

en onafhankelijk van het gedanst toegevoegd: wandelen, lopen, het trekken van lijnen op de grond. Ook in Hauerts solowerk waren het systematisch de looppartijen die de ruimtelijkheid van de choreografie verzekerden. Symbolisch is de scène in *Pop-up Songbook* (1999) waarbij de dansers op een lange rij staan en hun bewegingen laten dicteren door de bevelen die door luidsprekers weerklinken: 'elbow', 'chin'. De verwijzing naar Forsythe is duidelijk. Veel minder duidelijk is waarom er wel een bevel tot springen wordt gegeven ('hop'), terwijl het bevel tot stilstaan pijnlijk onuitgesproken blijft. Uiteraard wordt er wel vaker stilgestaan op hedendaagse danspodia, maar bij Hauert zijn die momenten van stilstand nooit een verdichting van de bewegingen. Ze zijn integendeel telkens een vertrekpunt waarvan het dansen slechts met de grootste moeite los geraakt.

Vanaf *Do You Believe* doet Hauert argeloos een verrassende zet met dat statische vertrekpunt. Hij laat het als het ware rijmen op

een soortgelijk bewegingsprobleem uit een heel ander domein: popmuziek. De popzanger zingt veelal stilstaand, maar moet van daaruit toch enigszins beginnen bewegen of dansen, tenminste als hij zijn podiumact boeiend wil houden. Meestal blijft dat dansen nogal statisch, en zelfs als het dat niet is, bewaart het de bijsmaak van een geforceerde poging om ruimtelijk te zijn. Ons collectief geheugen telt ongetwijfeld meer legendarische looppartijen door rockzangers en andere popidolen dan we zelf zouden willen.

### Beweegredenen

Vertrekt het dansen in *Do You Believe* letterlijk vanaf de stilstaande, zingende figuur van Thomas Hauert, in *Verosimile* kadert het zingen binnen een breder 'onderzoek' naar de theatraaliteit van beweging. De gebruikte methode is niet bepaald nieuw, maar wel efficiënt: binnen een met opzet abstract gehouden ruimte benadrukt *Verosimile* hoe elke lichamelijke aanwezigheid meteen een minimum aan theatrale, ja bijna psychologische betekenissen met zich mee brengt. Het is een gegeven waarmee iedere abstracte choreografie op de één of andere manier worstelt, maar Hauert kiest in *Verosimile* voor de frontale aanval: een expliciet spel met de theatrale aspecten van bewegen op een podium. Dat leidt soms tot erg komische resultaten. Dan weer sjokken de vijf dansers achter elkaar aan als de Daltons, een ander moment is er de dolle verkleedpartij van Mat Voorter. Hij parodieert achtereenvolgens de hippe *nineties*-rockster, een travestie-playbacknummer en de machozanger met *Latin lover*-allures. Ook Samantha van Wissen heeft duidelijk menige playbackshow van dichtbij meegemaakt. Hauert bezorgt haar *five minutes of fame* in de rol van achtergronddanseres. Van Wissen kwijt zich met bravoure van die taak en zorgt

voor het meest hilarische moment van de avond.

Diezelfde, parodiërende theatraaliteit is terug te vinden in de meer abstracte bewegingssequenties. Slechts zelden nemen de dansers de uitgevoerde bewegingen au sérieux, altijd klinkt er een persiflerende ondertoon mee. De weinige ogenblikken dat een dergelijke ondertoon niet pregnant aanwezig is, bijvoorbeeld tijdens de eerste *Goldberg Variatie*, weet de toeschouwer dan ook niet wat hij met het getoonde aan moet. In alle andere scènes wordt immers uitdrukkelijk een beroep gedaan op het publiek om te bevestigen dat het bewegen betekenisvol, in casu grappig is.

De parodiërende houding van de dansers is niet alleen een theatraal element, maar kan ook gezien worden als een eigenschap van de bewegingen zelf. Met name als een nieuwe fase in Hauerts polymorfe neiging om het eigen dansmateriaal voortdurend te legitimeren. Op diverse manieren toonde Hauert zich in het verleden een choreograaf met een voorkeur voor bewegingen die een duidelijk aanwijsbare reden hebben. In het begin waren er de lichaamsmanipulaties waarmee de dansers elkaars bewegingen veroorzaakten. Deze aan de improvisatiepraktijk ontleende techniek werd in eerste instantie op de scène getoond (*Cows in Space*), als een soort geënceneerde spontaniteit. Later, in *Pop-up Songbook* bijvoorbeeld, werd die methode getheatraliseerd. Ook de *off-balance* waaruit het bewegingsmateriaal van *Jetzt* gegeneerd werd, voorzag iedere beweging meteen van een pakketje informatie. De bewegingen verhaalden hun eigen oorzaak: de zwaartekracht.

Vaak valt in Hauerts oeuvre ook een centrale puls op als – letterlijke – beweegreden. Slechts zelden zijn er in zijn vroeger werk binnen eenzelfde beweging meerdere kwaliteiten te ontdekken. De

bewegingen van de verschillende lichaamsdelen worden meestal vanuit één, vaak zichtbare aanzet voortgebracht. Zowel *Jetzt* als het oudere werk tonen daardoor vaak ongenueanceerd en voorspelbaar dansmateriaal. *Verosimile* is in dat opzicht veel gevarieerder, wat een grotere inbreng van de dansers doet vermoeden. Niettemin blijft ook hier het dansen soms nog hangen bij een kwajongensachtig losgooiën van de ledematen.

Maar de rechtvaardiging voor het bewegen wordt in *Verosimile* dus gezocht in het theatrale. Dat speelt in op een latente neiging tot psychologiseren, zij het één die niets te maken heeft met narrativiteit. Uiteindelijk wordt zowat iedere beweging vergezeld van een minimale hoeveelheid dramatische informatie, namelijk: 'ik neem deze beweging niet au sérieux'. Ook dat is een pseudo-legitimatie voor het dansen, al is de meegedeelde informatie van die aard dat de eigen betrokkenheid erdoor ontkend wordt. De drang tot legitimeren resulteert finaal in een houding die verwant is aan ironie; een voortdurend ontkennen ook maar enig geloof te hechten aan de uitgevoerde bewegingen. De dansers (en de choreografie!) spelen op veilig en weigeren zich ergens door in beslag te laten nemen.

### Afstand

Sara Ludi is vaak de enige die ontsnapt aan de schijnbare druk om de ongewone (want dansende) bewegingen telkens opnieuw te rechtvaardigen. Door ons te intrigeren met haar eigengereide bewegingsstijl, bakent ze binnen de scène haar private theater af. Ze lijkt haar intimiteit publiek te maken, maar speelt eigenlijk in op ons verlangen iets van die intimiteit te zien. Met een afgemeten coördinatie van beweging en blik leidt ze de toeschouwers binnen in een geheim dat niet bestaat. Ze begint bijvoorbeeld elke beweging net een tikje later dan de andere

