

krampachtige en onmenselijke bewegingen, alsof de lichamen weigeren te dansen. Zo is er de scène waarin een mannelijke danser zich paniekerig afvraagt of hij al dan niet kanker heeft. Alweer is het verband zoek tussen de woorden en de lichaamsdelen waar ze naar verwijzen. Uiteindelijk wordt het verhaal verder verteld door zijn spastische bewegingen. De schokkerige, ongecoördineerde bewegingen markeren nogmaals de tegenstelling tussen het maakbare en het 'andere', niet-geculturaliseerde lichaam. Laurie Young danst later in de voorstelling een analoge, auto-agressieve solo. Gelijkaardige scènes zijn terug te vinden in *S* (de eindeloos schokkende heupbewegingen), of in *Alibi* van Meg Stuart (bijvoorbeeld de trillende apotheose).

#### 4

Al die fanatieke pogingen om een 'andere' lichamelijke tonen te hebben een expliciet politieke inzet, aldus Waltz in een interview met *Der Tagesspiegel*.<sup>2</sup> De hedendaagse mens zou volkomen van zijn lichaam vervreemd zijn, met de fitnesscultuur en de bijhorende prestatiegerichtheid als hoofdverantwoordelijken. Verder uit ze in hetzelfde interview haar afkeer jegens het maakbaarheidsdiscours van de medische wetenschap. De prijzenpolitiek van diezelfde sector gispt Waltz trouwens expliciet in *Körper*: op een bepaald ogenblik wordt het toneel een cynische organenmarkt en maken de dansers luidkeels de prijzen van hun lichaamsdelen bekend – toen nog in Duitse mark. De toeschouwer komt onder meer te weten dat een hart 100.000 DM waard is en dat voor een nieuw stel nieren 106.764 DM en 87 Pfennig moet worden neergegeld. En daar blijft het niet bij. Al gauw wordt ook bestek opgemaakt voor een esthetische upgrade. Het prijskaartje van een facelift blijkt te variëren tussen 7000 en 12.000 DM, een liposuctie kan tot 20.000 DM kosten. Het zijn evenveel verwijzingen naar de inschrijving van het lichaam in het systeem van productie en consumptie.

Waltz' boodschap wordt allengs duidelijk. Maar wie die boodschap en de bijhorende theoretische exegese ernstig neemt, krijgt al gauw de indruk dat er een emancipatorische strijd aan de gang is voor de erkenning van dit 'andere' lichaam dat 'weigert gebruikt te worden'.<sup>3</sup> Het lichaam dat – zoals het dan heet – 'ouder' is dan het gekoloniseerde lichaam, wordt in zijn alteriteit erkend, maar wel tegen de prijs 'geparkeerd' te worden in een reeks clichématige representaties. Het resultaat is een letterlijke uitbeelding van de fantasmatische voorstellingen

die toeschouwer en performer delen met betrekking tot 'echte' lichamelijke. En hoe duidelijker de positionering tegenover de eerder genoemde ideaaltypes, hoe hoger de artistieke marktwaarde van onze eventuele afkeer.

De *unheimliche* zijde van het lichaam, het lichaam als 'plaats van het onbewuste', het lichaam dat 'onteigend' werd: het *mag* zich niet langer tonen, maar *moet* zich tonen. Tenminste voor zover het zich netjes houdt aan de voorgestelde criteria: het moet 'vlees' zijn, het moet lelijk zijn en verminkt en obsessief en neurotisch en impulsief. Kortom, het moet zo precies mogelijk beantwoorden aan wat de toeschouwer zich voorstelt bij 'een lichaam [...] dat zijn plaats weer inneemt van vóór het werd gevangen genomen door de beschaving en haar eis tot zelfbeheersing'.<sup>4</sup>

Eén en ander wekt de verdenking dat er een ideaaltype van het 'andere' lichaam circuleert dat minstens evenveel macht en werkzaamheid heeft als de ideaaltypes waarop het zo makkelijk schieten is. Het belichamen van dit nieuw-erwete ideaaltype is zowat de drijfveer van elk lichaamsexotisme. Om dat te realiseren valt de choreografische praktijk veelal terug op twee betekenaars: roerloze naakte lichamen en nerveuze, schijnbaar ongecontroleerde bewegingen die er zo uitdrukkelijk mogelijk niet-dansant uitzien. Samen genereren ze een bewegingsvocabulary dat alvast in *Körper* erg mager oogt.

#### 5

Niettemin slaagt Sasha Waltz erin het lichaam op een verstaanbare manier voor te stellen. Een choreografie of een bewegingstaal kan kennelijk het menselijk lichaam portretteren. Wat als we dan niet langer uitsluitend naar de afbeelding kijken, maar ons interesseren voor de manier waarop ze geconstrueerd werd? Dan krijgen we misschien zicht op de methodes en conventies die de vlotte toegang verzekeren tot het beeld van het lichaam dat Waltz wil tonen.

In een duet helemaal vooraan in de voorstelling wordt Joakim NaBi Olsson, die op de grond ligt, uitgenodigd tot een zijwaartse rol door de voet van Grayson Millwood. Deze plaatst zijn voet langzaam in het gezicht van NaBi en heel eventjes zien we zoiets als een natuurlijke reactie van afkeer: NaBi knijpt zijn ogen tot spleetjes en zijn hoofd deinst wat achteruit. Pas dan wordt de beweging waartoe de voet uitnodigde daadwerkelijk ingezet. Die kleine onderbreking in de *smoothness* zegt veel over de aanpak van Waltz.

Het voelt in eerste instantie erg artificieel aan om het evidente onderscheid tussen bijvoorbeeld een voet en een gezicht straal te negeren. Maar pijn aan de ogen doet vooral het feit dat dit negeren zelf de hele tijd obstinaat genegeerd wordt, zeker in een voorstelling die zich expliciet met lichamelijke inlaat. Soortgelijke incidentjes knagen meermaals aan de geloofwaardigheid van *Körper*.

Het lichaam waarvan Waltz vertrekt, blijkt altijd al ontdaan van zijn dagdagelijkse betekenissen. Het is ook volkomen gedeseksueerd: het maakt geen enkel verschil of een beweging door een man dan wel door een vrouw wordt uitgevoerd. Vlees- en anderskleurige slips voorkomen overigens elke obsceniteit. Soms wordt het lichaam zelfs verondersteld gewichtloos te zijn, onder andere in een groepsscène waarin een danser boven de hoofden wordt doorgegeven. Maar onbedoeld is er een korte hapering. We zien hoe het gezicht van één van de performers vertrekt op het ogenblik dat hij daadwerkelijk het hele gewicht in zijn handen krijgt. Eventjes blijkt het lichaam minder gewichtloos dan gesuggereerd.

Waltz' choreograferen begint echter steevast bij een lichaam dat reeds een abstractie is van 'gewone' lichamelijke. Daarom slaagt bijvoorbeeld de openingsscène van *S* er niet in om erotisch over te komen, ondanks de naaktheid en ondanks de intimiteit van de getoonde handelingen. Hetzelfde probleem stelt zich met de scènes in *Körper* die herinneren aan de tradities van *body en performance art*. Bij momenten lijken de dansers zowel elkaar als zichzelf ernstig toe te takelen. Maar als er in andere scènes geen onderscheid gemaakt wordt tussen een voet en een gezicht, waarom zouden we ons dan plots ongemakkelijk voelen wanneer dansers aan het vel van buik, borsten of rug worden opgetild zoals konijnen bij het nekveld? Of ook: hoe kunnen automutilaties shockeren wanneer de toeschouwer zeker is dat ze gesimuleerd zijn? De performers kunnen onmogelijk onze afkeer opwekken, om de eenvoudige reden dat Waltz altijd al een breuk veronderstelt met de manier waarop het lichaam dagdagelijks beleefd wordt. Misschien is deze abstrahering van de 'gewone' lichamelijke eigen aan podiumdans. Maar dan nog is het duidelijk dat Waltz – wiens choreografische arbeid pas begint ná deze breuk – onvermijdelijk te laat komt om deze specificiteit betekenisvol in te zetten.

Het lichaam waarmee *Körper* aan de slag gaat, is altijd al getransformeerd in een object waarin geen onderscheid meer bestaat tussen