloren paradijs van geluk en kinderlijke onschuld; alleen met groot gevaar kun je er weer naar binnen glippen. Altijd voel je hoe het zou kunnen zijn, maar helaas nog niet is.

Midden in die zomerse speelweide zet Pina Bausch duistere beelden neer die de idylle verstoren: een man en een vrouw scheppen uit kleine speelgoedemmertjes aarde op elkaars hoofd als in een begrafenisritueel. Of raadselachtige beelden: een vrouw verschijnt steeds weer met blote borsten, alleen in een slipje, met een accordeon waar ze niet op speelt. Pas aan het einde van het eerste deel komt de stomme muzikante in actie, en vertaalt op vroege muziek van Louis Armstrong een verhaal over de vier seizoenen in een gebarendans, die het hele ensemble overneemt.

Maar in *Nelken* wordt ook gezocht naar de redenen waarom het zo moeilijk is om gelukkig te zijn (of te blijven). Die oorzaken liggen voor een deel in de kindertijd, in de



Nelken.

pedagogische wisselbaden van ouders die met koekjes en klappen, met tederheid en afwijzingen de basis leggen voor een enorme emotionele verwarring. Een vrouw begint bijvoorbeeld te dreinen als een kind en antwoordt zichzelf meteen op moeders of vaders barse toon: 'Hou daarmee op!' - inplaats van troost krijgt het klappen. Door de microfoon is telkens weer het geluid van een kloppend hart te horen - een fijne graadmeter voor gemoedsbewegingen.

Niet veel beter dan zo'n kind vergaat het de dansers die haasje-over spelen: zij worden weggejaagd, maar komen net zo hard weer terug. Het verlangen om jezelf te vergeten in het spel is net zo hardnekkig als de poging ermee op te houden.

Bijna onmerkbaar ontwikkelt zich uit het taaie gevecht tussen speelsheid en autoritaire discipline een komische chorus line van dansers op tafels, die in gebukte houding, op handen en voeten een dans uitvoeren waarbij de mannen de vrouwen letterlijk onder de tafel dansen. Als een treurige persiflage op de drie gratiën maakt een drietal mannen in schamele zondagse jurkjes een rondedansje, en onderwijl leggen zij zichzelf en het publiek uit wat te doen 'als er ruzie komt'.

Er worden kinderspelletjes gespeeld, en dan blijkt hoe unfair die eigenlijk zijn, als iedereen zich plotseling tegen de leider keert die anders altijd zo zelfgenoegzaam de spelregels bepaalt. Dan lijkt het wel alsof het ensemble uit Wuppertal de staat van onschuld weer wil herstellen waarin zij zonder angst spontaan hun gevoelens kunnen laten zien.

Dit plezier in hun eigen vitaliteit houdt ook in dat ze heel natuurlijk omgaan met hun lichaam. De dansers verschijnen één voor één voor het voetlicht, gieten trekkebekkend naar het publiek twee plastic bekertjes water leeg in de zaal en beginnen een verhaal over wat er in ze omgaat bij het plassen. Andere mensen vertellen door de microfoon van een 'interviewer' hoe ze zich voelen als ze verliefd zijn, door welke situaties ze opgewonden raken en hoe hun lichaam dan reageert. Weer worden deze verkenningen van de lijfelijke werkelijkheid als het ware samengevat in een dans: de dansers hebben hun handen in elkaar gestrengeld, en maken met één vinger omhoog niet mis te verstane (dubbelzinnige) liefkozende draaibewegingen. Maar de liefde kent ook ambivalente gevoelens, de tederheid van geweld en gewelddadige tederheid. Zo is er een tergend lange scène waarin een danser op een stoel knielt, zijn voeten bloot en weerloos. Iemand kietelt hem onder zijn voetzolen, een gekmakende sensatie, die hij toch probeert te verdragen. Hij zou het waarschijnlijk het liefst willen uitschreeuwen, maar hij beheerst zich omdat hij die kwelling ook lekker vindt.

Een gevoelsuiting kan ook kunstmatig worden geforceerd. In een virtuoos nummer zien we op een leeg toneel een man bij een 'waarzeg-automaat' van de kermis een berg uien snijden, die hij vervolgens fijn hakt. Dan komen er anderen bij, die wrijven de uienmoes in hun gezicht en laten vlak voor het voetlicht hun roodbehuilde gezichten zien - het klassieke middel om op het toneel kunstmatig gevoelens neer te zetten. Maar het Tanztheater is op zoek naar de echte gevoelens achter de poses en de aan-geleerde gebaren, naar de plek waar mensen elkaar echt ontmoeten.

Gelukkig nemen ze zichzelf niet al te serieus. Als zij een Amor op de planken brengen in een strak lurex mini-jurkje, die de idyllische liefde belachelijk maakt, steken zij ook de draak met zichzelf. In *Nelken*, gemaakt bij het tienjarig bestaan van het Tanztheater Wuppertal, poseert het ensemble aan het slot met strakke, ernstige gezichten voor een groepsfoto - in het midden een mannelijke 'grootmoeder' met een scheve pruik op.

Maar het hart van *Nelken* wordt gevormd door een scène van een kwartier, waarin op de muziek van Schuberts *Der Tod und das Mädchen* alle ambivalente gevoelens,

breuken en spanningen rond het thema liefde worden gebundeld en radicaal op de spits gedreven.

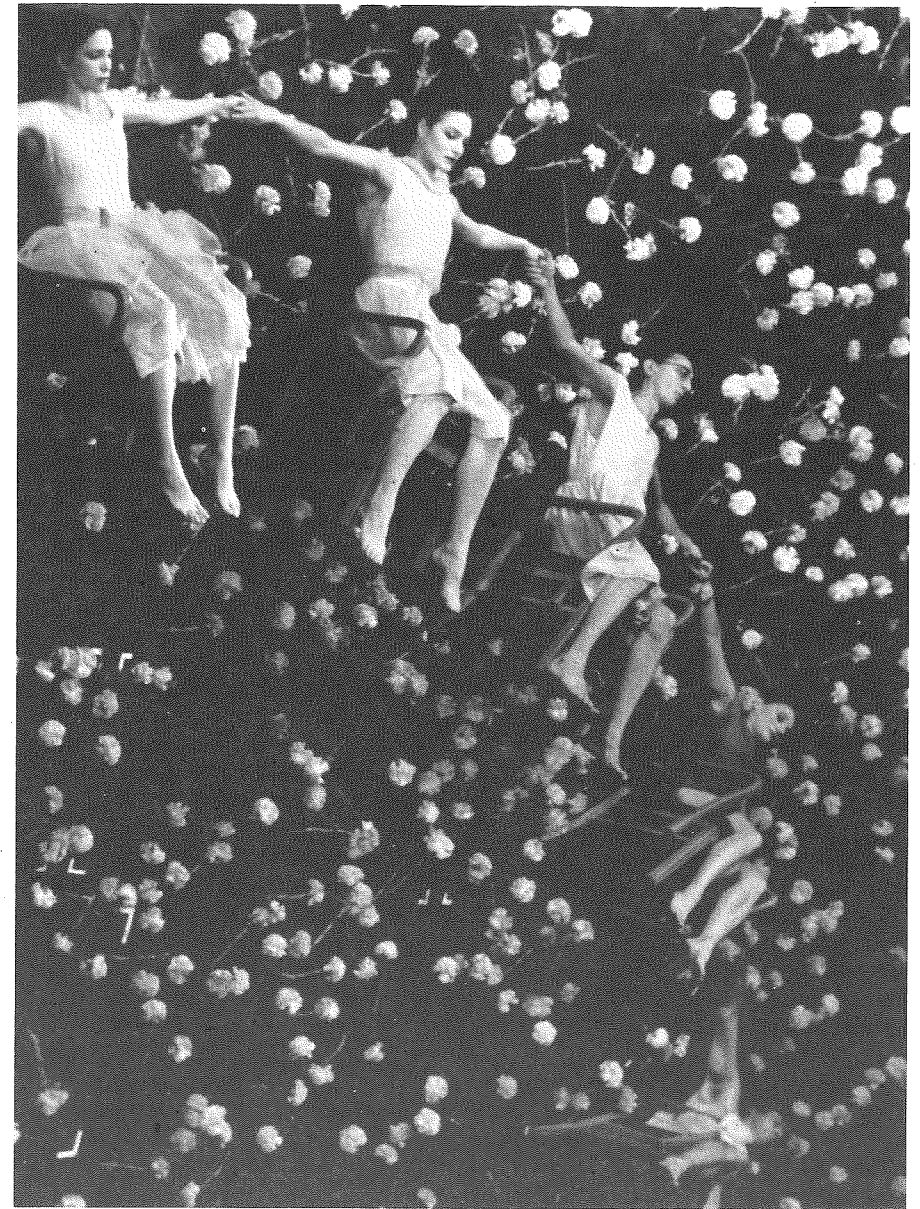
Het hele gezelschap ligt hand in hand in een kring op omgevallen stoelen. Een vrouw staat op en leest een liefdevolle brief van haar vader voor. Plotseling springen ze allemaal op, stormen met uitgespreide armen naar het voetlicht en bieden hun 'liefde' aan. Maar de losgebarsten vreugde wordt meteen weer getemperd, de dansers draaien zich om, pakken hun stoelen, gaan naast elkaar in een rij zitten en voeren schommelende en wiegende dansbewegingen uit, zetten de stoelen terug, rennen weer met lieve woordjes naar voren en vormen opnieuw een rij. Intussen bouwen stuntmannen van kartonnen dozen twee grote stapels, gadegeslagen door een doods-bange vrouw die hulpeloos, radeloos stamelend en schreeuwend het dreigende gevaar probeert af te wenden.

Hoe hoger de stapels worden, hoe moeilijker het voor de dansers is om tussen de torens door te manoeuvreren en de rij stoelen neer te zetten die zij voor- en achteruit door de ruimte laten springen. De op elkaar afgestemde bewegingen worden steeds ingewikkelder, steeds sneller raffelen zij hun wiegende, klagende en smekende gebaren af. Tussen de rustige voorbereidingen van de vier stuntmannen en de hektische plaatsverwisselingen van de groep loopt de vrouw steeds onrustiger en verwarder heen en weer. Zij smeekt om hulp, maar de dansers gaan onverstoort door met hun wiegend en klagend ritueel. Tenslotte zijn de stuntmannen omhoog geklommen en staan hoog in de lucht klaar om te springen. De groep verspreidt zich over het toneel, maar komt al snel weer bij elkaar. De gebaren van rouw worden geleidelijk vermoeider en trager, terwijl de vrouw zich alsmaar hysterischer gedraagt. De stuntmannen springen - en worden door de op elkaar gestapelde dozen ongedeerd opgevangen.

De spanning, die tot het uiterste is opgevoerd, ontlaadt zich; de dansers maken zich protesterend los uit de rij. Een man maakt vloekend een standsalto; een ander - gekleed in een lange avondjurk - moet van de groep klassieke hoogstandjes laten zien. Woedend schreeuwt hij - door de één na de ander in de steek gelaten - naar het publiek: 'You wanna see something?' en draait dan met duidelijke tegenzin zijn jetés, battements en grands jetés af. De (overtuigings-)kracht van het Tanztheater Wuppertal zit hem niet in klassieke cirkusachtige bravourestukjes. Op de woedeuitbarsting tegen het verplichte kunstjes-vertonen op de Bühne volgt een brute reactie. Een man in smoking komt op, vraagt de boze danser in avondjurk die nog buiten adem is op de snijdende toon van de zelfgenoegzame bureaucraat: 'Uw pas alstublieft!' Achtelooos en verveeld, hem amper aankijkend, zegt hij nog: 'En trekt U iets fatsoenlijks aan!' Dan ontwikkelt zich langzamerhand in een onheilspellende stilte een tafereel van absolute willekeur.

Een andere man moet zijn pas laten zien, wordt met een woordeloos gebaar naar een bepaalde plek gecommandeerd, en moet zijn broek uittrekken. Een vrouw die er aan komt, en ook haar papieren moet laten zien, krijgt het bevel om in haar lange jurk op de schouders van de man te gaan zitten, zodat er een lachwekkende tweeslachtige vogelverschrikker met blote mannenbenen op sokken ontstaat. De danser heeft intussen gehoorzaam zijn jurk vervuld voor een pak. Met demonstratieve onverschilligheid laat de 'douanebeambte' hem een geit nadoen, met geluid erbij, dan een blaffende hond, een papagaai en een kikker - en de hulpeloze, geïntimideerde man voert gedwee de opdrachten van de cynische autoriteit uit.

Bij dit kille machtsvertoon verstomt het protest-op-de-bühne. Wanneer de bevoegde autoriteit zich zo zelfgenoegzaam doet gelden, gaat het theater op een soort speeltuin



Nelken.

lijken - constant bedreigd door de buitenwereld. Tegelijkertijd hebben de twee werelden raakpunten; het wordt duidelijk waarom men zich verzet tegen de schone schijn. De dril waaronder klassieke bravourestukjes tot stand komen en de neerbuigende houding van autoriteiten - in beide gevallen bedient men zich van dezelfde intimiderende middelen. Toch geeft Pina Bausch ook dit fragment weer een onverwachte wending. Dreunend doorbreekt Braziliaanse marsmuziek de drukkende stilte. Het gezelschap stelt zich op in een choral line, de dames in lange jurken, de heren in zwarte avondkleding. Langzaam en dreigend komen zij stap voor stap naar voren, onderwijl met de rechterhand klappend tegen de linker, zij drijven de stuntmannen voor zich uit die een paar nummers uit hun repertoire van vechtschènes laten zien.

Theater is ook een serieus en gevaarlijk spel - op leven en dood. De echte wensen, de verlangens en de hoop waar het Tanztheater over vertelt, lopen altijd gevaar.

Als ze tenslotte voor het voetlicht staan, maken ze allemaal onverwachts een pathetische revérence. Het resolute optreden dat een belofte van solidariteit inhield, gaat over in een plechtig ritueel. Sommigen oefenen actiescènes met de stuntmannen, die al bij de minste aanraking in een blinde reflex akrobatische kunstjes gaan uitvoeren. Langzamerhand wordt het leeg op het toneel. Een danser zet iemand anders op zijn plaats neer, om dan opeens afscheid te nemen: 'Als iemand me zoekt, ik ben in de kantine.' Meteen daarop verschijnt hij weer met een vrouwelijke collega, die hij op luide, agressieve toon aan het publiek voorstelt: 'Zij is nog jong en fris, zij neemt het nu over. Dat is leuker voor U en voor mij ook!' Maar alletwee verdwijnen ze direct weer. Boos verklaart hij dat zijn collega het af laat weten.

Nu de schone schijn is afgebroken, komt er iets anders tevoorschijn: een chaotische, maar zorgvuldig geënceneerde warboel waarin totaal verschillende lagen op elkaar botsen. Orde en regelmaat versus schijnbare stuurlaasheid; choreografische structuren worden in wilde renpartijen over het toneel 'getransporteerd', alsof ze een punt in de ruimte zoeken, een plek waar nog 'mooi' en vredig zou kunnen worden gedanst. Maar de reflectie over de wetten van het theater en de speelse momenten van ontspannen bezinning worden telkens weer wreed verstoord door de werkelijkheid.

Zulke scènes werken heel verontrustend. De paniek en de hysterie waardoor de dansers bevangen zijn, maken dat ook de toeschouwer onzekerder, oftewel alerter en kritischer naar huis gaat. Dingen die in de buitenwereld gescheiden van elkaar nog schijnbaar ordelijk verlopen, komen in het Tanztheater van Pina Bausch samen in een smeltkroes waarin de tegenstellingen gaan gisten. Het zijn 'dansen op de vulkaan', geladen met werkelijkheid, waarin tegengestelde impulsen op elkaar inwerken. Maar juist in de abrupte opeenvolging van totaal verschillende energieën en krachten wordt de werkelijkheid herkenbaar.

De acteurs van het Tanztheater pretenderen niet dat zij meer weten dan andere mensen, maar zij kunnen spanningen verdragen en gaan geen enkel conflict uit de weg - altijd in de hoop dat het beter zal gaan. Zij beweren niets, zij laten zien door te handelen. Met vallen en opstaan worden ze wijzer. Zo draait alles in het Tanztheater om directe, lijfelijke ervaring - en de toeschouwer mag daarin delen, als hij wil.

Aan het slot is het anjerveld platgetrapt - in het eindeloze 'work in progress' van het Tanztheater Wuppertal weer een hoofdstuk over de zoektocht naar het geluk. De reis gaat verder.

N.S.

Choreografieën van Pina Bausch.

1968	<i>Fragment</i>	1978	<i>Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen</i> <i>Café Muller</i> <i>Kontakthof</i>
1969	<i>Im Wind der Zeit</i>		
1970	<i>Nachnull</i>		
1971	<i>Aktionen für Tänzer</i>	1979	<i>Arien</i> <i>Keuschheitslegende</i>
1972	<i>'Tannhäuser'-Bacchanal</i> <i>Wiegenlied</i> <i>Solo Philipps 836885 D.S.Y.</i>	1980	<i>1980</i> <i>Bandoneon</i>
1974	<i>Fritz</i> <i>Iphigenie auf Tauris</i> <i>Free Jazz Improvisationen</i> <i>Zwei Krawatten</i> <i>Ich bring dich um die Ecke...</i> <i>Adagio, Fünf Lieder von</i> <i>Gustav Mahler</i>	1982	<i>Walzer</i> <i>Nelken</i>
1975	<i>Fliegenflittchen</i> <i>Orpheus und Eurydike</i> <i>Wind von West</i> <i>Der Zweite Frühling</i> <i>Frühlingsopfer</i>	1984	<i>Auf dem Gebirge hat man ein</i> <i>Geschrei gehört</i>
1976	<i>Die sieben Todsünden</i>	1985	<i>Two Cigarettes in the Dark</i>
1977	<i>Blaubart. Beim Anhören einer</i> <i>Tonbandaufnahme von Béla</i> <i>Bartóks Oper 'Herzog</i> <i>Blaubarts Burg'</i> <i>Komm, tanz mit mir</i> <i>Renate wandert aus</i>	1986	<i>Viktor</i>
		1987	<i>Ahnen</i>
		1989	<i>Palermo, Palermo</i>
		1990	<i>Die Klage der Kaiserin (film)</i>
		1991	<i>Tanzabend II</i>
		1993	<i>Tanzabend I</i>
		1994	<i>Ein Trauerspiel</i>
		1995	<i>Danzón</i>