

Het vrouwenoffer uit Pina Bausch' *Le Sacre du Printemps* (1975)

Een verrijkte interpretatie met perspectieven uit danshistorie, dansanalyse en genderstudies

Rosa Poels

S4584554

Bachelorscriptie Algemene Cultuurwetenschappen

Prof. Dr. Maarten De Pourcq

12 juni 2020

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
HOOFDSTUK 1: DANSHISTORIE	8
HOOFDSTUK 2: DANSANALYSE	14
HOOFDSTUK 3: GENDERSTUDIES	20
CONCLUSIE	25
BIBLIOGRAFIE	27

Inleiding

Er valt een straal licht over het podium, dat is bedekt met aarde. Op de grond ligt een vrouw in een huidkleurige onderjurk. Ze ligt op een rood kleed. Voorzichtig tilt ze meerdere malen haar hoofd op. Ze haalt duidelijk adem. Een voor een komen er andere vrouwen het podium op, allen in huidkleurige onderjurken. Ze gaan in de aarde liggen en komen weer overeind. De vrouwen bewegen door elkaar en langzaam staat de eerste vrouw op en verlaat zij het rode kleed. Ze wordt opgenomen in de groep vrouwen en is nu een van hen.

Dit is een beschrijving van de beginscène van Pina Bausch' *Le Sacre du Printemps*¹ (1975). De choreografie ging op 3 december 1975 in Wuppertal in première als laatste stuk van het drieluik *Das Frühlingsopfer* en werd voorafgegaan door *Wind von West* en *Der zweite Frühling*. De gelijknamige muziek van Bausch' *Sacre* komt van de Russische componist Igor Stravinsky. Stravinsky vertelde dat hij in de lente van 1910 een droom kreeg. In deze droom zag hij een heidens ritueel waarbij wijze ouderen in een cirkel rondom een jong meisje zaten. Het meisje danste zichzelf dood als offer voor de god van de lente (Morton 9). Stravinsky besloot muziek te componeren bij zijn droom en hieruit ontstond het werk *Le Sacre du Printemps* (1913). De choreografie was van Vaslav Nijinsky en werd opgevoerd door de Ballets Russes van Sergej Diaghilev.

Ook de choreografie van Pina Bausch vertelt het verhaal van de zoektocht naar een vrouw die zich dood zal moeten dansen. Tijdens een stuk van ruim dertig minuten gaan jonge mannen, enkel gekleed in een zwarte pantalon, op zoek naar de uitverkorene voor dit offer. Zij bekijken de vrouwen en grijpen hen vast om te kijken wie geschikt is. De vrouwen zoeken bescherming bij elkaar. Hoewel zij met de rode jurk in hun handen om de beurt aarzelend naar een man toelopen, durven zij zich niet over te geven en vluchten ze terug het vrouwenkamp in. Uiteindelijk wordt er een vrouw uitgekozen en krijgt zij de rode jurk aan die in het begin op de grond lag. Deze uitverkorene danst zich uiteindelijk dood.

Pina Bausch (1940-2009) is een van de bekendste choreografen van de afgelopen vijftig jaar. Jaren na haar overlijden worden haar choreografieën nog steeds opnieuw opgevoerd door het Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. De Pina Bausch Foundation houdt zich actief bezig met het in leven houden en doorgeven van Bausch' oeuvre voor toekomstige generaties. Jaarlijks vinden er internationale audities plaats om mee te dansen in een

¹ Vanaf hier wordt naar Pina Bausch' choreografie verwezen als *Sacre*. Bij verwijzingen naar Igor Stravinsky's libretto wordt wel *Le Sacre du Printemps* gebruikt.

choreografie. Via die weg ben ik bij Pina Bausch uitgekomen. Mijn dansdocent, zelf ex-danser van het Nederlands Dans Theater en groot liefhebber van Pina Bausch' stukken, attendeerde mij op deze audities. Nadat ik informatie over de audities had bekeken en concludeerde dat dit niet te combineren viel met mijn studie, besloot ik mij alsnog te verdiepen in het werk van Pina Bausch. Zo kwam ik uit bij een opname van haar *Sacre*. Ik werd gegrepen door de expressieve choreografie in combinatie met Stravinsky's muziek, de sobere kleding en de scenografie met de aarde als ondergrond. Dit was iets wat ik nog niet eerder had gezien en ik wist dat dit het onderwerp van mijn scriptie moest worden.

Tallose onderzoekers vanuit verschillende disciplines gingen mij voor. Er zijn dansanalyses van de choreografie gemaakt die onderzochten hoe de herhaling van bewegingen het stuk menselijk maakt en waarom dit nog altijd een uitzonderlijke choreografie is. Vanuit genderstudies werd gekeken hoe de genderrollen van man en vrouw in het stuk naar voren komen en wat de verhouding hiertussen is. Danshistorici gaven een overzicht van verschillende adaptaties van *Le Sacre du Printemps* door Pina Bausch en anderen.

In dansanalyse is Rudolf Laban een van de pioniers. Laban ontwikkelde een eigen methode van dansnotatie en –analyse, de zogenaamde *Labanotation* en *Laban Movement Analysis*. Met behulp van deze methode zijn er verschillende analyses van Pina Bausch' *Sacre* gemaakt. Zo stelt Ciane Fernandes in *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation* dat zowel Laban als Bausch veelvuldig gebruik maakten van expressie in dans, maar dat Bausch haar choreografieën menselijker maakte met het gebruik van natuurlijke elementen als aarde en water in de scenografie, iets wat Laban niet deed.

Op danshistorisch gebied wordt het verhaal van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* vaak als uitgangspunt van analyses gebruikt. Susan Manning brengt in *German Rites: A History of Le Sacre du Printemps on the German Stage* verschillende choreografieën in kaart en gaat expliciet in op de choreografie van Pina Bausch. Zij stelt dat Bausch Stravinsky's originele libretto opnieuw heeft geïnterpreteerd en niet letterlijk het verhaal hervertelde. Bausch' choreografie verschilt sterk van de originele choreografie van Vaslav Nijinsky (1913), die toentertijd baanbrekend was. In klassiek ballet wordt er gestreefd naar perfectie van het lichaam en het technisch correct uitvoeren van bewegingen. Het is in ballet gebruikelijk om alles in een uitgedraaide positie te dansen, maar Nijinsky's choreografie bestond uit veel bewegingen met de benen ingedraaid. Daarom staat *Le Sacre du Printemps* bekend als een baanbrekende choreografie. Bausch heeft dit kenmerk van ingedraaide

bewegingen uit het origineel losgelaten, maar net als Nijinsky gezorgd voor een baanbrekende choreografie. Ze drukt haar interpretatie voornamelijk uit door middel van sterke individuele expressie. Norbert Servos koppelt deze opvatting in zijn artikel *Pina Bausch: Dance and Emancipation* aan het begrip *Ausdruckstanz*. In tegenstelling tot Nijinsky's choreografie, waar er nauwelijks ruimte was voor individuele expressie van de dansers en de nadruk lag op de uitzonderlijke manier van bewegen, speelt individuele expressie een belangrijke rol bij Bausch' *Sacre*.

Ausdruckstanz is een begrip dat veelvuldig aan het werk van Pina Bausch gekoppeld wordt, vaak in combinatie met *Tanztheater*. Naast het gebruik van natuurlijke elementen als aarde en water in het decor, is het gebruik van bewegingen en gebaren uit het dagelijks leven kenmerkend voor deze stroming binnen de hedendaagse dans. Zo zet de stroming zich af tegen het geïdealiseerde klassiek ballet. Pina Bausch wordt gezien als een van de pioniers van dit *Tanztheater*. Zo legt Ana Sanchez-Colberg in "*You put your left foot in, then you shake it all about ...*": *Excursions and Incursions into Feminism and Bausch' Tanztheater* uit hoe kenmerkende aspecten uit *Tanztheater* in Bausch' choreografieën naar voren komen. In tegenstelling tot het streven naar perfectie en een ideaalbeeld van vrouwelijke elegantie in klassiek ballet, streeft het *Tanztheater* ernaar om de gebrekkige, meer realistische kant van het menselijk lichaam te laten zien. De schoonheid zit hier in het tonen van de realistische, voor het publiek herkenbare kanten van de mens, in plaats van het technisch perfect uitvoeren van bewegingen.

In genderstudies ligt de focus bij analyses van Bausch' *Sacre* op de man-vrouwverhoudingen en de daarbij behorende genderrollen. Deze analyses maken gebruik van het concept genderperformativiteit van Judith Butler. Dit is het idee dat gender wordt geconstrueerd door performance, door het uitvoeren van een rol of sociaal bepaald gedrag, en dus geen natuurlijk gegeven is. Ana Sanchez-Colberg stelt dat genderrollen duidelijk aanwezig zijn in Bausch' choreografie, met de man als aanvaller, controleur en verkrachter tegenover de vrouw als slachtoffer van verkrachting, straf en uitkleding. Helen Thomas schrijft in *Dance and Difference: Performing/Representing/Rewriting the Body* over een 'male gaze' in de genderrepresentaties binnen dans in het algemeen én bij Bausch, waarmee zij vanuit een feministische analyse de objectivering van het vrouwelijk lichaam aantoonst.

Mijn eigen analyse van Pina Bausch' *Sacre* is een combinatie van deze verschillende invalshoeken. Binnen de studie Algemene Cultuurwetenschappen heb ik kennis opgedaan van geschiedenis, genderstudies, muziek- en tekstanalyse en heb ik zelfstandig voor enkele papers kennis over dansanalyse opgedaan. Dit stelt mij in staat om verschillende disciplines te

combineren en ik ben benieuwd wat dit oplevert. Ik ben van mening dat dansgeschiedenis, dansanalyse en genderstudies allen een interessante analyse van Bausch' *Sacre* kunnen geven, maar dat iedere discipline vanwege zijn eigen focus bepaalde aspecten in de analyse buiten beschouwing laat. Dit is niet problematisch, aangezien iedere discipline zijn eigen expertise heeft, maar er worden per perspectief hierdoor wel bepaalde aspecten uit de choreografie minder belicht, die wel voor een verrijking van de analyse zouden kunnen zorgen.

Zo houden onderzoeken naar *Sacre* op het gebied van genderstudies zich sterk bezig met de rol die mannen en vrouwen in deze choreografie vervullen, maar wordt dit niet gekoppeld aan bepaalde bewegingsfrases. Op danshistorisch gebied wordt er veel aandacht besteed aan een analyse van het verhaal in relatie tot Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, maar hoe bijvoorbeeld het offeren zich uit in bewegingen wordt niet behandeld. In dansanalyses is er aandacht voor de herhaling van bewegingsfrases en het gebruik van expressie, maar niet voor bewegingen die typerend voor de mannelijke of vrouwelijke dansers zijn.

Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt: 'Hoe versterken perspectieven uit de disciplines dansgeschiedenis, dansanalyse en genderstudies elkaar bij een analyse van Pina Bausch' *Le Sacre Du Printemps* (1975)?'. Ik vergelijk onderzoeken vanuit verschillende disciplines en combineer die in mijn analyse van Bausch' choreografie. In drie hoofdstukken ga ik telkens vanuit een ander oogpunt dieper in op de choreografie. Zo combineer ik perspectieven uit verschillende disciplines en geef ik een gerichte analyse. Per hoofdstuk benoem ik daarnaast aspecten die vanuit de zojuist behandelde discipline niet uitgebreid naar voren komen, om later aan te tonen wat het combineren van deze disciplines oplevert.

Het eerste hoofdstuk bevat een danshistorische focus. Met behulp van Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* (2006) kijk ik wat er in Bausch' adaptatie van Stravinsky's muziekstuk gebeurt. Aan de hand van Peter Boenisch' schematische overzicht vergelijk ik Bausch' adaptatie met Stravinsky's partituur om te kijken wat er gebeurt in deze transpositie. Met de begrippen *Ausdruckstanz* en *Tanztheater* plaats ik Bausch in haar historische context, die een verklaring geeft voor de manier waarop zij haar adaptie heeft vormgegeven.

In het tweede hoofdstuk bekijk ik Bausch' *Sacre* vanuit dansanalyse. Ik gebruik hierbij de methode van Rudolf Laban, een voorganger in *Ausdruckstanz* en Bausch' *Tanztheater*. Pina Bausch staat erom bekend bepaalde bewegingsfrases tot uitputting toe te herhalen om zo een diepere menselijke laag toe te voegen. Ik onderzoek of er zogenaamde *Leitmotiven* zijn die het kiezen en offeren van een vrouw benadrukken. Deze dansanalyse koppel ik aan de

voorgaande danshistorische analyse, waardoor ik de begrippen *Ausdruckstanz* en *Tanztheater* kan aantonen met bepaalde bewegingsfrases.

Het laatste hoofdstuk bevat een analyse van *Sacre* vanuit genderstudies. Dit doe ik aan de hand van Helen Thomas' *The Body, Dance and Cultural Theorie* (2003) en *Dance, Gender and Culture* (1993), die de relatie tussen gender en dans behandelen, om te bekijken wat de rol van mannen en vrouwen is in het stuk en hoe zij zich tot elkaar verhouden. Ook bekijk ik de relatie tussen feminisme en moderne dans en onderzoek ik in hoeverre Bausch' *Sacre* als feministisch kan worden bestempeld. Met een analyse van de genderrollen in *Sacre* kunnen motieven ontdekt worden voor bepaalde keuzes van Bausch in haar adaptatie.

Nadat ik in drie hoofdstukken vanuit respectievelijk danshistorie, dansanalyse en genderstudies heb ingezoomd op de choreografie, zoom ik in de conclusie uit om de hoofdvraag te beantwoorden. Op basis van de verschillende analyses geef ik mijn eigen interpretatie van de choreografie. Zo toon ik aan hoe het combineren van perspectieven uit danshistorie, dansanalyse en genderstudies een verrijking van een analyse van Bausch' *Sacre* oplevert.

Hoofdstuk 1

Danshistorie

Met behulp van Peter Boenisch' schematische weergave van Bausch' *Sacre* en Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* wordt er in dit hoofdstuk gekeken op welke manier Bausch' adaptatie is vormgegeven. Daarnaast wordt de choreografie in de tradities van *Ausdruckstanz* en *Tanztheater* geplaatst om zo een verklaring te geven voor de manier waarop de transpositie is vormgegeven.

Le Sacre du Printemps als adaptatie

Bausch' *Sacre* is een adaptatie van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*. Linda Hutcheon beschrijft een adaptatie aan de hand van drie definities: "An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work" (Hutcheon 8). Een adaptatie is dus een transpositie van een ander reeds bekend werk. Het reeds bekende werk wordt op een creatieve en interpretatieve manier toegeëigend. Daarbij is er mogelijk sprake van een intertekstueel verband met het aangepaste werk. Een adaptatie is een op zichzelf staand werk, waardoor het niet nodig is om bekend te zijn met het eerdere werk om de adaptatie te begrijpen, al kan dit wel meer diepgang geven bij een interpretatie.

Bij een analyse van Bausch' *Sacre* komt het van pas om bekend te zijn met het eerdere werk, Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*. Hutcheon stelt dat thema's misschien wel de eenvoudigste verhaalelementen zijn om te adapteren in andere media, genres en contexten (Hutcheon 10). Het thema van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, de zoektocht naar een uitverkorene die zich als offer dood zal dansen om het lenteseizoen te laten beginnen, is door Bausch geadapteerd in haar choreografie. Theaterhistoricus Peter Boenisch maakte een schematisch overzicht van Pina Bausch' choreografie, opgedeeld in tijdvakken, waarin per tijdvak een omschrijving van Bausch' choreografie onder 'Kurzbeschreibung' en van Stravinsky's partituur onder 'Satz in Partitur' staat (Boenisch 37). Door deze omschrijvingen naast elkaar te plaatsen tracht Boenisch aan te tonen hoe Stravinsky's omschrijvingen van de muziek worden verwerkt in de adaptatie van Pina Bausch.

Sequenz	Zeit	Kurzbeschreibung	Satz in Partitur
1		Exposition: a) Solo-Prolog	Lento
		b) Auftritt der Frauen (einzeln/in Paaren); Konstitution der Basisaktionen und -figurationen	

2	4'20	Konstitution der Frauengruppe	"Die Vorboten des Frühlings"
3	5'40	Auftritt der Männergruppe und Integration der Gruppen; Interaktion der Gruppen bei Isolation zweier Frauenfiguren: Tuch, 'Dolchstoß'	"Entführungsspiel"
4	7'00	Erster Klimax: Herumreichen des Tuches unter den Frauen; Solo der weibl. Hauptfigur und erster Kontakt mit männl. Hauptfigur	
5	9'00	Kreis: Fusion der Gruppen, synchrone Aktionen; Herausbildung von Paaren; Fall; Ausbruch eines Paares und Isolation einer Frauenfigur	"Frühlingsregen"; "Spiele der feindlichen Stämme"
6	13'00	Kontrastierung der beiden Gruppen; Heraustreten der zentralen Männerfigur: liegt auf rotem Tuch; Auflösung der Gruppen, 'Umarmungen'	"Prozession des weisen Alten", "Der Weise", "Tanz der Erde"
7	17'15	Zwischenspiel: Männergruppe hinten-rechts; Frauen: Variation von Elementen der Exposition; Heraustreten einzelner Frauen	Largo
8	21'	Männl. Hauptfigur erhebt sich, Männer treten allmählich wieder nach vorne; Frauen-Kreis bei Heraustreten Einzelner; schließlich Selektion des Opfers	"Geheimnisvolle Kreise junger Mädchen"
9	25'	Fusion der Gruppen zu Paaren vs. Opfer in rotem Kleid und zentraler Männerfigur; dynamische Aktion nun dominant	"Verherrlichung der Auserwählten"; "Anrufung der Ahnen"
10	27'	Amalgamation der Gruppen zu Masse vs. Hauptfiguren: Herausführen des Opfers nach vorne; 'Opferer': Figuration am Boden; erster Zusammenbruch des Opfers	"Weihevollte Handlung der Ältesten"
11	30'30	Finale: Solo des Opfers vs. Masse (Halbkreis); Kollaps	"Opfertanz"

Boenisch' overzicht toont een analyse van de choreografie en van de muziek, maar hij trekt hier geen vergelijkingen tussen. Hij stelt dat "Bauschs *Sacre* eine geschlossene, auf eine finale Klimax zulaufende narrative Struktur zugrunde liegt, die sich mimetisch am Verlauf der Musik orientiert. Dabei korrespondieren die Sequenzen der dramaturgisch-narrativen Entwicklung mit Abschnitten in der Partitur" (Boenisch 36). Hij noemt geen expliciete voorbeelden van momenten waar de dramaturgisch-narratieve ontwikkeling van Bausch' choreografie afwijkt van de secties in de partituur en bespreekt enkel een aantal duidelijke

overeenkomsten. Daarom toon ik in de volgende alinea aan de hand van Boenisch' eigen tabel een aantal opmerksaamheden en verschillen aan.

De choreografie begint langzaam (Sequenz 1), zoals Stravinsky omschrijft met het woord 'Lento'. De vrouw die op het rode kleed op de grond ligt, lijkt op het eerste gezicht dood, maar wanneer zij met haar ogen dicht zachtjes beweegt lijkt zij eerder te dromen. Dit kan worden gezien als een verwijzing naar Stravinsky, die het verhaal van *Le Sacre du Printemps* zelf uit een droom zou hebben. In Sequenz 3-4, Stravinsky's ontvoeringsspel, vindt in *Sacre* de opkomst van de mannen plaats. Zij benaderen de vrouwen en pakken er een uit. Door de mannen dominant te laten optreden tegenover de vrouwen maakt Pina Bausch een duidelijk onderscheid tussen man en vrouw. In Sequenz 6 komt bij Stravinsky de wijze oudere naar voren, maar in Bausch' choreografie niet. Er is wel een man die plotseling uit de groep mannen naar voren treedt en die op het rode doek gaat liggen. Vervolgens gaan alle mannen in een losgebroken chaos op zoek naar de juiste vrouw. De man op het rode doek kan als vervanging voor de wijze oudere worden gezien, of de losgebroken chaos kan erop duiden dat er geen wijze oudere is. In Sequenz 8, waarin er volgens Stravinsky geheime kringen van jonge meisjes worden gevormd, zoeken de vrouwen in *Sacre* bescherming bij elkaar in één kring. Bij Bausch komen er niet expliciet voorouders ten tonele die worden aangeroepen voor het offer, zoals Stravinsky omschrijft in Sequenz 9. Wel bewegen alle dansers richting de uitverkorene, alsof zij haar bedanken. In Sequenz 10 brengt de man de uitverkorene naar voren en gaat hij zelf in de aarde liggen. Dit kan worden gezien als de handeling van de wijze oudere in Stravinsky's partituur om het offer in te leiden.

De grootste aanpassingen in Bausch' adaptatie van Stravinsky's verhaal, zitten hem in het ontbreken van de wijze oudere, het aanroepen van de lentegod en het duidelijke man/vrouw verschil. Om de uitverkorene te kiezen wijst Bausch een individu uit de groep mannen aan, die is te interpreteren als de wijze oudere. Behalve aan de titel, is het offeren aan de lentegod nergens expliciet aan te zien. De aarde als ondergrond en de sobere kleding van de dansers duiden niet op een overgang van winter naar lente. Het zou ook een ander soort offer kunnen zijn. Het man/vrouw verschil wordt door Pina Bausch sterker benadrukt. In Stravinsky's droom is het een meisje dat wordt geofferd en dat wordt gekozen uit andere meisjes. Er wordt niet expliciet vermeld dat de wijze oudere een man is, maar Bausch bevestigt met deze keuze de algemene verwachting.

Pina Bausch' *Sacre* is onderdeel van een uitgebreide traditie, bestaande uit verschillende choreografieën van Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*. In Duitsland worden drie periodes van choreografieën op *Le Sacre du Printemps* onderscheiden: de jaren '30, eind jaren '40 tot en met de jaren '50 en vanaf de jaren '70 tot nu. Typerend voor deze opvoeringen is dat ze allen te maken hebben met een spanning tussen 'klassieke' en 'moderne' dansstijlen, ofwel een strijd tussen klassiek ballet en *Ausdruckstanz* (Manning 130). Deze strijd is typerend voor de Duitse danswereld vanwege het Nazi-verleden, de verschillen tussen Oost- en West-Duitsland en de zoektocht naar de Duitse identiteit. Dat Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* in deze strijd een terugkerend stuk was, is niet vreemd. Stravinsky's muziek was baanbrekend in zijn tijd, door de manier waarop hij zijn muzikanten tot het uiterste dreef met ongebruikelijke tonen en onregelmatige ritmes en zo afweek van de klassieke composities van zijn voorgangers. Daarnaast opende de innoverende en vervreemdende choreografie van Vaslav Nijinsky de deuren voor onder andere latere vormen van neoklassiek ballet, *Ausdruckstanz* en Amerikaanse moderne dans (Manning 132).

Het begrip *Ausdruckstanz* ontstond in de jaren '20 onder leiding van Mary Wigman en Rudolf Laban en is gebaseerd op improvisatie en bewegingsanalyse (Manning 133). Het is een Duitse expressionistische dansvorm die rebelleert tegen klassiek ballet. *Ausdruckstanz* zoekt naar een individuele expressie van dansers, verbonden met universele menselijke struggles en behoeften (Fernandes 3). Het is kenmerkend voor *Tanztheater*, een begrip dat eveneens door Rudolf Laban werd geïntroduceerd, "to describe dance as an independent art form, based on harmonious correspondences between the dynamics of movement and spatial pathways" (Fernandes 1). Choreografieën uit *Tanztheater* bevatten een combinatie van bewegingen uit het dagelijks leven en dansbewegingen in een narratieve, komische of meer abstracte vorm. Een bekende choreograaf die bij Laban in de leer was, is Kurt Jooss. Hij behandelde sociaal-politieke thema's in zijn choreografieën en combineerde muziek, spreekkunst en dans, bestaande uit klassiek ballet en Labans theorieën (Fernandes 3).

In de tijd van Kurt Jooss werd er in Duitsland voor het eerst een choreografie op Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* opgevoerd, namelijk door Lasar Galpern in 1930, en kwam de strijd tussen klassiek ballet en moderne dans voor het eerst duidelijk naar voren. Galpern en Jooss meenden beide dat klassiek ballet een goede training was om het danserslichaam in een goede conditie te houden en op een hoog technisch niveau te blijven, ook binnen de moderne dans (Manning 133). Zij gaven de voorkeur aan moderne dans op choreografisch gebied, maar hielden ook vast aan klassiek ballet in de training van hun dansers.

Toen in 1933 Adolf Hitler in Duitsland aan de macht kwam, werd elke opvoering van *Le Sacre du Printemps* verboden en werd daarmee de strijd tussen klassiek ballet en moderne dans tijdelijk in de doofpot gestopt. Na 1945 werden klassiek ballet en *Ausdruckstanz* geïntegreerd in choreografieën, maar voerde klassiek ballet de boventoon vanwege haar geïdealiseerde karakter, dat in nasleep van de Tweede Wereldoorlog ook nog terug te zien was in de Duitse cultuur. Dit maakte klassiek ballet aantrekkelijk. Het duurde tot de choreografie van Mary Wigman in 1957, voordat *Ausdruckstanz* weer de boventoon ging voeren in de strijd tussen moderne dans en klassiek ballet (Manning 140). Hierna werd er pas in 1970 onder leiding van Erich Walter weer een versie van *Le Sacre du Printemps* choreografeerd in Duitsland, geïnspireerd op internationale balletopvoeringen van *Le Sacre du Printemps*, waaronder die van Kenneth MacMillan in 1962 in Londen. Na Wigman was Pina Bausch in 1975 degene die voor het eerst weer terugging naar het originele libretto en *Ausdruckstanz* de boventoon liet voeren.

Pina Bausch kreeg als danseres op de *Folkwang Schule* les van Kurt Jooss, die de methode van Rudolf Laban onderwees. Hierdoor werd Bausch bekend met het *Tanztheater* en *Ausdruckstanz*. Later studeerde zij aan de *Juilliard School* in New York, waar zij kennismakte met de Amerikaanse moderne dans (Pereira 491). Haar eigen vorm van *Tanztheater* is een combinatie van de Duitse expressionistische dans en de Amerikaanse moderne dans, waarbij de expressie van persoonlijke emoties centraal staat.

Kenmerkend voor Bausch' *Tanztheater* is het realisme. Haar choreografieën zijn geïnspireerd op de dagelijkse ervaringen van het individu en laten het publiek zien hoe mensen echt zijn, niet hoe ze zouden moeten zijn. De dansers in haar choreografieën zijn erg divers in onder andere etniciteit, sekse en leeftijd, maar toch zijn het geen individuele karakters (Servos 41). Hoewel dansers soms een aparte rol vertolken, zoals de uitverkorene en de man in *Sacre*, blijven zij anoniem. Ze vertolken het lot van iedere man en iedere vrouw. Het gebruik van natuurlijke elementen in het decor, zoals water, modder, rotsen, wind et cetera, zorgt er daarbij voor dat haar voorstellingen 'aards' worden (Fernandes 6). Deze elementen zijn bedoeld als obstakels voor de dansers. In *Sacre* vormt de aarde een dergelijk obstakel.

Een ander kenmerk van Bausch' *Tanztheater* heeft betrekking op het thema van de voorstelling. Bausch had als doel "releasing dance from the constraints of literature, relieving it of its fairytale illusions and leading it towards reality" (Servos 37). Ze wilde dans losmaken van haar sprookjesachtige droombeeld en de realiteit ermee weergeven. Bausch zette zich af tegen de idealistische balletwereld, waar sprookjes als *Het Zwanenmeer* en *De Notenkraker*

een veelvuldig gebruikt thema zijn. Ze heeft Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* van een afstand bekeken om zo een realistische adaptatie van het stuk te geven. Met een droom als thema, het aardse decor, de sobere kleding en de expressie van de dansers geeft Bausch een realistische weergave van de werkelijkheid volgens het *Tanztheater* en laat zij het sprookjesachtige karakter waarmee dans vaak wordt geassocieerd achter zich. Bausch slaagt er in *Sacre* niet in om de dans volledig los te maken van de literatuur, maar zorgt wel voor een omkering van de rollen van de dans en het verhaal. Zij noemt haar stukken "a history of the body, not a danced literature" (Servos 37). Het verhaal staat dus in dienst van het lichaam en dans is geen middel om een literair werk te vertellen.

Kwaliteiten en gebreken

Met behulp van het schema van Peter Boenisch kan er een overzichtelijk beeld worden gecreëerd van Pina Bausch' adaptatie. Aan de hand van haar eigen interpretatie van Stravinsky's partituur maakte Bausch een nieuwe choreografie. Zij is in haar stijl beïnvloed door choreografen als Rudolf Laban en Kurt Jooss, die aan het begin stonden van *Ausdruckstanz* en *Tanztheater*. Hierin speelt realisme een belangrijke rol. Bausch streefde naar een zo realistisch mogelijke weergave van de werkelijkheid. Met dit realisme zette Bausch zich af tegen het idealistische klassiek ballet, onder andere door bewegingen uit het dagelijks leven in haar choreografie te gebruiken. Door de diversiteit van haar dansers, onder andere op het gebied van etniciteit, sekse, leeftijd en lichaamsbouw, kan eenieder zich in iemand van het ensemble herkennen.

Danshistorici plaatsen Bausch' adaptatie in de traditie van choreografieën op *Le Sacre du Printemps*. Zij verwoorden wat kenmerkend is voor Pina Bausch als choreografe en verklaren dit aan de hand van het moment waarin zij haar *Sacre* choreografeerde binnen de traditie van *Ausdruckstanz*. Duidelijke keuzes in de rolverdeling van mannen en vrouwen, zoals het kiezen van een vrouw door een groep mannen, worden wel benoemd, maar haar redenen hiervoor niet. Hierbij kan genderstudies meer uitleg geven. In danshistorie wordt Bausch' adaptatie voornamelijk beschreven aan de hand van het verloop van het verhaal, maar er is weinig ruimte voor een koppeling van bepaalde elementen uit het verhaal aan specifieke bewegingsfrasen. Dansanalyse kan een andere laag aan een historische analyse van Bausch' *Sacre* toevoegen. De in dit hoofdstuk genoemde kenmerken van *Ausdruckstanz* en *Tanztheater* kunnen gekoppeld worden aan bewegingsfrasen, om zo kenmerken van deze stromingen beter uit te leggen en aan te tonen hoe het kiezen en offeren van de vrouw wordt uitgedrukt in de choreografie.

Hoofdstuk 2

Dansanalyse

Aan de hand van Rudolf Labans methode van dansanalyse, het begrip *Leitmotiv* en de kunst van herhaling geef ik in dit hoofdstuk een analyse van enkele passages uit Bausch' choreografie. Allereerst behandel ik Labans methode voor dansanalyse, die wordt gebruikt om de individuele lichamelijke en emotionele expressie van de dansers op te merken. Met behulp van herhaling en *Leitmotiven* in de choreografie onderzoek ik welke emoties er aan bepaalde bewegingsfrases worden gekoppeld en welke betekenis zij geven aan de choreografie. Zo wordt duidelijk hoe de vrouwen zich voelen bij het offer.

Labans 'Mastery of Movement'

De Duitse choreograaf Rudolf Laban, die tevens aan de wieg stond van *Ausdruckstanz* en *Tanztheater*, ontwikkelde een eigen manier van dansnotatie en –analyse. Via haar docent Kurt Jooss is Pina Bausch bekend geraakt met Labans methoden en de stromingen *Ausdruckstanz* en *Tanztheater*, de voorlopers van Bausch' eigen vorm van *Tanztheater*. Omdat Labans dansvorm een inspiratiebron vormde voor Bausch, leent Labans methode van dansanalyse zich voor een analyse van Bausch' *Sacre*. Zijn studies zijn gebaseerd op observaties van dansers en bewegingen uit het dagelijks leven (Kennedy 85). In zijn boek *The Mastery of Movement* uit 1950 omschrijft hij hoe dansers de beheersing van bewegingen onder de knie kunnen krijgen. Laban ziet het lichaam als het instrument voor individuele expressie, waarin ook het hoofd en gezichtsuitdrukkingen een belangrijke rol spelen. Het lichaam als instrument voor expressie is in dans in de algemene zin van belang, maar wanneer men bijvoorbeeld kijkt naar klassiek ballet spelen emotionele uitdrukkingen via het gezicht een aanzienlijk kleinere rol dan in moderne dans. Labans opvatting over expressie van menselijke emoties is kenmerkend voor *Tanztheater*. Door middel van de individuele expressie van dansers worden er emoties opgeroepen bij het publiek. Hoe dansers emotionele expressie kunnen verwerken in hun dans, legt Laban uit door enerzijds zijn methode van dansanalyse uit te leggen en aan te tonen hoe in zo'n analyse emotionele expressie naar voren komt in bewegingen. Anderzijds laat hij zijn lezers deze emotionele expressie ervaren door hen fysieke opdrachten te geven en zo zijn bevindingen vanuit dansanalyse in de praktijk te brengen. Op die manier wijst Laban dansers en andere geïnteresseerden de weg langs fysieke en mentale obstakels in dans, zowel op theoretisch als op praktisch gebied (Laban 127). Om de lichamelijke expressie van dansers

in een choreografie te kunnen analyseren geeft Laban een opsomming van elementen die een rol spelen in deze expressie van bewegingen:

“Meaning of movement going into the different directions of space.
 Expressions such as hilarity or anger when upwards-stretched or downwards-curved.
 Whether characteristics are those of a high, medium or deep-mover.
 Opening or closing turns.
 Symmetric or asymmetric movements.
 Nature of floor patterns.
 Shapes of arm and leg gestures.” (Laban 138).

Deze elementen bevatten een spectrum van mogelijkheden en de combinatie van deze mogelijkheden wekt verschillende emoties op. Zo worden gevoelens van blijdschap, opwinding, verliefdheid en andere prettige gevoelens uitgedrukt door middel van grote, open bewegingen waarbij het bovenlichaam, de armen en de benen vaak gestrekt zijn en er veel wordt gesprongen. De danser heeft hierbij een open houding en verplaatst veel. Een tegenovergestelde soort bewegingen, namelijk lage bewegingen bij of op de grond en een gebogen houding, wijst op angst, verdriet, boosheid en andere gevoelens van dien aard. Angstige en verdrietige gevoelens gaan gepaard met ingetogen bewegingen en verplaatsen minder, terwijl boosheid zich meer naar buiten toe uit en met grote verplaatsingen gepaard gaat.

Asymmetrische bewegingen zijn een middel voor allerlei soorten expressie. Deze bewegingen zijn uit balans omdat beide kanten van het lichaam iets anders doen en geven dansers zo veel mogelijkheden voor expressie. Symmetrische bewegingen zijn veel meer geplaatst omdat beide kanten van het lichaam hetzelfde doen. Daarom zijn deze meer geschikt voor de uitdrukking van religieuze en ceremoniële waardigheid dan voor passie en uitbundigheid (Laban 137). Hoe die verschillende elementen een rol spelen binnen de expressie in Pina Bausch' *Sacre* komt later in dit hoofdstuk aan bod.

Het Leitmotiv

Bij bewegingsanalyse maakt Laban onderscheid tussen drie verschillende vormen:

Phrasenanalyse, *Stilanalyse* en *Motivschriftanalyse* (Kennedy 191). In *Phrasenanalyse* wordt een bewegingsfrase uit de choreografie uitgekozen, waarbij een analyse plaatsvindt over het gebruik van het lichaam en de ruimte. Choreografe Antja Kennedy, gespecialiseerd in de bewegingsstudie van Rudolf Laban, noemt als voorbeeld van een onderzoeksvraag ‘Hoe ziet

een typische bewegingsfrase van de vrouwen eruit?’ (Kennedy 191). *Stilanalyse* onderzoekt de stijl van een choreografie, bijvoorbeeld met de vraag ‘Welke bewegingsstijl ligt er aan Bausch’ *Sacre* te gronde?’ (Kennedy 95). In een *Motivschriftanalyse* gaat men met behulp van motiefschrift op zoek naar het *Leitmotiv* in een bewegingsfrase. Kennedy neemt hier als voorbeeldvraag ‘Wat is het *Leitmotiv* van de typische bewegingsfrase van de vrouwen?’ (Kennedy 94). Een *Leitmotiv* is een begrip dat afkomstig is uit de muziek, maar ook in bijvoorbeeld literatuur en dans te zien is. Het is een terugkerend gegeven, bijvoorbeeld een thema of melodie, dat vaak dient als een herkenningspunt dat is gekoppeld aan een personage of gebeurtenis. Ook in de choreografie van Pina Bausch’ *Sacre* zijn er diverse *Leitmotiven* terug te vinden, gekoppeld aan emoties. Zij vormen een rode draad in de choreografie en geven een emotionele lading aan het stuk. Onderzoek naar deze *Leitmotiven* zorgt er dus voor dat de emoties van de dansers uitgelicht kunnen worden en dat er een eventuele emotionele ontwikkeling kan worden opgemerkt. Enkele voorbeelden van deze *Leitmotiven* worden later in dit hoofdstuk behandeld. Hoewel er in de muziek ook *Leitmotiven* te horen zijn, staan de *Leitmotiven* in de choreografie los van de muziek. Deze bewegingen zijn dus niet gekoppeld aan een bepaalde frase in de muziek.

De kunst van herhaling

Een belangrijk kenmerk van Pina Bausch als choreografe en van haar vorm van *Tanztheater* is de herhaling van bewegingen. In dansrepetities heeft de herhaling van een bepaalde beweging de functie om hem beter onder de knie te krijgen. Op het podium zorgt het herhaaldelijk zien van dezelfde beweging er echter voor dat het publiek meerdere betekenissen aan deze beweging geeft. Door herhaling gaat het publiek anders naar de beweging kijken (Fernandes 80).

Voor de danser zelf is de eindeloze herhaling van een beweging fysiek uitputtend. Daarbij komt dat je je als danser bij een veelvuldige herhaling kunt gaan verliezen in de beweging, waardoor er emoties worden opgeroepen. Dit zijn geen geacteerde emoties, maar emoties die de bewegingen direct bij de dansers oproepen. De fysieke uitputting en de emotionele lading zorgen er samen voor dat de beweging tijdens een lange herhaling verandert (Arendell 99). Het is hierdoor dat het publiek de beweging anders gaat zien en interpreteren. Zo kan het tot uitputtens toe herhalen van een beweging de indruk wekken dat iemand wanhopig is of zelfs niet meer helemaal bij zinnen is, zoals de uitverkorene in haar offerdans. Omdat je als publiek ziet dat zij het eindeloos herhalen van een beweging niet meer volhoudt, zie je als het ware het mens achter de getrainde danseres naar voren komen. De

choreografie krijgt hierdoor een menselijkere lading, omdat je een realistische weergave krijgt van de werkelijkheid. Zo wordt herhaling gebruikt om de realistische aard van *Tanztheater* naar voren te brengen.

Leitmotiven en herhaling in Bausch' Sacre

Pina Bausch' *Sacre* bevat verschillende bewegingsfrasen die meerdere keren terugkomen. In een voorbeeld staan de vrouwen dicht op elkaar en bewegen ze allemaal hetzelfde (Bausch 4:13). Met voorovergebogen romp kruisen ze hun armen voor hun lichaam op de rechterdiagonaal en zetten ze hun linkervoet voor de rechter. Vervolgens stappen ze met het linkerbeen open, plaatsen ze de armen op de bovenbenen en maken ze met het hoofd omhoog een verende beweging. De bewegingsfrase wordt afgesloten door met twee handen bij elkaar de armen naar voren te slaan en voorover te buigen, terwijl het rechterbeen bijsluit. Deze bewegingsfrase herhaalt zich acht keer.

De laatste beweging, waarbij de armen naar voren worden geslagen, ziet eruit als het gebaar voor de slag met een bijl. Omdat het een symmetrische beweging is, is hij geschikt voor het uitbeelden van rituelen (Laban 137). Het voorovergebogen lichaam wekt in combinatie met de gebogen benen agressieve gevoelens op. Deze beweging lijkt een uitbeelding van het offer dat moet gaan plaatsvinden. Het is een *Leitmotiv* in de choreografie die wordt gekoppeld aan het thema 'offeren'. De beweging komt vaak terug, zowel in de bovengenoemde bewegingsfrase als in andere bewegingsfrasen, in groepsverband en individueel, door vrouwen en door mannen. De uitverkorene maakt de beweging ook aan het begin van haar offerdans. De harde en snelle stoot van de armen toont een soort vastberadenheid, alsof de slag met de bijl een onontkomelijk iets is. In de voorovergebogen, symmetrische aard van de beweging is geen ruimte voor opgewekte emoties. In de vastberadenheid is er ook geen angst of verdriet te zien. Er is enkel ruimte voor agressie.

In een andere bewegingsfrase die vaak herhaald wordt, dansen de vrouwen wederom op de rechter diagonaal (Bausch 14:28). Het bovenlichaam krimpt dan driemaal ineen in combinatie met een uitademing. De eerste keer hangt het bovenlichaam slechts voorover, maar de tweede keer komt er een stoot met de rechter elleboog in de zij bij. De derde inkrimping is op de linker diagonaal zonder armen en wordt afgesloten met een rondgaande beweging van de armen boven het hoofd langs van links naar rechts. Deze bewegingsfrase herhaalt zich achttien keer.

De tweede beweging, waarbij er met de rechter elleboog een stoot in de zij wordt gegeven, ziet eruit alsof er een dolkstoot in de eigen zij wordt gegeven. Het is een

asymmetrische beweging waarbij enkel de rechter kant van het lichaam actief is, die daardoor ruimte biedt voor expressie, in dit geval een uitbeelding van pijn. De reactie op de stoot is een ineenkrimping van het bovenlichaam. Ook de gebogen houding van het bovenlichaam en de gebogen benen duiden op ingetogen gevoelens van pijn en verdriet. De beweging lijkt een uitbeelding van het ‘zich offeren’ en de bijbehorende gevoelens van angst, pijn en verdriet. Het is een *Leitmotiv* in de choreografie die wordt gekoppeld aan de vrouw die zich zal gaan offeren. De beweging wordt enkel door vrouwen gedanst en is dus een verwijzing die specifiek is gericht op de vrouw die zich zal gaan offeren, en niet op het offerritueel in het algemeen. Daar zijn de mannen namelijk ook onderdeel van. De vrouwen maken de beweging zowel individueel als in groepsverband en ook in andere bewegingsfrasen komt hij terug. Ook in de offerdans maakt de uitverkorene herhaaldelijk deze beweging. Daarnaast is er een opvallende variatie van de dolkstootbeweging (Bausch 18:40). De beweging begint hetzelfde maar komt meer aarzelend over. De elleboog wordt hierbij niet helemaal in de zij gezet. Dit geeft de indruk dat de vrouwen bang zijn om zichzelf te offeren. Zowel de eerdergenoemde dolkstootbeweging als de variatie hierop tonen gevoelens van angst, pijn, verdriet en onderdrukking. Daarbij is de angst in de variatie zo groot dat de danseressen de beweging niet af durven maken en de dolk niet in de zij durven te steken. Zij zijn bang voor het offer.

Kwaliteiten en gebreken

Met behulp van Rudolf Labans methode voor dansanalyse kan er betekenis worden gegeven aan de bewegingen uit Pina Bausch' *Sacre*, om zo de expressionistische aard van *Tanztheater* aan haar choreografie te koppelen. Het opmerken van *Leitmotiven* en de manier waarop bewegingsfrasen worden herhaald zorgen ervoor dat de opbouw van de choreografie beter te volgen is. Door het interpreteren van de choreografie en door de bewegingen niet als iets abstracts maar als iets betekenisvol te zien, toont dansanalyse hoe emoties die een rol spelen in het kiezen en offeren van een vrouw tot uiting komen in de choreografie.

Het herhalen van bewegingen, met als gevolg dat dansers fysiek uitgeput raken, wekt bij de dansers emoties op. Deze emoties zijn een werkelijke en menselijke reactie op uitputting. Ze laten zien hoe mensen in het dagelijks leven reageren op fysieke uitputting en zijn dus een weergave van de werkelijkheid. In die zin komt het realistisch weergeven van de werkelijkheid, een kenmerk van Bausch' *Tanztheater*, naar voren in de emoties van de dansers.

Door het opmerken van *Leitmotiven* in de choreografie kan er een rode draad worden gezien in Bausch' adaptatie van *Le Sacre du Printemps*. Met bewegingen als de dolkstoot

wordt de angst van de vrouwen voor het offer uitgedrukt. Een danshistorische benadering van de adaptatie, zoals in het schema van Peter Boenisch, bekijkt enkel in hoeverre Bausch' *Sacre* hetzelfde of anders verloopt als Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, maar behandelt niet hoe de personages zich voelen en gedragen rondom dit offerritueel. De emoties worden uitgedrukt in dans en een danshistorische benadering geeft hierin minder diepgang dan dansanalyse.

Hoewel dansanalyse een verrijking biedt aan een danshistorische analyse van de adaptatie, ontbreken ook in deze benadering aspecten die een rijkere interpretatie van Bausch' *Sacre* kunnen geven. Vanuit dansanalyse kan bijvoorbeeld wel worden opgemerkt dat bepaalde bewegingen, zoals de dolkstoot, slechts door de vrouwen worden gedanst. Om te onderzoeken waarom de mannen en vrouwen een bepaalde rol innemen in de choreografie en wat het betekent dat bewegingen door beide geslachten of slechts door een van de twee geslachten worden gedanst, is kennis van genderstudies nodig. Op die manier kan het stuk nog meer betekenis krijgen.

Hoofdstuk 3

Genderstudies

In Bausch' *Sacre* wordt er een duidelijk onderscheid gemaakt tussen mannen en vrouwen. In dit hoofdstuk wordt er allereerst gekeken hoe moderne dans zich leent voor het feminisme. Daarna wordt er met het idee van 'rewriting' gekeken hoe genderrollen naar voren komen in Bausch' *Sacre*. Tenslotte wordt er gekeken in hoeverre Bausch wel of niet als feminist kan worden bestempeld en hoe dit een interpretatie van *Sacre* beïnvloedt.

Feminisme en moderne dans

Het feminisme bekritiseert de scheve verhoudingen tussen mannen en vrouwen en streeft naar gelijke rechten en mogelijkheden voor vrouwen ten opzichte van mannen. Moderne dans² is een belangrijk onderzoeksveld voor het feminisme (Thomas 146). Omdat bij beide 'het lichaam' centraal staat fungeert moderne dans als een soort levend laboratorium voor feministisch onderzoek. Het feminisme onderzoekt in dans hoe vrouwen worden vertegenwoordigd, hoe hun genderrollen eruitzien en hoe de dominante representatie van vrouwen kan worden aangepast zodat er een bredere representatie van vrouwen ontstaat.

In dans zijn genderrollen van het begin af aanwezig geweest. Zo wordt er in klassiek ballet altijd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen mannen en vrouwen. Hoewel de danswereld over het algemeen wordt gezien als een vrouwenwereld en de vrouwen meestal in aantal de overhand hebben, zijn het in choreografieën vaak toch de mannen die domineren. In een traditionele pas de deux, ook wel een duet genoemd, is het de vrouw die door de man begeleid en gelift wordt. Zij wordt hierin vaak als een passief object gezien, dat afhankelijk is van ondersteuning door de man (Thomas 161). Tegelijkertijd wordt er van balletdanseressen fysiek veel gevraagd op het gebied van techniek en kracht, omdat zij nog altijd worden gemanipuleerd om in het schoonheidsideaal te passen van een licht, flexibel, lang, goed uitgedraaid danserslichaam met mooi gestrekte voeten. Passief en afhankelijk van anderen is een danseres dus allerminst.

In moderne dans is er sprake van meer diversiteit op het gebied van fysieke mogelijkheden en van de bouw van danserslichamen. Het vrouwenlichaam is "unstable, fleeting, flickering, transient" (Thomas 165). Danserslichamen zijn er in alle vormen en maten, alle etniciteiten en geslachten, ieder uniek, met zo een bredere representatie van de

² Hieronder valt onder andere Pina Bausch' *Tanztheater*.

werkelijkheid dan in het geïdealiseerde klassiek ballet. Het is vanwege deze visie op het menselijk lichaam dat het feminisme zich interesseert in moderne dans.

De lichamelijke expressie uit *Tanztheater* en *Ausdruckstanz* is een aspect waar het feminisme onderzoek naar doet. Vanwege de sterke mate van expressie en fysicaliteit zijn ook Pina Bausch' choreografieën geschikt voor feministisch onderzoek. De natuur speelt hierin een belangrijke rol, bijvoorbeeld in natuurlijke elementen zoals aarde in het decor en in de natuurlijke representatie van het lichaam. Het menselijk lichaam wordt niet geïdealiseerd: “The human body, a body which is personal, biological, social, animal, mineral, vegetable, sexual, psychological and an agent of movement, is given a context, a space which is in itself reflective of social, political, cultural, gender, sexual, personal and domestic dynamics” (Sanchez-Colberg 153). Het lichaam krijgt dus verschillende soorten betekenissen en is niet slechts een middel om een dans mee uit te voeren.

Pina Bausch brengt concepten van het gemarginaliseerde lichaam, dus de verborgen, onderbewuste, psychologische en onderdrukte aspecten van de mens, ten tonele. Dit is de reden waarom haar dansers “kiss, ping, pet, slap, stroke, spit, cry, eat, sweat, pant, dress, undress, show their ticks, scars and habits, play with peat, leaves and water” (Sanchez-Colberg 154). Haar representatie van het menselijk lichaam, ook wel ‘the Bauschian body’ genoemd, komt niet overeen met hoe het menselijk lichaam normaal gesproken wordt gepresenteerd en lijkt al helemaal niet op het geïdealiseerde lichaam uit de balletwereld.

‘Rewriting’ genderrollen in Bausch’ Sacre

In Bausch' choreografieën spelen genderrollen een belangrijke rol. Aan het begin van haar choreografieën spelen haar dansers altijd hun traditionele genderrol (Sanchez-Colberg 155). Hierin is de man de verkrachter en degene met de controle. De vrouw is de onderdrukte figuur en het slachtoffer van onder andere verkrachting. In de loop van enkele van haar choreografieën draait Bausch deze genderrollen echter om, om op die manier deze genormaliseerde genderrollen te bekritisieren. Zo ruilen de mannen in *Fürchtet euch nicht*, het tweede deel van *Die sieben Todsünden* (1976) hun pakken in voor jurken, al blijft hun gedrag wel ‘mannelijk’ (Sanchez-Colberg 155). Hetzelfde gebeurt in de choreografie van *Arien* (1979).

Dit omdraaien van genderrollen gebeurt niet in *Sacre*. Daar gebruikt Bausch het idee van ‘rewriting’ niet om de genderrollen op een andere manier te herschrijven, maar geeft zij juist een bevestiging van de stereotypering van deze genderrollen. Christian Moraru definieert ‘rewriting’ als volgt: “one can conceptualize rewriting as a project to reconstruct, indeed

rewrite these categories. Importantly, neither gender nor race is simply ‘put forward’ but rather reworked in its own enunciation” (Moraru 36). ‘Rewriting’ is dus een concept om categorieën als ras en gender mee te herschrijven en dit kan op verschillende manieren. In *Sacre* kiest Bausch ervoor om niet te breken met de heersende genderrollen, maar om ze juist op een stereotyperende manier te benadrukken. Ze geeft vrouwen weer vanuit de ‘male gaze’, waarbij er een objectivering van het vrouwenlichaam plaatsvindt zoals deze vanuit mannelijk perspectief wordt gezien (Thomas 159). Toch spreekt Bausch “of her body’s as doing the things we ‘naturally do’” (Sanchez-Colberg 156). Het linken van deze uitspraak aan de manier waarop zij de stereotypering van genderrollen benadrukt in *Sacre* geeft aan dat zij in deze choreografie de genderrollen naturaliseert.

Deze genaturaliseerde genderrollen komen in de choreografie van Bausch’ *Sacre* allereerst naar voren in de kleding, waarin een duidelijk man-vrouwonderscheid wordt gemaakt. De vrouwen dragen een doorschijnende, huidkleurige onderjurk en hebben haast niets om het lijf. Ze hebben allemaal lang haar en dragen het in een paardenstaart. Ook de rode jurk van de uitverkorene schijnt door en ontbloot zelfs haar borsten. De mannen dragen enkel een zwarte pantalon en hebben allen kort haar. Het onderscheid in onderjurken voor de vrouwen en pantalons voor de mannen zorgt ervoor dat de dansers bij opkomst al gegenderd worden.

In de choreografie zelf kan er een man-vrouwonderscheid worden gemaakt in de bewegingsstijl (Morris 341). De bewegingen van de vrouwen zijn zacht, onafgebroken en vloeien door van de ene naar de andere beweging, terwijl de mannen veel sneller, sterker en vaak intenser bewegen. Waar de vrouwen sierlijke draaibewegingen maken, springen de mannen krachtig in de rondte. De mannen versterken hun bewegingen vaak met een klap op de bovenbenen, terwijl bij de vrouwen de ademhaling een sterkere emotie aan de bewegingen geeft. De eerdergenoemde bewegingsfrase met de dolkstootbeweging is een voorbeeld van een typische vrouwenfrase (Bausch 14:28). De bewegingen vloeien in elkaar over en zelfs de dolkstootbeweging heeft een zachte aard. De armen zijn sierlijk en het zijn geen snelle, intense bewegingen. Vandaar dat deze frase alleen door vrouwen wordt gedanst.

Het man-vrouwverschil wordt ook duidelijk in de positionering van de dansers (Morris 340). Het merendeel van de choreografie wordt gedanst in twee groepen: een groep mannen en een groep vrouwen. Als het aankomt op partnering zijn de mannen altijd dominant. Zij grijpen de vrouwen vast, tillen ze op en gooien ze naar iemand anders toe. Wanneer zij intimiderend naar de vrouwen toelopen, lopen de vrouwen achteruit weg. Nadat de uitverkorene is gekozen, is het de man die haar uit- en weer aankleedt. De vrouw is hierin

passief en laat het gebeuren. Op hetzelfde moment grijpen de mannen allemaal een vrouw en lijkt het of ze gemeenschap hebben. De vrouwen proberen te ontsnappen maar worden telkens opnieuw gegrepen. De mannen schijnen dus in iedere vorm van partnering de overhand te hebben. Echter, wanneer beide groepen samenkomen, bijvoorbeeld in een kring, zijn de mannen en vrouwen op hun kleding na gelijk en is hun choreografie hetzelfde (Bausch 9:25). Dat geldt ook op het einde, wanneer zij gemeenschap hebben gehad en de rode jurk bij de uitverkorene is aangetrokken (Bausch 25:25). Vanaf dat moment dansen de mannen en vrouwen alleen nog maar als één grote groep met dezelfde choreografie en bewegingsstijl. Enkel hun uiterlijke kenmerken en kleding laten het onderscheid tussen beide geslachten nog zien.

Op het gebied van emotie is er ook een duidelijk onderscheid tussen de mannen en vrouwen. Dit gaat gepaard met de positionering en de choreografie. De vrouwen drukken een zekere angst uit voor het mogelijke offer. Ze zoeken continu bescherming bij elkaar. Vandaar dat er in de positionering vaak een duidelijk onderscheid tussen de twee groepen te zien is. Ze hebben angst om de rode jurk op te pakken en durven er niet mee naar de man toe te lopen. In partneringstukken proberen zij weg te rennen van de mannen en zoeken ze wederom bescherming bij elkaar. De zachte manier van bewegen, de voorovergebogen houding en het rennen drukken ook deze angst uit. Een tegengestelde emotie is te zien bij de mannen. Zij zijn vastbesloten om een uitverkorene te vinden en zijn niet bang om de vrouwen te intimideren en vast te grijpen. Dit alles wordt versterkt door hun krachtige manier van bewegen. Ondanks hun vastberadenheid zijn er ook momenten waarop er twijfel bij de mannen te zien is, zoals wanneer zij met zijn allen voor het eerst een vrouw uitkiezen en inspecteren (Bausch 12:22). Aarzelend lopen zij naar de vrouw toe en voorzichtig pakken ze haar vast. Hoewel dit een voorbeeld is van aarzeling in het gedrag van de mannen, blijven zij dominant ten opzichte van de vrouwen en is er geen moment waarop de vrouwen dominant zijn tegenover de mannen.

Bausch' Sacre: feministisch of niet?

Pina Bausch' *Sacre* is een choreografie waarin de genderrollen van mannen en vrouwen sterk naar voren komen. Bausch herschrijft de genderrollen niet op een andere manier, maar benadrukt de bekende genderrollen op een stereotyperende manier. De man is de dominante figuur met de controle en de vrouw de onderdrukte figuur die afhankelijk is van de man. Met de onderjurk en pantalon maakt Bausch een duidelijk onderscheid tussen beide geslachten. De bewegingskwaliteit verschilt tussen zacht en sierlijk bij de vrouwen en krachtig bij de mannen. In de positionering dansen beide genders meestal gescheiden en in partnering is de

man altijd dominant. In de emoties van de vrouwen heeft angst de overhand, terwijl de mannen een zekere vastberadenheid uitstralen om de uitverkorene te vinden.

Het feminisme interesseert zich sterk in moderne dans. Het feit dat Bausch waarde hecht aan diversiteit in danserslichamen en niet streeft naar het perfecte danserslichaam sluit aan bij feministisch onderzoek naar hoe de dominante representatie van vrouwen kan worden aangepast. Het doorbreken van genderrollen is iets wat ook een belangrijke rol speelt in het feminisme. Hoewel er andere stukken zijn waarin Pina Bausch als verzet de heersende genderrollen omwisselt, benadrukt zij ze in *Sacre* alleen maar meer. Daarom kan *Sacre* niet zuiver als een feministisch stuk worden gezien. Zelf was Pina Bausch het er overigens niet mee eens wanneer zij als feminist werd bestempeld. Zij beschouwde haar werk als “an oeuvre which is fundamentally about the dissolutions of classifications” (Sanchez-Colberg 152). Door zich te binden aan de stroming feminisme zou zij zich niet losmaken van classificaties en dat is in strijd met haar eigen visie op haar choreografieën. Dat er in haar choreografieën aspecten van het feminisme zijn terug te zien, wil dus niet zeggen dat ze ook feministisch bedoeld zijn.

Het expliciet maken van de genderrollen in Bausch' *Sacre* vanuit genderstudies en het onderzoeken of dit als feministisch kan worden gezien, geeft betekenis aan de choreografie. Deze betekenis vanuit genderstudies kan een verrijking bieden aan analyses vanuit danshistorie en dansanalyse. Op welke manier dat kan komt in mijn conclusie ter sprake.

Conclusie

In mijn onderzoek naar Pina Bausch' *Le Sacre du Printemps* (1975), heb ik verschillende stappen ondernomen. Ik heb bekeken wat analyses uit elke afzonderlijke discipline opleveren, wat er in deze analyses ontbreekt en hoe zij elkaar kunnen aanvullen. Mijn eigen interpretatie combineert perspectieven uit danshistorie, dansanalyse en genderstudies en laat zo zien hoe zij elkaar versterken bij een interpretatie van Pina Bausch' *Le Sacre du Printemps* (1975).

Danshistorie onderzoekt welke keuzes Bausch heeft gemaakt in haar adaptatie van Stravinsky's origineel. Uit het schematische overzicht van Boenisch blijkt dat het verloop van het verhaal in de adaptatie in veel opzichten overeenkomt met Stravinsky's origineel. Een duidelijk verschil is echter dat er in Bausch' choreografie geen wijze oudere naar voren komt om een uitverkorene te kiezen, maar een willekeurige man. Zo kan haar adaptatie ook geïnterpreteerd worden als een liefdesspel tussen jonge mannen en vrouwen. Net als in Stravinsky's droom is de uitverkorene bij Bausch een maagd. Bij Stravinsky heeft dit maagdelijke meisje als offer de taak om van de winter weer lente te maken. In mijn interpretatie van Bausch' choreografie zijn de mannen echter niet op zoek naar een offer voor de lentegod, maar naar een geschikte liefdespartner. Het meisje offert zich als maagd om vervolgens een vrouw te worden voor de man die haar koos.

Dansanalyse toont hoe de keuzes van Bausch' adaptatie zijn terug te zien in de choreografie. Op die manier geeft dansanalyse een extra betekenislaag aan de hierboven besproken interpretatie vanuit danshistorie. Het liefdesspel wordt in de choreografie uitgedrukt met verschillende soorten lichamelijke en emotionele expressie, iets wat kenmerkend is voor *Ausdruckstanz* en *Tanztheater*. De eindeloze herhaling van bewegingen in de offerdans toont de fysieke en mentale uitputting van de uitverkorene en haar individuele expressie die hierdoor ontstaat geeft tekenen van wanhoop, alsof zij niet meer bij zinnen is. De ingetogen manier waarop de vrouwen laag bij de grond bewegen en ineens krompen bij de dolkstootbeweging, laat zien dat zij angst hebben voor het offer en gevoelens van pijn, verdriet en onderdrukking ervaren. De krachtige manier waarop de mannen met een open houding de vrouwen benaderen, toont hun vastberadenheid in het vinden van een liefdespartner. Zo laat dansanalyse zien dat het liefdesspel vanuit de mannen als iets leuks wordt ervaren, terwijl de vrouwen er angst voor hebben.

Genderstudies laat zien waarom Bausch bepaalde keuzes maakte, zoals het duidelijke man-vrouwonderscheid. Zij benadrukte de stereotyperende genderrollen, waarin de man dominant is en de vrouw onderdanig. Hierdoor wordt het publiek zich meer bewust van deze

rollen en door ze op verschillende manieren sterk naar voren te laten komen leverde zij kritiek op de heersende genderrollen. De angst van de vrouwen voor het offer, de manier waarop de mannen domineren in partnering en de intimiderende manier waarop zij de vrouwen benaderen laten zien hoe de genderverhoudingen in onze maatschappij nog altijd liggen. Ook het onderscheid in kleding, emoties, positionering en bewegingsstijl benadrukt deze genderrollen. Het liefdesspel tussen de mannen en vrouwen wordt niet als een gelijkwaardige zoektocht naar liefde getoond. Door de niets-omhullende onderjurken van de vrouwen en de manier waarop zij door de mannen aangeraakt en gegrepen worden om gemeenschap te hebben, ondanks vergeefse vluchtpogingen, toont Bausch hoe het vrouwelijk lichaam door mannen geobjectiveerd wordt. Zij gebruikt haar adaptatie om kritiek te uiten op de ongelijke man-vrouwverhoudingen in de maatschappij.

Een combinatie van perspectieven uit dansgeschiedenis, dansanalyse en genderstudies laat zien dat Bausch' liefdesspel door middel van onder andere emotionele uitdrukkingen en verschillende bewegingsstijlen kritiek uit op de heersende genderrollen. De man-vrouwverhoudingen in de maatschappij zijn ongelijk verdeeld en door dit onderscheid nog meer te benadrukken, maakt Bausch haar publiek zich hier bewust van en laat zij hen nadenken over deze verhoudingen. Danshistorie geeft aan welke keuzes Bausch heeft gemaakt in haar adaptatie, vervolgens toont dansanalyse hoe deze keuzes terug te zien zijn in de choreografie en tenslotte legt genderstudies uit waarom Bausch deze keuzes heeft gemaakt. Een combinatie van het wat, hoe en waarom zorgt voor een verrijking van de analyse van Pina Bausch' *Le Sacre du Printemps*.

Bibliografie

- Abrams, Joshua. "The Contemporary Moment of Dance: Restaging Recent Classics". *A Journal of Performance and Art*, jrg. 30, nr. 3, 2008, pp. 41-51. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/30135146>. Geraadpleegd op 4 februari 2020.
- Arendell, Telory Davies. *Pina Bausch's aggressive tenderness: repurposing theater through dance*. Routledge, 2020.
- Bausch, Pina. *Le Sacre du Printemps*. 2DFtheater, 1978. *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=z1hFwsXaTVY>. Geraadpleegd op 22 mei 2020.
- Boenisch, Peter M. "Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik". *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bausch's 'Le Sacre du Printemps'*. Transcript Verlag, 2007, pp. 29-46.
- Brandstetter, Gabriele. "Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bausch's 'Le Sacre du Printemps'". *Tanzen*, jrg. 26, 2009.
- Carter, Alexandra. *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998.
- Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*. Peter Lang Publishing, 2001.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Kennedy, Antja. "Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien". *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bausch's 'Le Sacre du Printemps'*. Transcript Verlag, 2007, pp. 85-99.
- Klein, Gabriele. "Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch." *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, jrg. 8, nr. 3, 2018, pp. 393-420. *ProQuest*, <https://search.proquest.com/iipa/docview/2126487241/fulltextPDF/3D9F4FE6CC440B2PQ/2?accountid=11795>. Geraadpleegd op 11 februari 2020.
- Laban, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Macdonald & Evans, 1960.
- Manning, Susan. "German Rites: A History of Le Sacre du Printemps on the German Stage". *Dance Chronicle*, jrg. 14, nr. 2/3, 1991, pp. 129-158. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1567748>. Geraadpleegd op 4 februari 2020.
- Moraru, Christian. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. State University of New York, 2001.
- Morris, Michael J. "Matter, Life, Sex, and Death: Ecosexuality and Pina Bausch's Rite of Spring". *Dance Chronicle*, jrg. 41, nr. 3. *Taylor & Francis Online*,

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01472526.2018.1518075?needAccess=true>. Geraadpleegd op 4 februari 2020.

Morton, Lawrence. "Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre du printemps'". *Tempo*, nr. 128, 1979, pp. 9-16. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/946060>. Geraadpleegd op 6 mei 2020.

Pereira, Sayonara. "The Experience Theater choreographed by Pina Bausch". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, jrg. 8, nr. 3, 2018, pp. 487-521. *ProQuest*, <https://search.proquest.com/iipa/docview/2126486055/fulltextPDF/3D9F4FE6CC440B2PQ/5?accountid=11795>. Geraadpleegd op 11 februari 2020.

Sanchez-Colberg, Ana. "'You put your left foot in, then you shake it all about ...': Excursions and Incursions into Feminism and Bausch' Tanztheater'. *Dance, Gender and Culture*. Palgrave Macmillan, 1993, pp. 151-163.

Servos, Norbert. "Pina Bausch: Dance and Emancipation". *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge, 1998, pp. 36-45.

Thomas, Hellen. 'Dance and Difference: Performing/Representing/Rewriting the Body'. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan, 2003, pp. 146-176.

Tomko, Linda J. "Feminine/Masculine". *Dance Discourses: Keywords in dance research*. Routledge, 2007, pp. 101-120.