

# Het ‘maturiteitswerk’ tussen rebel en model, een sociologische en esthetische problematiek: Vollmond van Pina Bausch

Anne Watthée

La vieillesse qui est une déchéance pour les êtres ordinaires est, pour les hommes de génie, une apothéose.

*Anatole France, La Vie en fleur*

## Succesful ageing in de podiumkunsten

De afgelopen jaren zijn er in de podiumkunsten verschillende werken gepresenteerd door belangrijke makers op leeftijd, onder andere *Vollmond* van Pina Bausch.<sup>1</sup> Bausch speelde een grote rol in haar discipline: het danstheater. Zij heeft de vormen en de regels van deze kunst vernieuwd. Tijdens de creatie van *Vollmond* (in 2006) had Pina Bausch reeds een hoge leeftijd: zij was 66 jaar en beschikte over 30 jaar ervaring. In 2009 stierf zij aan de gevolgen van kanker. *Vollmond* kan dus beschouwd worden als een rijpe productie van deze kunstenares, die op haar oudere leeftijd nog volop actief was. Het gaat hier om een opmerkelijk maatschappelijk fenomeen: wij kennen vandaag de dag zeer oude scheppers die ondanks hun leeftijd nog steeds productief blijven. Dit is een bijzonderheid van het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw, die als gevolg heeft dat wij vandaag in de culturele programmering werken van jonge scheppers kunnen bewonderen naast die van makers die al ver de leeftijd van het pensioen hebben overschreden. Het vorige aprilnummer van het tijdschrift *Victoire* heeft zelfs een speciaal dossier aan dit fenomeen gewijd, met als titel: ‘Rencontres du 3<sup>e</sup> âge. Les éternels visionnaires’ (Luong en Maziers 2010, 36-43).<sup>2</sup>

Deze opmerkelijke situatie omvat een bijzonder interpellierende problematiek. Over het algemeen is het interessant om de specificiteit van deze ‘maturiteitswerken’ van mensen die behoren tot de categorie ‘Succesful Ageing’ te observeren (Bouwer 2010).<sup>3</sup> Zij condenseren een levenslange ervaring en rivaliseren dus op ongelijke voet met de producties van onervaren scheppers.

De vraag naar de bijzonderheid van werken die op het einde van een oeuvre worden gecreëerd, door kunstenaars die als meesters worden gezien in hun discipline, vereist een

dubbele aanpak: zowel sociologisch als esthetisch. Op het vlak van het contextuele onderzoek, verwijst deze vraag eerst en vooral naar de werking van de artistieke institutie: hoe gaat men van het statuut van een rebel (in zijn jeugd) over tot dat van een model (in zijn oudere jaren)? Deze vraag maakt deel uit van een fundamenteel sociologisch onderzoek van alle kunsten. Ze kan ook een andere actuele vraag kaderen: het gaat erom zich te verdiepen in het fenomeen van de vergrijzing van de Westerse gemeenschap en haar gevolgen op het culturele leven.<sup>4</sup> Men stelt vandaag een steeds langere levensduur vast (Luong en Maziers 2010, 37) en het behoud van een gezondheidsniveau dat toelaat om op zeer hoge leeftijd professioneel actief te blijven. Bovendien eist de artistieke wereld een constante vernieuwing van haar makers. Een interne aanpak is dus nodig om de bijzonderheid van dit maturiteitswerk binnen het artistieke parcours van zijn bedenker te achterhalen. Men kan zich afvragen hoe Bausch, die aanvankelijk als rebel werd aanzien, haar overgang tot anthologische podiumkunstenares heeft onderhandeld. Getuigt het maturiteitswerk *Vollmond* nog steeds van de tussenpositie van zijn maker, tussen rebel en model?

### **Pina Bausch, een 'paratopisch' oeuvre**

De spontane schepping bestaat niet. Net als elk ander werk, heeft het oeuvre van Pina Bausch zich ontwikkeld in functie van de invloeden waar zij onderhevig aan was. Haar oeuvre heeft zich opgebouwd volgens een krachtsverhouding, om zo haar bijzonderheid op te leggen. Om dit parcours te vatten, speelt het concept 'paratopie', dat door Dominique Maingueneau tot stand werd gebracht, een verlichtende rol (Maingueneau 2004). Hoewel dit concept werd gevormd binnen het literaire veld, kan het even pertinent worden toegepast op de wereld van de podiumkunsten. Het centrale idee van Maingueneau is dat 'een oeuvre maken is in éénzelfde beweging een oeuvre scheppen en de omstandigheden bepalen die haar schepping mogelijk maken' (Maingueneau 2004, 86). Volgens hem, moet elke artistieke schepper zich tegelijkertijd positioneren in zijn culturele omgeving en zich ervan onderscheiden, om een nieuwe handelswijze te kunnen opleggen. Hij moet dus zowel deel uitmaken van een bepaalde plaats (die als autoriteit geldt in het artistieke milieu van zijn tijdperk) als van een 'niet-plaats' (die nog niet bestaat en dat door zijn eigen oeuvre tot stand wordt gebracht). Elk artistiek werk is dus steeds 'paratopisch', met andere woorden 'een moeilijke onderhandeling tussen de plaats en de niet-plaats' (Ibid, 53).

Pina Bausch, die vandaag wordt gezien als een 'reus van de hedendaagse dans' (Perron 2009, 74), werd beïnvloed door verschillende giganten binnen de wereld van de podiumkunsten. Men onderscheidt drie prioritaire invloeden: de Folkwang Hochschule van Kurt Jooss waar zij uit voortvloeide (Gradinger 1999, 25; Aslan (ed.) 1998, 18), Bertolt Brecht (Price 1990, 324) en Antonin Artaud (Manning 1986, 61; Gauthier 2008, 10). Men merkt dus reeds de paratopische natuur van haar keuzes: als choreografe, vond zij belangrijke steunen in de theaterwereld.

De choreografe voelde zich begrensd in de mogelijkheden van het ballet en de moderne dans (Bausch in Bentivoglio en De Gubernatis 1986, 10; Vaccariono 1995, 15). Zij bracht dus een nieuwe dansvorm tot stand, die elementen van het theater overneemt, om de beperkingen van pure dans te omzeilen (Schechner 2006, 254; Gauthier 2008, 126). Zij veroorzaakte hiermee een ommekeer in het milieu van de klassieke Duitse ballettraditie (Servos 2001, 16). Zij is gekomen tot het genre (en de bijpassende methode) van het Tanztheater doorheen een stapsgewijze evolutie (Manning 1986, 65). Over het algemeen zijn de critici het erover eens dat haar laatste volledig choreografische stuk *Frühlingsopfer* uit 1975 was (idem, 62, 65). Over deze voorstelling, zegt Schmidt: 'Het is onmogelijk om binnen de traditionele stijl beter te

doen. Nadien zijn er nog maar twee mogelijkheden: *décadentie*... of een radicale verandering' (Schmidt 1995, 95). Bausch koos voor de tweede optie. De nieuwe dansvorm die zij tot stand bracht bevindt zich ontegensprekelijk in een tussenpositie: 'Het was geen theater meer, noch pantomime, noch ballet, en in geen opzicht opera. Pina is [...] de uitvinder [...] van een nieuwe kunstvorm' (Wenders 2009, 13).

Deze tussenpositie brengt onvermijdelijk een receptiemoeilijkheid met zich mee. Vele critici hadden het aanvankelijk moeilijk om zich tegenover dit nieuwe genre te positioneren: aangezien de theatrale elementen binnen haar werk hun autonomie behouden (Servos in Price 1990, 325), schreven sommigen de overhand toe aan het theatrale (D'Arcier in Bachelier 2002, 283), terwijl anderen stellen dat Pina Bausch taal zag als dans (Kay in Mau 1988, 110), en dat dit Tanztheater de nadruk legt op het non-verbale (Servos 2001, 5). Critici raakten gefrustreerd, omdat haar multidisciplinaire aanpak en fragmentarische opbouw hun theoretische analyses moeilijk maakte (Price 1990, 322).<sup>5</sup> Bovendien gebruikte Pina Bausch in haar choreografieën veel alledaagse bewegingen, die sommige critici nauwelijks als dans aanzagen. Maar de choreografe maakte zich geen zorgen over deze beoordelingen: 'Enkel fantastische persoonlijkheden kunnen een groot resultaat bekomen met weinig beweging' zei ze (Bausch in Bentivoglio en De Gubernatis 1986, 10).

Bausch' methode is volledig afhankelijk van haar gezelschap (Quadri 2002, 209-210).<sup>6</sup> Dit collectief werkconcept is vernieuwend en paratopisch, aangezien zij het evenwicht van de aanwezige krachten herdefinieert: 'Pina Bausch heeft een hedendaags corpus moeten uitvinden. Noch corps de ballet, noch legerkorps, zal het Tanztheater de onbreekbare lasser zijn geweest van een collectief corpus, bestaande uit singuliere persoonlijkheden.' (Delahaye 2007, 20). De choreografe ontwikkelde een methode waarbij zij vragen, die een bepaalde thematiek moeten benaderen, voorlegt aan haar dansers (Moretti 1995, 63).<sup>7</sup> Zij kunnen hier, op basis van improvisaties, zowel lichamelijk als verbaal op antwoorden (Gradinger 1999, 25). Bausch' choreografieën komen dus van het innerlijke van haar dansers (Gauthier 2008, 3). Zij hield zich, vanaf het invoeren van deze werkmethode, niet langer vast aan een bepaalde dansstijl.<sup>8</sup> Zij beoogde eerst en vooral een vorm van authenticiteit binnen de beweging, die het product is van haar dansers' emoties. Deze aanpak verwacht veel van zijn uitvoerders (Alsan (ed.) 1998, 27): zij worden verwacht zowel mentaal als fysiek hun grenzen te verleggen (Shevtsova 2003, 9). Pina Bausch werkte zonder vooropgestelde verhalen (Bentivoglio en Carbone 2007, 8): 'De dans vertrekt niet van een bestaande tekst, zij komt voort uit een spel van ervaringen waarin het eigenlijk gaat om iets nog *onbekend* te *herkennen*' (Delahaye 2007, 19). Zij stelde met haar methode, op basis van observaties, de positie van de choreograaf in vraag (Gauthier 2008, 8). 'Het zijn zij, altijd zij, die mij het nodige materiaal bezorgen voor een voorstelling; elk op een andere manier, vertrekkend vanuit hun bestaan,' getuigde ze (Bausch in Bentivoglio en De Gubernatis 1986, 15). Desalniettemin mag men het werk van dit Duitse icoon niet minimaliseren, zij vormde namelijk de gehele fragmentarische compositie van de voorstellingen (Le Moal (ed.) 2008, 41). Het gaat hier dus om een vormgeefster die koos voor een paratopische werkwijze, aangezien zij tegelijkertijd een autoriteitspositie innam en volledig afhankelijk was van haar dansers, net als zij van haar.

Hoewel de choreografe in haar voorstellingen de nadruk legde op menselijke relaties (Cody 1998, 117), vertoonde zij een specifieke interesse in de relatie tussen mannen en vrouwen (Gradinger 1999, 25). Haar stukken gaan vooral over de vijandigheid tussen man en vrouw en hun gewelddadige strijd (De Gubernatis 2009, 13).<sup>9</sup> Deze confrontatiescènes beogen een reflectie over de toegestane conventies. Sommige critici ervaren het *ensceneren* van geweld op een podium als storender dan de mediatisering ervan via de televisie.<sup>10</sup> Anderen,

daarentegen, menen dat de esthetisering van geweld op de scène de enige manier is om de vertoning van agressie aanvaardbaar te maken (Birringer 1980, 94). De thematiek van het geweld maakt het werk van Pina Bausch dus paratopisch, aangezien zij aan de ene kant de stabiliteit van het theater bedreigt (Maingueneau 2004, 100), en aan de andere kant inspeelt op deze topische wereld om haar thema's aanvaardbaar te maken. Pina Bausch' houding ten opzichte van gevestigde waarden was dus uiterst ambivalent.

In het aanhalen van deze confrontatie, legde de choreografe vaak de nadruk op de belevingswereld van de onderdrukte vrouw.<sup>11</sup> Bausch heeft echter nooit een uitgesproken feministisch betoog gehouden. Zij pleitte ervoor het in haar stukken evenveel over mannen als over vrouwen te hebben (Gauthier 2008, 161).<sup>12</sup> De vormgeefster situeerde zich dus zowel binnen als buiten het feminisme. Zij legde ook de nadruk op de performativiteit van gender,<sup>13</sup> door het aantonen van tegenstrijdigheden en clichématige beelden.<sup>14</sup> Haar bijzondere behandeling van deze thematiek, zowel ernstig en gestereotypeerd als ludiek, situeert zich op de grens tussen werkelijkheid en fantasie (Manning 1986, 62). Bausch buite dus wat Maingueneau 'de scheuren die zich binnen de maatschappij steeds openen' (Maingueneau 2004, 73) noemt uit.

### **Van rebel tot model**

Pina Bausch was een vormgeefster die binnen het milieu van de podiumkunsten de conventionele normen ter discussie heeft gesteld (Servos 2001, 19). Hierdoor heeft zij aanvankelijk haar toeschouwers in verwarring gebracht. Bij het ontwikkelen van het genre van het Tanztheater, heeft zij het risico genomen bepaalde verwachtingen teleur te stellen. Zij volhardde in haar authentieke koers en het is net deze koppigheid die het verzet van haar toeschouwers verklaart. Door zowel kwalitatief, door het verdiepen van het gekozen pad van het Tanztheater, als kwantitatief te persevereren doorheen een ononderbroken productie van minstens één voorstelling per jaar (X 2006, 69), heeft zij haar genre kunnen opleggen aan de danswereld.<sup>15</sup> Vele critici deinzen er niet voor terug om haar oeuvre te bespreken aan de hand van woorden die haar plaats als model benadrukken.<sup>16</sup>

Desondanks heeft Pina Bausch geen school opgericht. Dit zou namelijk strijdig zijn met haar filosofie van de authenticiteit. Niemand beweert haar vandaag dus te kopiëren, maar zij is wel een inspiratiebron voor vele hedendaagse choreografen (X 2006, 69). Zij heeft de notie van 'dans' radicaal veranderd.<sup>17</sup>: 'Theater ? Dans ? Vandaag wordt deze vraag zelf niet meer gesteld'.<sup>18</sup>

De vraag die zo'n oeuvre, dat zich over een dertigtal jaren spreidt, met zich meebrengt, is die van het behoud van creativiteit, zodra men de status van vedette heeft bereikt. Hoe kon Pina Bausch, die door sommige critici wordt aangeduid als 'dinosaurus' (Charron in Boisseau 2010, 18), haar evenwichtige paratopische positie behouden? Maturiteitswerken creëren met andere woorden nieuwe uitdagingen: hoe kan men ontkomen aan zelfopsluiting binnen het eigen systeem? Hoe een oeuvre voortzetten, zonder zich te laten leiden door een 'verwachtingshorizon' (Jauss 1982), dat reeds duidelijk afgebakend is? Hoe bleef Pina Bausch een evenwicht behouden tussen de institutie, waar zij reeds deel van uitmaakte, en innovatie, waar haar scheppende authenticiteit zich bevond? Het essentiële probleem van een maturiteitswerk is het levendig houden van de paratopie, die eigen is aan de creatieve schepper.

## **Vollmond, het synthesesewerk van een dansgigant**

*Vollmond* werd in 2006 door Pina Bausch gecreëerd<sup>19</sup> als eerbetoon aan Thomas Erdos, die jarenlang haar agent was geweest (Verriële 2009, 9).<sup>20</sup> Het stuk werd in 2009 hernomen in het Théâtre de la Ville in Parijs. Aangezien Pina Bausch in juni van datzelfde jaar stierf, kan men stellen dat dit één van de laatste werken is waar zij zelf actief bij betrokken was.<sup>21</sup> Het was het 39<sup>ste</sup> stuk van haar hand bij het Tanztheater Wuppertal.<sup>22</sup> Pina Bausch hernam, net als alle choreografen, steeds bepaalde kenmerken binnen haar scheppingen. *Vollmond* kan dus gezien worden als een synthesesewerk. Welke zijn haar identiteitsgebonden constanten binnen deze voorstelling en welke haar uitzonderingen?

### **De fragmentarische structuur**

Pina Bausch paste in *Vollmond*, net als in de meeste van haar stukken, geen rechtlijnig narratief verhaal toe, maar een fragmentarische structuur (Craine 2000, 54; Finkel 1998, 388; Felciano 1998, 43; Gauthier 2008, 17, 22, 152; Kozel 1997, 106). Volgens B. Gauthier isoleerde Bausch sterke momenten, en concentreerde zij zich niet op het vormen van een vloeiend esthetisch geheel (Gauthier 2008, 7). Deze fragmentarische composities staan centraal in haar werkmethode (idem, 175). Het gaat om korte scènes, die volgens E. Vaccarino associatief en als metaforen aan elkaar worden verbonden (Vaccarino 1995, 19; Servos 2002, 215). Bausch steunde bij haar structurele compositie zowel op muziek als op gesproken fragmenten.

Een opvoering van Pina Bausch is echter nooit een loutere uitbeelding van de muziek (Bentivoglio en Carbone 2007, 48). De muziek dient om een bepaalde sfeer te scheppen en haar dansers te stimuleren (idem; Arruga 1995, 110). In haar eerste volledig choreografeerde stukken gebruikte Bausch muzikale composities als leidraad (Aslan (ed.) 1998, 42; Gauthier 2008, 76). Nadien gebruikte ze een 'montage musical' (D'Arcier in Bachelier 2002, 282; Gauthier 2008, 181) van verschillende genres muziekfragmenten, zoals ze dit ook in *Vollmond* deed. Alle critici zijn het erover eens dat het gaat om populaire, luchtige muziek, die het hart van de toeschouwers raakt.<sup>23</sup> Over haar muziekkeuze getuigde Pina Bausch zelf: 'Het is een kwestie van intuïtie' (Bausch in Servos 2001, 302). In *Vollmond* gebruikte de choreografe zeer uiteenlopende muziekgenres: van melancholische, klassieke composities, waar de nadruk ligt op strijkers, tot vrolijke jazzmuziek, en van gespannen elektronische muziek tot zuiderse salsa's.<sup>24</sup> Opvallend is dat de vormgeefster werkte met stukken van levende artiesten die nauw kunnen samenwerken met de choreografe, maar dat zij toch opteerde voor opgenomen muziek (Manning 1986, 66). In *Vollmond* beschikken de muziekfragmenten maar zelden over een vocale partij. De muziek is in het begin van de voorstelling zeer speels en lichtig, maar evolueert naar het einde in een crescendo van spanning. Dit is een duidelijk voorbeeld van muziek als ondersteuning van de structuur van de voorstelling: net als de muziek, wordt de choreografie steeds meer gespannen, daar de dansers naar het einde van de voorstelling elkaar steeds sneller opvolgen, en steeds kortere dansstukken uitvoeren.<sup>25</sup>

Naast muziek structureert ook het woord Pina Bausch' opvoeringen. Zij maakte in de danswereld ruimte voor het woord en de stilte, zegt Nagel (Nagel 2002, 292; Aslan (ed.) 1998, 33). Het belang van deze gesproken woorden wordt benadrukt door haar samenwerking met een dramaturg. De fragmentarische woorden worden niet voor hun informatieve karakter gebruikt, maar in functie van haar dansers.<sup>26</sup> Het gaat vaak om concrete, zelfs banale,

uitspraken, die men letterlijk moet opvatten. Ze krijgen een bepaalde betekenis door middel van de context waarin zij uitgesproken worden (Vaccarino 1995, 15). Dit is ook het geval in *Vollmond*: een vrouw zegt 'En nu, moet men zich vastklampen!', terwijl ze een broeksriem strak rond zich bindt. Later, nadat ze al stappend met een stuk krijt enorme poten rond haar voeten heeft getekend, zegt ze: 'Zo kan men zich verdedigen!'. Een man omhelst een gigantische rots, het opvallendste decorelement, en zegt op een vastberaden toon: 'Het is van mij!'. Sommige woorden leiden tot tegenstrijdige situaties: een vrouw deelt fruit uit aan het publiek met de woorden 'Ik heb zo'n grote honger!'.<sup>27</sup> Vervolgens zegt een andere vrouw 'Ik haat chocoladetruffels!', waarna ze een chocoladetruffel opeet en een diepe, overwonnen zucht slaakt: 'Verdomme. Verdwenen. Begrijpt u wat ik bedoel?'. Deze korte verbale scènes bepalen de structuur van de voorstelling, daar zij fungeren als interludes doorheen de danschoreografie.

Pina Bausch bracht in haar voorstellingen eveneens een zekere choreografische structuur aan. Ze zorgde vaak, net als in *Vollmond*, voor een interne balans (Finkel 1998, 389); alle dansers hebben het recht op een solo en er wordt eveneens een groepsdans ingelast.<sup>28</sup> In deze dans, die door M. Gradinger 'de Bausch-rondedans' wordt genoemd,<sup>29</sup> bewegen alle dansers zich voort in een diagonaal, zoals dit ook in *Vollmond* het geval is.<sup>30</sup> Maar ook het tempo van de voorstelling is evenwichtig: korte en langere scènes, snelle en tragere bewegingsfragmenten wisselen elkaar af.<sup>31</sup> Bausch' structuur wordt ook bepaald door het herhalen van korte dansstukken en bewegingsreeksen.<sup>32</sup> Het gaat hier om een opzettelijk exces, die haar beoogde thema's moet benadrukken.<sup>33</sup> Zo zien we dat in *Vollmond* verschillende scènes in verband met de thematieken van water en de relatie man/vrouw worden herhaald.<sup>34</sup> De choreografe legde ook steevast, via "observatiescènes" waarin de dansers elkaar bekijken, de nadruk op de performativiteit van haar choreografieën (Felciano 1998, 43).<sup>35</sup> Ook haar kenmerkend gebruik van metaforen en intertekstuele allusies wordt in *Vollmond* toegepast.<sup>36</sup> Structureel betekent dit dat zij een vast patroon volgde, ondersteund door tekst- en muziekfragmenten, maar dat zij dit steeds invulde in functie van de beoogde thema's.

### **De visuele aspecten: en nu, met water!**

De voorstellingen van Pina Bausch worden visueel eerst en vooral gekenmerkt door een spectaculaire scenografie (Cody 1998, 116; Benson en Manning 1986, 45), waarbij 'gewoonlijk aan de natuur ontleende motieven de hoofdrol spelen' (Utrecht 1988, 316).<sup>37</sup> Bausch gaf haar scenografen een grote artistieke vrijheid (Gradinger 1999, 26).<sup>38</sup> Dit leidde in *Vollmond*, dat letterlijk vertaald 'volle maan' betekent, tot een nachtelijke atmosfeer, waarin water een centrale rol speelt.<sup>39</sup> We zien 'een rivier die door het oppervlak van de scène zelf lijkt te stromen' (Noisette 2009a, 2), die zich over de hele breedte van het podium uitstrekt.<sup>40</sup> Over deze watervlakte werd een gigantische zwarte rots geplaatst, waarvan de dansers gebruik maken doorheen de voorstelling.<sup>41</sup> In deze scenografie werden ook weersgebonden elementen gebruikt: boven de "rivier" begint het af en toe te regenen, soms over de gehele vlakte, soms in geconcentreerde stralen.<sup>42</sup> De stukken van Pina Bausch handelen over het verlangen naar echte relaties, het nemen van echte risico's en het meemaken van echte ervaringen, 'zonder de vrees zich nat te maken' (Hoghe 1987, 34). Deze stelling wordt in de scenografie van *Vollmond* erg letterlijk toegepast. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat dit spectaculaire decor in functie van haar dansers staat (Aslan (ed.) 1998, 49).

Een tweede visueel aspect dat zeer kenmerkend is voor Pina Bausch, is het gebruik van specifieke kostuums. Zij heeft een 'typische Bausch look' (Gradinger 1995, 25) tot stand

gebracht: de mannen verschijnen steeds in geklede pakken,<sup>43</sup> terwijl de vrouwen sierlijke avondjurken dragen (Gauthier 2008, 51; Aslan (ed.) 1998, 56).<sup>44</sup> Haar gebruik van luxueuze stoffen, hoge hakken en felle kleuren (Gradinger 1999, 25) roepen bij de critici woorden op als 'koketterie' (Utrecht 1988, 312) en 'fetisjisme' (Daly, 1986, 53; Aslan (ed.) 1998, 32). Hoewel vele critici het oneens zijn over de historiciteit van Bausch' kostuums,<sup>45</sup> wordt er gesteld dat zij net deze kledij gebruikte om dichterbij de realiteit te staan, in die zin dat het om stadskledij gaat (Servos 2001, 32), en geen klassieke danskledij.<sup>46</sup> Zij gebruikte noch tutu's, noch nylonkousen, noch balletschoenen, maar laat haar dansers in cocktaildresses en mantelpakken, blootvoets of op naadhakken, dansen. Zij koos ervoor om haar dansers in *Vollmond* op blote voeten te laten optreden. Hun lange haren zijn over het algemeen los, wat een zeer esthetisch effect geeft wanneer zij tijdens de voorstelling nat worden gemaakt (Perron 2009, 74).<sup>47</sup> De kenmerkende kostuums voor de mannen zijn neutraal zwart of beige, terwijl de vrouwen met felle rode en roze kleuren worden versierd. Hier komen, uitzonderlijk, in de lijn van het overheersende thema, ook zwempakken en badhanddoeken bij.<sup>48</sup> Alweer bleef Bausch dus trouw aan haar algemene kenmerken, maar deinsde zij niet terug om de nodige aanpassingen te maken in functie van het overheersende thema.

### **De thema's: het spelen met elkaar... en met water**

'De thematische problematiek vervangt de narratieve constructie' in het werk van Pina Bausch (Gauthier 2008, 106). In *Vollmond*, haalde de choreografe een aantal gebruikelijke thema's aan, die intussen kenmerkend zijn geworden voor haar voorstellingen. Zo zien we dat de strijd tussen man en vrouw ook in dit stuk wordt aangehaald. In *Vollmond* lijkt de vrouw de overhand te nemen, en de man (meestal letterlijk) te gebruiken. Zo gebruikt een danseres op een bepaald moment een danser eerst als haar kapstok en zit zij later op hem, alsof hij een stoel is, met de voldane uitdrukking 'Hoe fantastisch toch!'.<sup>49</sup> Een andere vrouw gebruikt later de hand van een man als waaier. Een derde danseres test de 'efficiëntie' van een aantal mannen en maakt hierbij zeer duidelijk gebruik van haar seksualiteit. Zij neemt hierbij een machthebbende positie in.<sup>50</sup> De vrouwen in *Vollmond*, worden door mannen gedragen,<sup>51</sup> bediend<sup>52</sup> en bemind,<sup>53</sup> maar af en toe nemen de mannen de bovenhand. Ten eerste doen zij dit door hun partners te onderdrukken: men ziet herhaaldelijk een meisje over het podium lopen, terwijl een man haar aan haar jas (en soms zelfs aan haar haren) tegenhoudt: zij blijft hopeloos ter plaatse lopen.<sup>54</sup> Een andere vrouw tracht over de scène te lopen, maar wordt steeds opnieuw door zwartgeklede mannen opgeheven, zodat zij niet verder kan. Een laatste man tracht zijn geliefde letterlijk te 'vangen' door, terwijl zij danst, met krijt een cirkel om haar heen te tekenen.<sup>55</sup> Ten tweede stellen de vrouwen zich zelf onderdanig op: een vrouw wordt door haar partner geslagen. Omdat hij hierbij zijn hand lijkt pijn te doen, reageert de vrouw ongerust en biedt zij haar excuses aan.<sup>56</sup> Een andere danser stapt langs op het podium, en een meisje hangt zich letterlijk aan zijn been, en laat zich zo wegslepen.

Binnen dit thema wordt ook een subthema naar voor geschoven: de vrouwelijke hysterie. In *Vollmond* zien we een meisje eerst hysterisch lachen,<sup>57</sup> om ze iets later ongecontroleerd te zien jammeren.<sup>58</sup> Dit subthema, dat reeds vaker door Pina Bausch werd gebruikt,<sup>59</sup> kan men interpreteren als een vorm van vrouwelijke zwakte. Bausch hernam dus haar beroemde thematiek, maar legde in deze voorstelling de nadruk op een zekere gelijkwaardigheid. Waar in haar voorgaande voorstellingen de vrouw meestal onderdanig was, kregen man en vrouw hier een gelijkwaardige machtspositie.<sup>60</sup> Beide partners lijken in *Vollmond* aan elkaar gewaagd.

Ook uitputting was een geliefkoosd thema van Pina Bausch. Haar dansers worden doorheen

haar voorstellingen zowel mentaal als fysiek uitgeput. Zowel de herhaling als de intensiteit van bepaalde bewegingen leiden tot deze fysieke uitputting (Bowen in Bachelier 2002, 250). In *Vollmond* wordt de taak van de dansers bovendien nog bemoeilijkt door de aanwezigheid van water<sup>61</sup>: Zij zwemmen, dansen energiek met zware, natte kleren, skiën voort op het natte oppervlak van de scène, gooien emmers water rond, enzovoort. Vooral de solo van één van haar bekendste dansers, Dominique Mercy, geeft een zeer uitputtende indruk.<sup>62</sup>

Een ander terugkerende thematiek is die van het spel, die men kan verbinden met Pina Bausch' belang voor de kindertijd (Bausch in Holden 1985). In *Vollmond* wordt dit thema in de verf gezet: mannen spelen een gevechtspel met stokken, slepen elkaar over de grond, spelen vertrouwensspelletjes,<sup>63</sup> er wordt een soort tikkertje gespeeld, een man probeert tevergeefs onder het kleed van een vrouw te kruipen, vrouwen spelen met hun haar, wanneer een man zijn tanden poetst zal hij met zijn tandenborstel denkbeeldig golf spelen, een meisje kruipt op de rug van een man...<sup>64</sup> Bovendien wordt deze thematiek bevestigd door het gebruik van krijt, als één van de weinige attributen. Ook met het aanwezige water wordt er gespeeld: de dansers gooien emmers water naar elkaar, nemen water in hun mond en spuwen het naar elkaar, slepen elkaar doorheen het watervlak<sup>65</sup> enzovoort. Men kan, met de woorden van Pina Bausch, stellen dat deze voorstelling 'nauw aansluit bij wat kinderen doen. Wat wij soms doen, is eigenlijk niet toegestaan wanneer men een kind is – in het water ploeteren, [...] spelen.' (Bausch in Hoghe 1987, 34).

Men kan in dit thema eveneens een subthema onderscheiden: evenwichtsspelen. Er wordt in *Vollmond* namelijk meermaals op dit fenomeen ingespeeld, zowel letterlijk<sup>66</sup> als figuurlijk.<sup>67</sup> Het duidelijkste (en meest letterlijke) voorbeeld van dit thema is wanneer Dominique Mercy omgekeerde glazen op het podium plaatst en er op gaat staan. Terwijl hij een stoel boven zijn hoofd heft, blaast een meisje een ballon op, om hem dan naast zijn oor stuk te prikken.

Het overheersende thema binnen deze voorstelling, die bovendien geen constante vormt binnen Pina Bausch' werk, is water.<sup>68</sup> Water is in *Vollmond* overal aanwezig: zowel de kostuums, het decor (Gauthier 2008, 140), de dansbewegingen,<sup>69</sup> de accessoires,<sup>70</sup> als specifieke scènes verwijzen ernaar.<sup>71</sup> Het allesoverheersende water<sup>72</sup> verstrekt het speelse aspect van de voorstelling: er wordt op de rivier aan waterski gedaan en er wordt met water gegooid en gespeeld. Alle dansers worden geleidelijk aan nat.<sup>73</sup> Het natte podium zal ook de theatraliteit benadrukken: wanneer de dansers, op het einde van de voorstelling, hun solo's kort opnieuw uitvoeren<sup>74</sup> in het water of op de natte planken van de scène, worden sommige bewegingen, doorheen hun sporen in het water, veel duidelijker in beeld gebracht. We worden geconfronteerd met een nieuwe manier van kijken naar dezelfde bewegingen, doorheen het medium van water. Volgens C. Aubry heeft 'Niemand [heeft] meer van water [...] [een] onmisbaar element[en] voor de vorming van betekenis kunnen maken als zij. Zij plaatste zo de samenwerking met scenograaf-uitvinders [...] in het hart van zijn creatief proces' (Aubrey, z.j).

## Verwachtingshorizon

Wanneer men het statuut van model heeft bereikt, zoals Pina Bausch, moet men met elke nieuwe voorstelling voldoen aan een zekere verwachtingshorizon. In het geval van *Vollmond* kan men stellen dat het stuk aan hoge eisen moest voldoen. Een bewijs hiervan kan men terugvinden in het verloop van de ticketverkoop van de herneming in 2009 in Parijs.<sup>75</sup> Ten opzichte van deze verwachtingshorizon kan men twee houdingen aannemen: men kan zijn positie als rolmodel aanvaarden, of net gebruik maken van deze positionering om in alle



vrijheid te werken en om zich te permitteren wat men als beginnende artiest niet kon. Elk maturiteitswerk van een gevestigde artiest, bevindt zich dus in een paratopische situatie: tussen gevangenschap en vrijheid. Maakte Pina Bausch in *Vollmond* gebruik van haar vrijheid door zich te rebelleren? Of voldeed zij aan de verwachtingshorizon die haar werd opgelegd?

### Een vrijheid om aan te grijpen

Een verwachtingshorizon is gebaseerd op het verleden, maar wordt volledig bepaald door het heden. De verwachtingshorizon waar Pina Bausch met *Vollmond* aan moest voldoen, is er één van het hedendaagse podiumlandschap. In dit opzicht kan men twee manieren bedenken om er zich tegen af te zetten en vrijheid op te eisen: ten eerste kon zij zich distantiëren van dit artistieke landschap, dat zij zelf in het verleden had helpen opbouwen en ten tweede kon zij zich boven de hedendaagse scène hijsen, door haar werk een tijdloos karakter te geven.

In *Vollmond*, net als in andere maturiteitswerken, zien we dat Pina Bausch, in tegenstelling tot het gewelddadige begin van haar carrière, een genuanceerdere aanpak hanteerde.<sup>76</sup> De menselijke relaties, die in haar vroeger werk met veel geweld werden afgebeeld en voor oproer zorgden, werden steeds vredevoller.<sup>77</sup> Man en vrouw lijken niet langer meer in een strijd betrokken te zijn, maar eerder in een spel (X in Bachelier 2002, 346). Pina Bausch zei zelf dat zij dit veranderde in functie van de hedendaagse maatschappij: 'Nu dat de wereld zo veel geweld bevat, voel ik me verlegen om zoiets op de scène te brengen. Zo veel mensen zijn angstig. Ik denk dat we meer kracht nodig hebben om te geloven dat het misschien beter kan worden... om niet op te geven' (Bausch in Perron 2009, 74. Vgl. Felciano 1998, 44). Zij bleef dus vernieuwen: geweld op de scène werd, mede door haar eigen vroegere werk, de norm. Eenmaal aanvaard als 'normaal', distantiëerde zij zich ervan. In *Vollmond* wordt nauwelijks geweld gebruikt. Integendeel, we kunnen zelfs een aantal zeer optimistische en hoopvolle knipogen vinden in deze opvoering: een vrouw gaat na de uitvoering van een solo vooraan het podium staan en zegt, terwijl ze het publiek aankijkt 'Ik ben jong. Mijn geest is sterk. Ik ben mooi en jong!'. Een andere vrouw zegt: 'Wat ons niet doodt, maakt ons sterker!'. Ook het overheersende thema van het spel, een activiteit die vreugde opwekt, versterkt deze stelling. David zegt dat de voorstelling getuigt van 'een immens levenselan' (David 2009, 47).

Men kan dus in het algemeen zeggen dat Pina Bausch' maturiteitswerken, met als voorbeeld *Vollmond*, evenwichtiger worden<sup>78</sup> op verschillende niveaus: de compositie wordt harmonieuzer, de afgebeelde menselijke relaties worden vrediger en zelfs de thematiek handelt over evenwicht.<sup>79</sup> Zij zorgde ervoor dat een fragmentarische structuur nu als normaal wordt ervaren. In *Vollmond* zien we dat zij zich tegen haar eigen norm keerde, en een harmonieuzere aanpak hanteerde zonder hiervoor haar werkmethode te veranderen. Zo zien we dat zij de juxtapositie van tekens, die voor haar kenmerkend zijn,<sup>80</sup> achterliet in deze voorstelling. Er wordt geen overvloed aan simultane acties – wat voor de toeschouwers als storend kan worden ervaren – op de scène gepresenteerd (Price 1990, 328. Vgl. Kay in Mau 1988, 113; Goldberg 1989, 104). *Vollmond* getuigt integendeel, van interne harmonie: alle dansers komen evenwaardig aan bod en hoewel het stuk uit verschillende fragmenten is opgebouwd, komt het als één geheel over. Ook de menselijke relaties die worden afgebeeld, worden evenwichtiger: de vrouw wordt niet langer onderdrukt, de twee geslachten zijn aan elkaar gewaagd. Bovendien wordt deze evenwichtigheid een thema van de voorstelling zelf.

Tenslotte zien we in *Vollmond*, net als in andere maturiteitswerken van Bausch, een groter aandeel dans dan in haar vroegere werken.<sup>81</sup> Zij was één van de choreografen die ervoor zorgden dat alledaagse en natuurlijke bewegingen op de scène werden aanvaard. Nu deze

bewegingen als norm worden aanzien, verrastte zij het publiek door terug meer nadruk te leggen op expliciete dansbewegingen.<sup>82</sup> De choreografe trachtte zich dus duidelijk van het hedendaagse landschap – waar zij zelf aan bijdroeg – te onderscheiden door in te spelen op de hedendaagse conventies en normen. Kortom, Bausch bleef verrassen.

De vormgeefster rebelleerde eveneens tegen de hedendaagse verwachtingshorizon, door haar werken een tijdloos karakter te geven. Zij verviel niet in een anekdotische aanpak; haar voorstellingen zijn ondateerbaar.<sup>83</sup> Vele critici hebben trouwens zowel de gebruikte muziek als de kostuums trachten te dateren, wat voor tegenstrijdigheden zorgde. Men kan dus besluiten dat Pina Bausch slaagde in dit opzet. Maar wat haar nog een groter tijdloos karakter verschaft, is het feit dat ze haar voorstellingen volledig open liet voor interpretatie.<sup>84</sup> Deze afwezigheid van verklaringen<sup>85</sup> zorgt ervoor dat haar oeuvre door elke generatie en cultuur kan worden geïnterpreteerd, wat een tijdloosheid van haar werk verzekert.<sup>86</sup> Maar Hoghe stelt dat: 'Met de mogelijkheid om ook steeds het tegengestelde te zien, met het vrijgeven van de getoonde beelden en scènes, zijn ook de misverstanden ingerekend. « Dat iemand op één manier of op een totaal andere manier iets kan zien – dat is net wat ik goed vind. » Bausch maakt dit besluit, desondanks enkele interpretaties van haar werk « dat niets te maken hebben met mij »' (Hoghe 1987, 18). Dit brengt een zekere paradox met zich mee. Met deze stelling bevestigde zij namelijk dat, hoewel zij geen verklaringen aan haar stukken wou geven, zij toch een zekere interpretatie beoogde. Ook hier bevond zij zich dus in een tussenpositie.

### **Een gevangenschap om te bekoren**

Pina Bausch genoot niet enkel van haar vrijheid, maar was ook plichtsbewust en trachtte de verwachtingshorizon ten opzichte van haar oeuvre te bevredigen. Ten eerste doet ze dit door een unitair discours te hanteren.<sup>87</sup> Zij pastte steeds dezelfde kenmerken toe en bekoorde zo haar publiek. Ten tweede, aanvaardde zij haar taak als model, door het hernemen van haar eigen recente werken.<sup>88</sup> Ondanks deze hernemingen, gebruikte Pina Bausch geen enkele notatiemethode om haar werken te kunnen reconstrueren (Kay in Mau 1988, 110; Cody 1998, 129). Dit zou namelijk ingaan tegen haar voornaamste karakteristiek: zij steunde nooit op een vast patroon, maar op levende mensen. Daarom heeft zij een bijzonder systeem ontwikkeld: wanneer zij haar vroegere werken liet heropvoeren, maar zelf bezig was met nieuwe producties, stelde zij steeds een 'verantwoordelijke' aan, die aan het initiële project deelnam, om de heropvoering te begeleiden (Mercy in Boisseau 2009, 20). Na haar dood, kregen deze verantwoordelijken de taak om haar werk te laten voortleven (David, 2009, 47). Pina Bausch had dus zelf het voortbestaan van haar Tanztheater voorzien, zonder dat dit zou vervallen in een exacte reproductie. Tijdens haar leven, zowel als na haar dood, zijn de hernemingen steeds verschillend van het origineel, wat op zich een zekere paratopie suggereert.<sup>89</sup> Haar werk is dus opgenomen in een levend archief. Deze overlevering toont aan dat Pina Bausch, hoewel zij bleef vernieuwen, ook de taak van model op zich nam.

### **Hoe paratopisch blijven?**

Pina Bausch stays the course. She is, in her own brilliant way, reliable and an exception to the rule. Yet, for the first time, the underlying effort is beginning to show.

Anna Kisselgoff, *Man as a Window Washer and a Metaphor for Fertility*

Pina Bausch nam tijdens haar volledige carrière, van haar invloeden tot haar maturiteitswerken, steeds een paratopische positie in. Van in het begin plaatste zij zich op een tussenpositie: als choreografe koos zij voor invloeden uit de theaterwereld, vestigde zij een hybride genre tussen dans en theater, werkte zij in onderlinge afhankelijkheid met haar gezelschap en opteerde zij voor een ambivalente behandeling van haar thema's, waar ze bovendien nooit een vaste verklaring aan oplegde. Haar oeuvre heeft zich op een tussenpositie ontwikkeld: zonder zich waarlijk tegen de danswereld te kanten, noch de algemene normen op de voet te volgen, heeft zij zich kunnen vestigen als een rolmodel, dat zowel deel uitmaakt van het canon, als er van afwijkt.

Sommige critici stellen dat zij er niet in is geslaagd om op oude leeftijd paratopisch te blijven, en dat zij in latere werken, als *Vollmond*, in herhaling viel.<sup>[90]</sup> Deze stelling lijkt echter excessief, aangezien Bausch haar rol als model op zich nam, maar intussen ook aan een zekere verwachtingshorizon trachtte te ontkomen. Dit brengt een zeer complexe situatie met zich mee, die zich duidelijk op een tussenpositie bevindt.

Vroeger werd de uitvindster van het Tanztheater gezien als een rebel, vandaag wordt ze beschouwd als de norm bij uitstek; een positie waar zij in een zekere zin opnieuw tegen rebelleerde. Zij kante zich onder andere door middel van een harmonieuzere structuur, bewegingen die steeds meer de nadruk legden op pure dans en het verzachten van de menselijke relatie, tegen haar eigen autoritair systeem. Aangezien zij de uitvinder van deze norm was, bleef haar innovatie een kwestie van nuancering. Vroeger zag men onmiddellijk dat zij zich buiten de norm situeerde, terwijl men voor haar maturiteitswerken een diepgaandere analyse nodig heeft om haar vernieuwingen te kunnen onderscheiden. Zij gebruikte subtiele middelen om de normen te omzeilen. Bovendien liet Pina Bausch haar oeuvre rusten op de creatieve dynamiek van levende mensen, eerder dan op principes. Dit gegeven is op zich volkomen paradoxaal en paratopisch, aangezien zij zo innovatie en toevalligheden programmeerde.

Maturiteitswerken vertonen dus een fijnzinnige migratie van paratopie, aangezien de topische situatie het eigen werk omvat.<sup>[91]</sup> Ervaring stelt de eigen authenticiteit tegenover zichzelf in vraag. De grote moeilijkheid die scheppers op oude leeftijd ervaren, is niet alleen de positionering tegenover andere werken, maar ook de positionering tegenover hun eigen (groeierende) gezag. De voornaamste vijand van de creativiteit van de oudere kunstenaar is niet langer de ander, maar zichzelf.

[Anne.Watthee@ugent.be](mailto:Anne.Watthee@ugent.be) <sup>[1]</sup>

## Bibliografie

Adolphe J. M. (2009). Une extraordinaire complicité, in Demarcy-Mota E. (ed.), *Programmaboekje Vollmond* (11-17.11.2009) (p. 5). Parijs: Théâtre de la Ville.

Aloff M., Banes S., Bernheimer M. e.a. (1986). What Critics Say about Tanztheater, in Scherchner R. (ed.), *The Drama Review*, 30 (nr. 2) (pp. 80-84). Cambridge: MIT Press.

Aslan O. (ed.) (1998). *Théâtre/Public* (Danse/Théâtre/Pina Bausch II – D'Essen à Wuppertal) (nr 139). Gennevilliers.

- Arruga L. (1995). Pina Bausch et la musique: du mythe perdu à sa réinvention désirée, in X (ed.), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque* (pp. 108-116). Parijs: L'Arche.
- Aubry C., Bausch Philippine dite Pina, in [www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/) [2] (bezocht op 14 mei 2010).
- Bachelier (ed.) (2002). *Sur les traces de Pina*. San Gregorio di Catania: Prix Europe pour le théâtre.
- Benson M. en Manning S. A. (1986). Interrupted Continuities – Modern Dance in Germany, in Schechner R. (ed.), *The Drama Review*, 30 (nr 2) (pp. 30-45). Cambridge: MIT Press.
- Bentivoglio L. (tekst) en Carbone F. (foto's) (2007), Bal L. (vert.), *Pina Bausch vous appelle*. Parijs: L'Arche.
- Bentivoglio L. en De Gubernatis R. (1986). *Pina Bausch*. Malakoff: Editions Solin.
- Birringer J. (1986). Pina Bausch – Dancing Across Borders, in Schechner R. (ed.), *The Drama Review*, 30 (nr 2) (pp. 85-97). Cambridge: MIT Press.
- Boisseau R. (2009). La compagnie de Pina Bausch apprend à vivre sans sa figure tutélaire, in *Le Monde* (11.12.2009) (p. 20). Parijs: Le Monde Interactif.
- Boisseau R. (2010). Trente façons de voir Pina Bausch, in *Le Monde* (24.01.2010) (p. 18). Parijs: Le Monde Interactif.
- Bouwer J. (2010). *Successful Ageing, Spirituality and Meaning*. Leuven: Peeters.
- Cody G. (1998). Woman, Man, Dog, Tree – Two decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch' Tanztheater, in Schechner R. (ed.), *The Drama Review*, 42 (nr 2) (pp. 115-131). Cambridge: MIT Press.
- Daly A. (1986). Tanztheater – The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?, in Schechner R. (ed.), *The Drama Review*, 30 (nr 2) (pp. 46-56). Cambridge: MIT Press.
- David G. (2009). *Vollmond & Masurca Fogo*, in Abitbol D. (ed.), *La Terrasse* (nr 172) (p. 47). Parijs: Eliaz éditions.
- De Bonnay L., *Vollmond*, in <http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-vollmond-de-pina-bausch-critique-de-lorene-de-bonnay-theatre-de-la-villa-a-paris-39866958.html> [3] (bezocht op 14 mei 2010).
- De Gubernatis R. (2009). La Dame de Wuppertal, in Izrine A. (ed.), *Danser Hors-série* (Hommage à Pina Bausch) (pp. 16-19). Parijs: SPER.
- Dalahaye G. (2007). *Pina Bausch*. Parijs: Actes Sud.
- Demarcy-Mota E. (ed.) (2009). Programmaboekje *Vollmond* (11-17.11.2009). Parijs: Théâtre de la Ville.

- Endicott J. A. (2007). Die Heldin: Pina Bausch, in *Ballett International, tanz aktuell* (nr 8-9) (pp. 44-47). Berlijn: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft mbH.
- Endicott J. A. (1999). Etore J. en Lortholary B. (vert.), *Je suis une femme respectable*. Parijs: L'Arche.
- Felciano R. (1998). Bausch, Pina, in Benbow-Pfalzraf T. (ed.), *International dictionary of modern dance* (pp. 42-44). Detroit: Saint James Press.
- Felciano R. (2004). Dancing Throught the Dark, in Perron W. (ed.), *Dance Magazine*, 78 (nr 11) (pp. 34-39). New York: Dance Magazine.
- Feuer D. (2002). Cinquante et un dix-neuvième rue Ouest quelques réflexions personnelles, in Bachelier P. (ed.), *Sur les traces de Pina* (pp. 294-302). San Gregorio di Catania: Prix Europe pour le théâtre.
- Finkel A. (1998). Bausch, Pina, in Selma J.C. (ed.), *International Encyclopedia of Dance: a project of Danse perspectives Foundations* (pp. 388-390). Oxford: Oxford University Press.
- Franko M. (2007). Bausch and The Symptom, in Brandstetter G. en Klein G. (eds.), *Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina bauschs "Le Sacre du printemps"* (pp. 255-266). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gauthier B. (2008). *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Parijs: L'Arche.
- Gillot M. A. (2009). Pina Bausch vue par..., in Izrine A. (ed.), *Danser Hors-série* (Hommage à Pina Bausch) (p. 47). Parijs: SPER.
- Goldberg M. (1989). Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch' Dance Theatre, in DeLeon J. (ed.), *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 4 (nr 2) (pp. 104-117). London: Routledge.
- Gradinger M. (1999). Pina Bausch, in Bremser M. (ed.), *Fifty contemporary choreographers* (pp. 25-28). London: Routledge.
- Hoghe R. (1987). Petit D. (vert.), *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*. Parijs: L'Arche.
- Holden S. (1985). When Avant-Garde Meets Mainstream, in <http://www.nytimes.com/1985/09/29/arts/when-avant-garde-meets-mainstream.html?&pagewanted=2> [4] (bezocht op 14 mei 2010).
- Jauss H. R. (1982). Bahrj T. (vert.), *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Kisselgoff A. (1997), Man as a Window Washer And a Metaphor for Fertility, in *The New York Times* (06.10.1997) (p. E1). New York: Arthur Sulzberger Jr.
- Klett R. (2002). Les répétitions du Kontakthof, in Bachelier P. (ed.), *Sur les traces de Pina* (pp. 254-262). San Gregorio di Catania: Prix Europe pour le théâtre.
- Kozel S. (1997). « The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch, in Desmond J. C. (ed.), *Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance*

(pp. 101-109). London: Duke University Press.

Lacroix C. (1997). La colère « élégante » de Pina Bausch, in X (ed.) *Pina Bausch – Mot pour Mot* (pp. 31-35). Parijs: Van Dieren.

Laflute C., *Vollmond*, in <http://www.evene.fr/culture/agenda/vollmond-18503.php> [5] (bezoekt op 14 mei 2010).

Lamberti O., *Vollmond*, les passions-lunes, in <http://www.planetecampus.com/culture/4350-pina-bausch-vollmond-les-passions-lunes.php> [6] (bezoekt op 14 mei 2010).

Le Moal P. (2008). Bausch Pina, in Le Moal P. (ed.), *Dictionnaire de la danse* (pp. 40-41). Parijs: Larousse.

Luong J. en Maziers A. (2010). Les éternels visionnaires, in Pochet A. (ed.), *Victoire*, 158 (pp. 36-43). Brussel: Patrick Hurbain.

Maingueneau D. (2004). *Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*. Parijs: Armand Colin.

Manning S. A. (1986). An American Perspective on Tanztheater, in Schechner R. (ed.), *The Drama Review*, 30 (nr 2) (pp. 57-79). Cambridge: MIT Press.

Manning S. A. (2010). Pina Bausch 1940-2009, in Schechner R. (ed.) *The Drama Review*, 54 (nr 1) (pp. 10-13). Cambridge: MIT Press.

Mau L. (1988). *Pina Bausch et Compagnie*. Parijs: L'arche.

Moretti G. (1995). Théâtre d'improvisation, in X (ed.), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque* (pp. 61-74). Parijs: L'Arche.

Nagel I. (2002). Le « nouveau » de Pina Bausch, in Bachelier P. (ed.) *Sur les traces de Pina* (pp. 292-294). San Gregorio di Catania: Prix Europe pour le théâtre.

Noisette P. (2009a). *Vollmond*, in *Persdossier Vollmond* (11-17.11.2009) (p. 2). Parijs: Théâtre de la Ville.

Noisette P. (2009b). Mystère Bausch, in Izrine A. (ed.), *Danser Hors-série* (Hommage à Pina Bausch) (pp. 20-22). Paris: SPER.

Perron W. (2009). Pina Bausch (1940-2009), in Perron W. (ed.), *Dance Magazine*, 83 (nr 9) (p. 74). New York: Dance Magazine.

Price D. W. (1990). The Politics of the Body: Pina Bausch' Tanztheater, in Schuler C.A. (ed.), *Theatre Journal*, 42 (nr 3) (pp. 322-331). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Quadri F. (2002). Pina Bausch: un langage à interpréter, in Bachelier P. (ed.), *Sur les traces de Pina* (pp. 203-211). San Gregorio di Catania: Prix Europe pour le théâtre.

Schechner R. (2006). *Performance Studies – An introduction*. London: Routledge.

- Schmidt J. (1995). De la *Modern Dance* au *Tanztheater*, in X(ed.), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque* (pp. 77-95). Parijs: L'Arche.
- Shevtsova M. (2003). Performance, Embedment, Voice: the Theatre/Dance Cross-overs of Dodin, Bausch, and Forsythe, in Shevtsova M. (ed.), *New Theatre Quarterly*, 19 (nr 1) (pp. 3-17). Cambridge: Cambridge University Press.
- Servos N. (2001). Le Parc D. (vert.), *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Parijs: L'Arche.
- Servos N., Morris S. (vert.), in <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php> [7] (bezoekt op 14 mei 2010).
- Utrecht L. (1988). *Van Hofballet tot Postmoderne-dans*. Zutphen: Walburg Pers.
- Vaccarino E. (1995). Bausch, un monde, un langage, tant de questions, in X (ed.), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque* (pp. 11-22). Parijs: L'Arche.
- Verreliere P. (2009). Pina Bausch – Les grandes dates, in Izrine A. (ed.), *Danser Hors-série* (Hommage à Pina Bausch) (pp. 6-9). Parijs: SPER.
- Violette G. (2009). Pina Bausch vue par..., in Izrine A. (ed.), *Danser Hors-série* (Hommage à Pina Bausch) (pp. 43-44). Parijs: SPER.
- Wenders W., For Pina, in [http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/spech\\_for\\_pina\\_090409.php](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/spech_for_pina_090409.php) [8] (bezoekt op 14 mei 2010).
- Wenders W. (2009). Bataillon M. (vert.) Pour Pina, in Demarcy-Mota E. (ed.), Programmaboekje *Vollmond* (11-17.11.2009) (pp. 13-15). Parijs: Théâtre de la Ville.
- X. (2010), In Cannes gaat men niet met pensioen, in Klaus Van Isacker (ed.), *De Morgen* (22.05.2010) (pp. 41, 46-47). Brussel: De Morgen NV.
- X. (2006), On top of the world, in John Micklethwait (ed.), *The Economist*, 380 (nr 8490) (08.12.2006) (pp. 68-69). Brussel: The Economist Group.
- X. (1997), *Pina Bausch – Mot pour Mot*. Parijs: Van Dieren.
- X. (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque*. Parijs: L'Arche.
- <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php> [9] (bezoekt op 14 mei 2010).
- [www.statbel.fgov.be](http://www.statbel.fgov.be) [10] (bezoekt op 14 mei 2010).

---

1. Vollmond van Pina Bausch was van 11 tot en met 17.11.2009 te zien in het Théâtre de la Ville, Parijs.  
2. In het artikel wordt het indrukwekkende aantal bejaarden die nog steeds de culturele actualiteit op vlak van literatuur, muziek, schilderkunst, filosofie, etc. halen, op een rijtje gezet. Zij ontplooiën een verbluffende creativiteit, samengaand met een professionalisme dat een grote bewondering afdwingt. Deze trend bestaat ook in de filmwereld: zo presenteerden Woody Allen (74 jaar oud), Jean-Luc Godard (79) en Manoel de Oliveira (101) hun nieuwste films op het 63ste Filmfestival van Cannes. X 2010, 46-47.

3. Met 'maturiteitswerken' worden hier werken van kunstenaars bedoeld, die gemaakt worden op een oudere leeftijd en die getuigen van een zekere rijpheid. Het gaat om kunstenaars die meer dan 30 jaar ervaring hebben en zowel een kwantitatief als kwalitatief belangrijk oeuvre hebben gecreëerd, dat in het milieu van de podiumkunsten als dusdanig wordt herkend. Het gaat dus om scheppers die voldoen aan J. Bouwer's categorie: Bouwer, 2010.
4. Voorbeeld: De 65-plussers zijn in België met meer dan 1.800.000, met andere woorden vertegenwoordigen zij meer dan één vijfde van de nationale bevolking. [www.statbel.fgov.be](http://www.statbel.fgov.be) [10] (bezocht 14 mei 2010).
5. Vgl. 'Pina Bausch is per definitie niet klasseerbaar volgens bestaande categorieën, daar zij haar eigen categorie creëert.' Gauthier 2008, 31.
6. Vgl. Hoghe 1987, 21. Vaccarino E. zegt dat men, midden jaren 70, een verandering in de verhouding tussen de choreografe en haar dansers opmerkte: 'We zien een creatie ontstaan op basis van het idee van een storyboard, dat wordt ontwikkeld in de repetitieruimte en op het podium. De danser is niet langer of niet enkel een instrument in handen van zijn choréografische « baas » ; hij wordt een creatief subject in de brede zin van het woord, in interactie met de choreograaf.' Vaccarino 1995, 16.
7. Vgl. Vaccario 1995, 18; Finkel 1998, 389. Pina Bausch legt haar ondervragingsmethode uit tijdens een interview door L. Bentivoglio: Bausch in Bentivoglio en De Gubernatis 1986, 11. J. A. Endicott getuigt van het invoeren van deze werkmethode: 'Helemaal in het begin, in 1973, waren er nog geen « vragen ». Pina maakte de choreografie, we improviseerden veel, en het was pas later, rond 1978, dat de « vragen » werden ingevoerd.' Endicott 1999, 18.
8. 'Vanaf wanneer spreekt men van dans? [...] Men heeft daar geen esthetisch traditionele vorm voor nodig. Het kan totaal verschillend zijn en toch nog steeds dans zijn.' Bausch in Schmidt 1995, 86. Bausch vond het heel belangrijk dat haar Tanztheater niet als ballet zou beschouwd worden en dat mensen zo geen valse verwachtingen zouden koesteren voor haar stukken (Delahaye 2007, 31). Ze noemt haar voorstellingen dan ook zeer opzettelijk Stücke.
9. Vgl. Along 1995, 96, 98; Cody 1998, 116; Kozel 1997, 106.
10. 'Wanneer we het op de scène zien heeft het een waarheid een onmiddellijkheid en een kracht.' Goldner in Daly 1986, 52. Vgl. Kisselgoff in Ibid, 52.
11. 'Dikwijls hebben haar stukken hierbij het karakter van een feministisch betoog, omdat de nadruk ligt op de vrouwelijke belevingswereld. Voorts wordt de rol van mannen vaak afgeschilderd als die van onderdrukkers en uitbuiters.' Utrecht, 1988, 312. Vgl. Daly 1986, 54; Aslan (ed.) 1998, 30.
12. Aslan beaamt deze stelling, en zegt zelfs dat haar gebrek aan ideologische perspectieven als revolutionair kan beschouwd worden. Aslan (ed.) 1998, 30. Vgl. Hoghe 1987, 28.
13. 'Bausch stelt niet enkel machtsrelaties tussen mannen en vrouwen tentoon, maar een heel web aan conventies en representaties die ons tekenen.' Kozel 1997, 107. Vgl. Manning 2010, 11.
14. 'Met humor en sluwheid vernietigt Bausch de clichés van het seksuele en sociale partnerschap' Schmidt 1995, 92. Vgl. Gauthier 2008, 157-158.
15. Dit valt ook na te kijken op haar officiële website en in verschillende bronnen die haar lijst van voorstellingen omvatten. Vgl. 'Zij doet voort, zij doet voort, zij doet voort, ...' Feuer 2002, 294.
16. 'Het danstheater van Pina Bausch is waarlijk de diamant van de hedendaagse wereldcultuur en van het menselijke ras' Asada in Bachelier 2002, 222. 'Het huide uitgebreide danslandschap zou zonder haar ondenkbaar zijn' Perron 2009, 74. Vgl. Finkel 1998, 389; Manning 2010, 12.
17. Servos, in <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php> [7] (bezocht op 14 mei 2010).
18. Aubry in [www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/) [2] (bezocht op 14 mei 2010).
19. De première van *Vollmond* vond plaats op 11.05.2006 in de Schauspielhaus te Wuppertal. <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php> [9] (bezocht op 14 mei 2010).
20. Thomas Erdos was artistiek adviseur van het Théâtre de la ville van Parijs. Hij was eveneens Pina Bausch' agent, adviseur en vriend. Violette in Adolphe 2009, 5.
21. Zij wou namelijk bij al haar voorstellingen aanwezig zijn gedurende het hele productieproces. Men kan dus stellen dat dit ook voor *Vollmond* tot aan haar dood het geval was. Bentivoglio en De Gubernatis 1986, 17.
22. Berekening gemaakt volgens de informatie op <http://www.pina-bausch.de/en/pieces.php> [11] (bezocht op 14 mei 2010).
23. 'Een sleutelrol wordt hier gespeeld door Bausch's gebruik van dance-hall muziek. Oppervlakkig en sentimenteel, spreekt het toch recht tot het hart.' Felciano 1998, 44. Birringer heeft het over 'populaire romantische liederen'. Birringer 1986, 90. Vgl. Vaccarino 1995, 18; Arruga 1995, 110.
24. Anmon Tobin (elektronische, experimentele muziek), Alexander Balanescu met het Balanescu Quartett (klassieke muziek), Cat Power (een Amerikaanse singer-songwriter), Carl Craig (elektronische muziek), Jun Miyake, waarvan zij onder andere, zeer toepasselijk het nummer 'Au clair de lune' gebruikt (Jazz), Leftfield (elektronische dancemuziek), Magyar Posse (instrumentale rock), Nenad Jelić (percucie) René Aubry (instrumentale, klassieke muziek met een zuiderse tint) en Tom Waits (rock). Demarcy-Mota (ed.) 2009, i.
25. Parallel hieraan, in de lijn van het overheersende thema 'water', worden alle dansers van het gezelschap steeds natter.



26. 'Deze woorden zijn bedoeld om de fantasie en persoonlijke herinneringen van de dansers aan te spreken, zij doen de narratieve inslag in richtingen, eigen aan elk lid van het gezelschap, gaan, naargelang hun bereidwilligheid om eraan toe te dragen.' Gauthier 2008, 183.
27. Tegenstrijdigheden tussen woord en dans zijn dan ook een kenmerkend element van Bausch' choreografieën. Zij leiden tot een vervreemdingseffect bij het publiek, wat haar verbindt aan de theorie van Bertolt Brecht. Vgl. Gauthier 2008, 180.
28. 'Haast elke danser mag een solo dansen.' Endicott 2007, 45. Men moet hier wijzen op het feit dat *Vollmond* een 'gebald stuk' is, waar twaalf dansers in optreden. Dit is een uitzonderlijk klein gezelschap voor Pina Bausch. Het gaat om evenveel vrouwen en mannen, van verschillende generaties. Noisette 2009a, 2. Bovendien gaat het volgens C. Laflute om zeer belangrijke dansers van het gezelschap. Laflute in <http://www.evene.fr/culture/agenda/vollmond-18503.php> [5] (bezoekt op 14 mei 2010). Vgl. X 2006, 69.
29. 'Danssequenties [...] omvatten een ironisch gesuggereerde klassieke combinatie van passen, een korte moderne solo en een typische "Bausch-rondedans", waarin het gehele ensemble achter elkaar over het podium beweegt, terwijl ze identieke bewegingen uitvoeren.' Gradinger 1999, 25.
30. 'Niemand kon als haar dansers in onweerstaanbare diagonalen opvoeren.' Aubry in [www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/) [2] (bezoekt op 14 mei 2010). Alle dansers plaatsen zich diagonaal (van jardin naar cour), met hun gezicht naar het publiek. Zij voeren, op muziek waarin de saxofoonpartij overheerst, dezelfde dansbewegingen uit, waarbij ze hun armen als golven naar omhoog richten. Men kan ook duikbewegingen en armbewegingen die ons herinneren aan crawl onderscheiden. Zij voeren een viertal keren éénzelfde reeks danspassen uit, en veranderen hierbij steeds van richting (naar het publiek toe, of van het publiek weg gericht). Hierna gaan ze allen diagonaal (van cour naar jardin, van achter naar voren) zitten, en voeren ze een dans uit waarbij ze al zittend, door met hun arm tussen hun benen te slaan, naar voren bewegen. Als ze het einde van het podium bereiken, gaan ze terug achteraan zitten en beginnen ze deze choreografie opnieuw. De groepsdans staat dus duidelijk in functie van het overheersende thema 'water'. Binnen een gevestigd kenmerk paste Pina Bausch hier dus een nieuwe, themagebonden invulling toe.
31. 'Elke scène van Pina Bausch heeft een karakteristiek ritme die afwisselt tussen vermoeiende traagheid en bewegingen van hevige snelheid.' Bentivoglio en Carbone 2007, 8.
32. Een van Pina Bausch' meest aangehaalde citaten is: 'We moeten opnieuw en opnieuw kijken' Birringer 1986, 91. Vgl. Bentivoglio in Bachelier 2002, 311; Klett 2002, 259; Bowen in Ibid, 250.
33. 'Om [...] verstandelijk een greep op haar stukken te krijgen, doet de toeschouwer er goed aan bijzondere aandacht te geven aan de 'sleutelscènes'; dit zijn scènes die Bausch laat herhalen en die illustratief zijn voor het algemene onderwerp van het stuk.' Utrecht 1988, 316. Vgl. Kozel 1997, 101; Daly 1986, 55; Aslan (ed.) 1988; 41, Felciano 1988, 44; Felciano 2004, 36.
34. We zien bijvoorbeeld meermaals een scène terugkeren waarin verschillende mannen op stoelen zitten. Elke man heeft een vrouwelijke partner, die op de stoel kruipt en met haar voet zijn borstkas aanraakt. Na twee aanrakingen, neemt de man zijn stoel en verplaatst hij zich, en gebeurt deze choreografie opnieuw. Later wordt deze dans herhaald, maar zal de vrouw blijven zitten, en de man haar steeds zoenen voor zij zich met hun stoel verplaatsen. Een tweede scène toont een man die een vrouw door elkaar schudt als een pop, en haar vervolgens zoent.
35. In *Vollmond* zien we herhaaldelijk dansers naar andere dansers kijken: een meisje, in het lichtroze gekleed, observeert twee spelende mannen, twee mannen kijken later naar vrouwen, terwijl zij in kleermakerszit met hun benen wankelen. Een vrouw legt de nadruk op haar eigen performativiteit door 'Dans! Ik dans!' te roepen tijdens haar solo.
36. In deze voorstelling haalt zij vooral de mythen en legenden aan als referentie: we zien een man tevergeefs een plastieken bekertje op het hoofd van een vrouw (die op de centrale rots staat) plaatsen. Telkens hij van op een afstand gaat staan om het er af te "schieten" (met een denkbeeldig geweer, wat duidelijk verwijst naar het thema van de kindertijd en het spel), valt het bekertje van haar hoofd. Dit kan worden gezien als een verwijzing naar Willem Tell en/of Sisyphus. Deze tweede referentie wordt ook aangehaald wanneer een man meermaals een vlam aansteekt en een andere man deze telkens opnieuw dooft. (Sisyphus werd al vaker in haar voorstellingen aangehaald, aangezien één van haar structurele elementen dat van de herhaling is. Felciano 2004, 36. Een andere man neemt een appel weg van een vrouw, wat kan worden begrepen als een verwijzing naar de appel van Paris. Maar ook actuelere referenties worden aangehaald: een vrouw kruipt op handen en voeten over het podium Een man zegt, terwijl hij haar met een roos deken bedekt; 'De roze panter!'. 37. Pina Bausch getuigt dat 'Dat staat mij aan, natuurlijke elementen op de scène – aarde, bladeren, water.' Bausch in Hoghe 1987, 34. Zie ook: 'Waarheid en natuur maken deel uit van de scénische elementen in de voorstellingen van Pina Bausch.' Bentivoglio en Carbone 2007, 42.
38. Hierbij werd zij in het begin van haar carrière geassisteerd door Rolf Borzik en later door Peter Pabst. Utrecht 1988, 316.
39. Het nachtelijke aspect van *Vollmond*, wordt benadrukt door het zwarte scèneoppervlak en de zwarte ommuring van de scène (David 2009, 47). Er wordt tijdens de voorstelling ook letterlijk naar deze titel

verwezen wanneer een vrouw in een zwarte cocktailjurk zeer uitdrukkelijk 'Wilde nacht' zegt. Even later wordt expliciet 'Bij maanlicht' vernoemd, wanneer het gelijknamige liedje van Jun Miyake wordt gespeeld.

40. Deze rivier bevindt zich ongeveer op  $\frac{3}{4}$  van het geheel van het podium, verwijderd van het publiek, zodat er zowel voor (als achter) de watervlakte een ruimte blijft, waar de dansers kunnen bewegen.

41. De indrukwekkende grootte van deze steen is niet uitzonderlijk voor scenografieën van Pina Bausch: 'Bausch breekt vaak de monumentale schaal van haar mythische omgevingen.' Cody 1998, 119. Vgl. Gauthier 2008, 41. We merken doorheen de voorstelling dat er voor een holle rots werd geopteerd, zodat de dansers onder de steen door kunnen bewegen, als ze door de rivier heen bewegen. (Bijvoorbeeld: zwemmen. Het gaat hier dus wel enkel om horizontale bewegingsvrijheid). De dansers bewegen op de rots, zwemmen er onder door, leunen op de rots, maken hem nat, enzovoorts.

42. Op een bepaald moment gaat een zwartgeklede man op de rots zitten terwijl het regent. Hij blijft even in de regen zitten, wat een hopeloze en triestige indruk geeft.

43. In *Vollmond* verschijnen de mannen in een geklede zwarte of donkergrijze broek en een los beige of zwart hemd. Hoewel dit geen kostuums zijn, zoals men dit van Pina Bausch gewend is, gaat het toch om deftige kledij.

44. Het gaat om losse, flexibele kledij, zoals avondjurken in zijde, die de bewegingsvrijheid zo min mogelijk belemmert. De jurken zijn over het algemeen lang (tot aan de enkels).

45. De kledij in Pina Bausch' oeuvre valt moeilijk te dateren. Waar C. Lacroix het heeft over kledij uit de jaren 30 (Lacroix 1997, 31), heeft Gradinger het over kledij uit de jaren 50 (Gradinger 1999, 27). Anderen, zoals Manning, kiezen voor een algemenere term als 'ouderwets', om dateringen uit de weg te gaan (Manning 1986, 61).

46. Dit wordt gezien als een bevrijding van de klassieke danskledij, en dus van de vrouw. Aangezien haar vrouwen vaak met losse haren dansen, weinig tot geen make-up dragen en hun oksels niet epilieren, werd vaak, in combinatie met de benaderde thematieken, een verband gelegd met het feminisme en de strijd om de vrouwelijke vrijheid. Violette in Izrine 2009, 43. Vgl. Aslan (ed.) 1998, 432.

47. Bovendien worden deze losse haren ook in de verf gezet, doordat de dansende vrouwen vaak grote cirkelbewegingen maken met hun hoofd. Vgl. Laflute in <http://www.evene.fr/culture/agenda/vollmond-18503.php> [5] (bezoekt 14 mei 2010).

48. In een korte scène wordt het thema water in onze alledaagse ochtendrituelen aangehaald: een vrouw, gewikkeld in een badhanddoek en met een handdoek rond haar haren, komt vooraan het podium haar tanden poetsen. Er wordt eveneens een handdoek gebruikt na de korte scène – een motief dat meermaals wordt herhaald – waarin een man, door het inschenken van een glas water, een vrouw volledig nat maakt. In een volgende scène zal het volledige ensemble, per koppel, in badpak slowen op 'Au clair de lune' van Jun Miyake.

49. Hierbij gaat de man eerst in een 'stoelhouding' staan. De vrouw hangt haar jas rond zijn 'rugleuning' en gaat vervolgens op hem zitten.

50. Zij laat haar jurk tot haar middel neervallen, zodat wij haar lingerie zien. Zij staat met haar rug naar het publiek, en omhelst haar partner, terwijl ze uitdagend de toeschouwers aankijkt. Ze roept dan heel luid 'Go!', waarop de man zo snel mogelijk haar lingerie probeert los te maken. Wanneer hij ze na 8 seconden loskrijgt, lijkt de vrouw niet tevreden: 'Opnieuw! Je moet ontspannen.' Het geheel wordt herhaald tot de man haar bh loskrijgt in 1 seconde. De danseres lijkt tevreden, maar laat een tweede, veel kleinere, man komen, wat reeds voor een komische noot zorgt. Hij lijkt heel nerveus, en wanneer blijkt dat hij na 20 seconden haar bh nog niet los heeft gekregen, zegt de vrouw 'Al meer dan 20 seconden en nog niet klaar. Pijnlijk. Zoek iemand om mee te oefenen.' Terwijl de verslagen danser wegstapt, aait ze de overwinnaar als een hond. Dit wordt in één van de weinige bronnen over *Vollmond* als de grappigste scène van de voorstelling omschreven. X 2006, 69.

51. Een aantal mannen dragen een jong meisje in een roos kleed rond. Later valt een vrouw (al zittend op de schouders van een man) een andere man aan met haar schoenen. Naar het einde van de voorstelling dragen drie mannen een vrouw op een stoel, als een koningin. Men kan dus stellen dat de vrouwen in *Vollmond*, meermaals door mannen, zeer letterlijk worden gedragen. Deze aanbidding van de vrouw, wordt eveneens door O. Lamberti aangehaald in haar recensie voor *Planete Campus*. Lamberti in <http://www.planetecampus.com/culture/4350-pina-bausch-vollmond-les-passi...> [6] (bezoekt op 14 mei 2010).

52. Een vrouw beveelt een man haar een stoel te brengen, als ware hij een slaaf. Wanneer ze hem hierna een jas vraagt, brengt hij haar een tweede stoel. De vrouw reageert geïrriteerd met de woorden 'Zo gaan we er nooit komen!'. We zien eveneens meermaals een zittende vrouw een glas omhoog houden, waarop een man haar water komt inschenken.

53. Een man zoent een vrouw, die zit op een stoel, over de hele lengte van haar armen. Hij maakt haar zelfs een ketting (uit papier, wat eveneens naar de kindertijd en het aspect van spel refereert), terwijl de vrouw ongeïnteresseerd blijft zitten. Nog een andere man zal een vrouw passioneel zoenen, terwijl zij levenloos blijft staan.

54. Zij komt hierbij in het water terecht en blijft ter plekke spartelen, zelfs nadat de man haar heeft losgelaten. 'Het vallen [...] wordt een dramaturgische fundament bij Pina Bausch. Wie valt er? Meestal de vrouw. Wie doet haar vallen? Over het algemeen is dat de man.' Aslan (ed.) 1998, 36. In het beeld van een vallende

persoon, kan men ook het thema van de uitputting zien, dat hierna wordt besproken.

55. Hoewel zijn opzet niet lukt, duidt dit een zekere mannelijke wil aan om de vrouw in zijn macht te hebben en te onderdrukken.

56. Zij neemt zijn hand zorgzaam vast en kijkt of hij geen wonde heeft. Dit kan men zien als een referentie naar het Stockholmsyndroom.

57. Het meisje lacht eerst overdreven, om dan steeds ongecontroleerder te gieren. Zij slaat zichzelf al lachend, en rolt uiteindelijk op de grond van het lachen.

58. Het meisje komt in het midden van het podium staan en zucht: 'Ik wacht.' Zij herhaalt deze woorden steeds ongeduldiger en bozer, tot hysterie toe. Uiteindelijk zegt zij: 'En dan ween ik'. Ook deze woorden roept ze steeds opgejaagder en luider, al huilend. Plots staat ze stil en zegt ze rustig 'En dan... wacht ik.' Deze hysterische vertoning toont de zwakte van de vrouw, maar suggereert eveneens dat zij op een man wacht, en dus afhankelijk gedrag tegenover een man vertoont. Zij stelt zich duidelijk onderdanig op.

59. Een volledig artikel wordt gewijd aan de hysterie binnen Bausch' *Sacre du Printemps* (Frabko 2007, 255-266). Vgl. Noisette 2009b, 22; Gauthier 2008, 156.

60. We zien bijvoorbeeld meermaals een man en een vrouw elkaar diagonaal over het podium, met hun lippen verstrengeld in een zoen, elkaar voortduwen, zonder dat er een echte 'overwinnaar' is. De stelling uit 1984 'In het theater van Bausch doen mannen vrouwen geweld aan en vernederen vrouwen mannen', gaat hier in een zekere gelijkwaardigheid op. Croce in Aloff, Banes, Bernheimer e.a. 1986, 82.

61. Hierbij moet men opmerken dat de opbouw van de gebruikte decors bij Pina Bausch steeds werd bedacht in functie van de dansers: 'Zij transformeert de scenische ruimte in een plaats die de bewegingen (of immobiliteit) van haar dansers toont en waar de obstakels beetje bij beetje het volledige podium vervuilen.' Quadri 2002, 206. Vgl. 'Pina Bausch zoekt geen spectaculaire optische effecten. De aarde, het water of de bloemen transformeren de bewegingen. Het water dringt binnen in de kleren, het verzwart ze, zodat zij aan de huid gaan plakken.' Servos in Gauthier 2008, 71-72.

62. Mercy voert een evenwichtsdans uit op handen en voeten, waarbij hij herhaaldelijk op zijn lichaam slaat. We zien duidelijk de thematiek van de uitputting in deze dans voorkomen, daar Mercy vaak zijn eigen lichaamsdelen in beweging moet zetten en geen tijd krijgt om uit te rusten. Hij valt op een bepaald moment dan ook letterlijk neer, waarna hij zichzelf weer recht hijst en opnieuw een evenwichtsdans uitvoert.

63. Een man laat zich achterover vallen in de armen van een andere man. Een meisje wandelt steeds, van op de rots, als een robot, in eenzelfde richting, terwijl een man haar steeds opnieuw van richting doet veranderen, of moet opvangen, zodat ze niet van de rots of van het podium zou vallen.

64. Dit doet denken aan het kinderspel 'paardrijden'.

65. Hierbij gaat één danseres aan een stok hangen, die aan beide kanten wordt gedragen door dansers. We moeten opmerken dat zij, na een paar keer door het water te worden gesleept, door de mannen wordt achtergelaten. Ook hier, in het element van spel, zien we dus duidelijk de vijandelijke relatie tussen man en vrouw.

66. Voorbeelden: een man staat op de rots en moet een touw, dat andere dansers over het kanaal heen spannen, trachten te ontwijken terwijl zij heen en weer lopen; een andere man laat meermaals een kleine steen vallen, terwijl een tweede man, die zich onder hem bevindt, steeds deze steen al dansend moet ontwijken; twee mannen gooien zo'n balletjes naar elkaar en trachten ze al dansend op te vangen. (Deze scène wordt eveneens besproken in X 2006, 69.) Bovendien laat Pina Bausch deze laatst vernoemde scène observeren door een vrouw die aan de zijkant staat en steeds zeer opgelucht zucht wanneer de balletjes niet breken. Zij benadrukt dus de performativiteit van dit spel.

67. Voorbeeld: twee vrouwen wankelen met hun benen. Hierbij zitten ze in kleermakerszit, waarbij telkens één van hun twee benen de grond raakt. Wanneer ze het andere been tegen de grond duwen, komt het eerste been weer naar omhoog, enzovoorts. Dit kan worden geïnterpreteerd als een evenwichtsspel. Ander voorbeeld: een koppel stapt van op de twee zijkanten van de scène, cour en jardin, van de scène naar elkaar toe in het midden van het podium. De twee partners aaien elkaar over het hoofd. Even later doet een ander koppel dit, maar hier gaat het om een kleine vrouw en een grote man. Nog even later verschijnen een grote vrouw en een kleine man samen op het podium en voeren zij dezelfde bewegingen uit. Hier wordt dus duidelijk een (figuurlijk) (on)evenwichtsspel naar voor gebracht.

68. Het element van water werd al gebruikt in de voorstelling *Arien*, uit 1979, wanneer het volledige podium bestond uit één groot wateroppervlak; maar dit element is niet voldoende om water in Pina Bausch' oeuvre als een constante te ervaren.

69. Sommige solo's en de groepsdansen bevatten zeer fluïde bewegingen, die ons doen denken aan de bewegingen van golven en zwembewegingen. (Men kan op bepaalde momenten heel duidelijk de verwijzing naar crawl onderscheiden.) Het is dus niet zo verwonderlijk dat danseres Gillot getuigt dat Pina Bausch haar met de volgende woorden begeleidde tijdens een andere voorstelling: 'Probeer te dansen alsof je water zou zijn. Alsof je geen beenderen zou hebben, alsof je fluïde zou zijn.' Bausch in Gillot 2009, 47. Een beweging die eveneens vaak terugkomt is het drinken van water. Een vrouw zal zelfs van haar glas proberen drinken door haar jurk heen. Nog een andere wederkerende beweging is het zich inwrijven van vrouwen. Dit kan worden

gezien als een referentie naar zonnemelk, bij het zwemmen, of het insmeren na het douchen.

**70.** Vrijwel alle gebruikte attributen in *Vollmond* (behalve de 'geprivilegieerde' stoel), die Pina Bausch steeds tot een minimum beperkte, kunnen in verband worden gebracht met water: plastic flessen, emmers, glazen, handdoeken, tandenborstels, luchtmatrassen, etc.

**71.** Een aantal voorbeelden: een vrouw komt naar voren en zegt 'Water kookt op 100 graden, Melk elke keer dat men niet aandachtig is!'. Een meisje drijft op een luchtmatras over de rivier. Een man schenkt water in het glas van een zittende vrouw, en giet hierbij steeds van op een grotere afstand.

**72.** Het belang van het water in *Vollmond* wordt in het persdossier meermaals benadrukt. Noisette 2009a, 2. Vgl. De Bonnay in <http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-vollmond-de-pina-bausch-c...> [3] (bezocht op 14 mei 2010).

**73.** In het begin wordt er enkel af en toe doorheen het water gelopen. In een eerste expliciete scène (in verband met deze thematiek) zien we een vrouw op een stoel zitten met een glas. Een man komt naar haar toe en giet water in haar glas. Hij houdt zijn fles echter steeds verder van het glas, waardoor de vrouw uiteindelijk volledig wordt doorweekt. (Later wordt deze scène herhaald.) Nadien zal een vrouw de inhoud van haar glas water op andere dansers gooien. Alle dansers zullen uiteindelijk doorheen de rivier zwemmen. Op het einde van de voorstelling wordt deze scène herhaald, maar worden de hoeveelheden gradueel vergroot: eerst wordt het glas met een fles ingeschonken, dan met een kuipje. Ten slotte wordt er geen rekening meer gehouden met het te vullen glas en worden alle dansers met emmers water nat gemaakt. Het gebruik van water gebeurt dus duidelijk in een stijgende lijn.

**74.** De voorstelling bouwt op in crescendo: eerst zien we rustig zowel groepsdansen en solo's. Naar het einde van de voorstelling toe wordt de muziek luider en zeer gespannen. Dansers volgen elkaar sneller en sneller op en voeren hun solo opnieuw op in het water of op het natte podium. De voorstelling bouwt dus op naar een climax.

**75.** Hoewel er 6 opvoeringen van *Vollmond* werden voorzien, waren zodanig veel critici en abonnees van de Théâtre de la Ville in Parijs (in november 2009) geïnteresseerd in deze voorstelling, dat er nog maar 30 te verkrijgen vrijkaarten waren. Op de eerste verkoopdag waren alle kaarten binnen het kwartier verkocht. Dit fenomeen bevestigt dat Pina Bausch aan een hoge verwachtingshorizon moest voldoen, hoewel deze populariteit ook zou kunnen gerelateerd worden aan haar recente dood, eind juni 2009.

**76.** 'Sinds het midden van de jaren 90 is Bausch's tonale pallet veranderd. Haar stem is minder snerpand, haar hart lijkt lichter te zijn.' Felciano 2004, 36.

**77.** 'Tijdens het laatste decennium heeft zij haar meest agressieve aspecten achter zich gelaten en heeft zij zich geworpen op verrukking en verwondering'. Perron 2009, 74. Vgl. Gauthier 2008, 161; d'Arcier in Bachelier 2002, 280.

**78.** Daar waar eenzijdig geweld ook onevenwicht betekent, en zij steeds meer nadruk legt op vreugde en een gevoel van interne balans.

**79.** In 2003, bij de bespreking van *Masurca Fogo*, stelt M. Shevtsova een harmonieus slot vast en bestempelt ze dit als 'nieuw'. Shevtsova 2003, 10.

**80.** In 1986 getuigt Bausch zelf dat zij complexe, meerduidige voorstellingen creëert. Bausch in Bentivoglio en De Gubernatis, 1986, 15.

**81.** Endicott getuigt dat: 'In de nieuwe stukken wordt er duidelijk meer gedanst.' Endicott 2007, 46.

**82.** Volgens Forster heeft dit te maken met het feit dat hoop gemakkelijker over te brengen is naar het publiek via dans dan via andere theatrale aspecten. 'Het kan gevaarlijk zijn om over hoop, of iets in die aard, te praten op het podium. Ik denk dat dans dit gemakkelijker kan.' Forster in Felciano 2004, 40.

**83.** Deze niet-anekdotische aanpak wordt reeds in 2002 door B. F. D'Arcier als één van de kenmerken gezien van Bausch' maturiteit. D'Arcier in Bachelier 2002, 283-284.

**84.** 'Zij verwerpt éézijdige interpretaties. [...] Denken dat er maar één standpunt is om het te herinterpreteren, dat is net fout. Aangezien (zoals Pina het zou zeggen) : « Men kan ook altijd het tegengestelde zien. »' Hoghe 1987, 18. Vgl. Klett 2002, 257 ; Bowen in Ibid, 253. F. Quadri schrijft deze veelheid aan interpretatiemogelijkheden toe aan de vele tegenstrijdigheden binnen het werk van Pina Bausch. Quadri 2002, 205.

**85.** 'Pina zwijgt, zij theoretiseert niet.' Vaccarino 1995, 15. Vgl. Bausch in Cody 1998, 116-117.

**86.** Pina Bausch zegt zelf (over haar voorstelling *Nelken*) 'Elk land – met zijn eigen cultuur en zijn geloof, heeft het stuk verschillend geïnterpreteerd.' Bausch in Bachelier 2002, 345.

**87.** 'Haar creaties zijn werkelijk onderdelen van een unitair discours, waarin elke nieuwe titel het vervolg van een voorgaande voorstelling en een anticipatie van een volgende lijkt te zijn.' Bentivoglio en Carbone 2007, 34.

**88.** 'Voor mij is het niet enkel repertoire, ik leef niet in het verleden. Op een zekere manier is mijn werk één lange voorstelling. De creaties blijven doorheen mij leven en doorheen de uitvoerders.' Bausch in X 1997, 11. Vgl. Endicott 2007, 46.

**89.** Haar hernemingen zijn paratopisch, aangezien zij een werk heropvoert zonder het identieke werk te presenteren. De herneming situeert zich tegelijkertijd in een topos (haar eigen gevestigde oeuvre) en niet in diezelfde topos (wegens variatie).

90. 'In recente jaren hebben critici geklaagd over een trend van Mevr. Bausch om zichzelf te herhalen: [...] haar première in Wuppertal van « Vollmond » (« Volle Maan ») in mei was vintage materiaal'. X 2006, 69. Vgl. Bentivoglio in Bachelier 2002, 308.

91. Vroeger was de topos de norm, die door anderen werd bepaald. Men moest zich dus zowel binnen, als buiten deze topos situeren. Wanneer men echter de norm mee heeft bepaald, en waarlijk creatief wilt blijven, moet men zich in een maturiteitswerk dus zowel binnen als buiten het eigen werk situeren. De paratopische verhouding ondervindt dus een 'migratie'.

© Estheticatijdschrift.nl

---

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

**Links:**

[1] <mailto:Anne.Wathee@ugent.be>

[2] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/>

[3] <http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-vollmond-de-pina-bausch-critique-de-lorene-de-bonnay-theatre-de-la-villa-a-paris-39866958.html>

[4] <http://www.nytimes.com/1985/09/29/arts/when-avant-garde-meets-mainstream.html?&pagewanted=2>

[5] <http://www.evene.fr/culture/agenda/vollmond-18503.php>

[6] <http://www.planetecampus.com/culture/4350-pina-bausch-vollmond-les-passions-lunes.php>

[7] <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php>

[8] [http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/spech\\_for\\_pina\\_090409.php](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/spech_for_pina_090409.php)

[9] <http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php>

[10] <http://www.statbel.fgov.be>

[11] <http://www.pina-bausch.de/en/pieces.php>