"Les infos du paradis" = Anne Teresa de Keersmaeker in New York 1991/92

Autor(en): **Goldberg, Roselee / Uccia, Birgid**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 35: **Collaboration Gerhard Richter**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680307

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

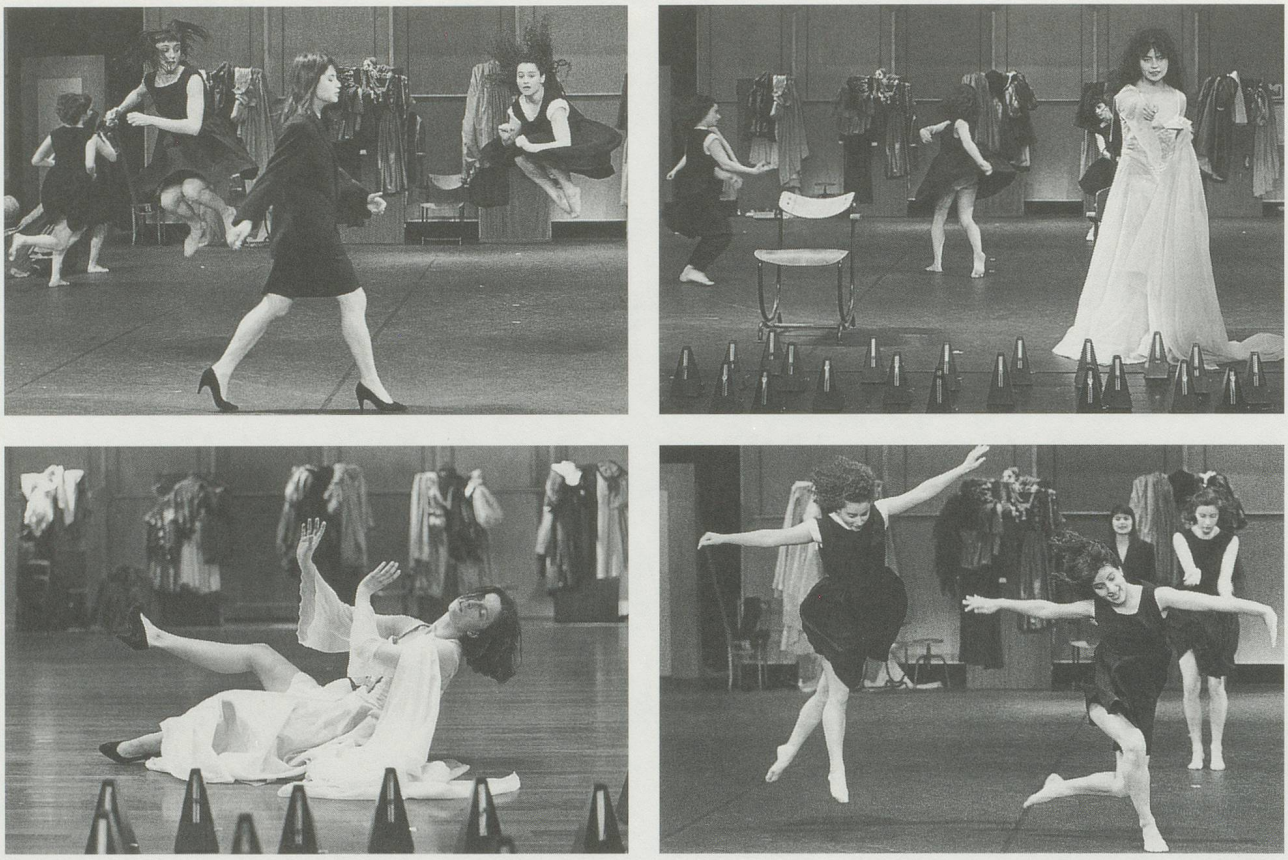
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER IN NEW YORK 1991/92

ROSELEE GOLDBERG

Thanks to the Brooklyn Academy of Music, and The Kitchen in New York, we have had the opportunity to watch Anne Teresa De Keersmaeker grow up before our very eyes. Over the past several years, we have witnessed a thoughtful and provocative young choreographer develop a series of ideas and movement vocabularies with extraordinary rigorousness. At times dark and stodgy with a kind of northern European poetic tension, at others as playful as a couple of adolescents vogueing in front of a mirror, her dances have appeared here as a series of novellas on contemporary European dance and culture, with footnotes to an equivalent American story. Now 32, she seems poised to embark on what she has called "the big novel," where her powerful talents—that she has exhibited so ambitiously in past works—mixed with sheer dexterity and experience, will provide the undertow that catapults her into the annals of dance history.

Last year, she brought her troop, Rosas, to New York to perform a work entitled STELLA (1989); they had trunks full of operatic costumes—voluminous brocades and satins with pinched bodices and billowing skirts—and a hundred metronomes on the floor (in reference to György Ligeti's *Symphony Poem for 100 Metronomes,* also part of the piece) that stood guard like miniature sentinels in the no man's land between performers and audience. Five young women raced on stage, pitched forward on their Barbie-doll high heels, and, in a kind of mad frenzy, tumbled to the ground and quickly rolled over. Up down, up down, they rose, fell, and rolled. Wide-eyed

ROSELEE GOLDBERG is a writer who lives in New York City. A frequent contributor to *Artforum,* she lectures on art and the media at New York University.



ANNE TERESA DE KEERSMAEKER FROM STELLA (PHOTOS: HERMAN SORGELOOS)

and coy, a dancer would remove a piece of clothing; or in a feigned fit of temper, bending at the waist, turning and swooping as though harvesting potatoes, she might remove a shoe and gripping it by its arch, hurl it across the stage. Slipping in and out of their black short-skirted Agnès B suits, sometimes donning garments taken from the waterfall of nineteenth century clothes strung across a wooden screen upstage, the young women played girlish dress-ups. "Look at me! Look at me!" they seemed to say, exasperating themselves and the audience, then collapsing into a danced equivalent of tears or laughter.

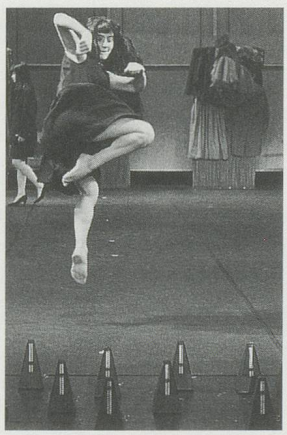
A work created with and by the dancers themselves, whose personalities and lives were its very "material," STELLA was inevitably self-conscious as well, conveying a kind of post-adolescent vanity, somewhat countered by the raw energy and elegance of De Keersmaeker's dancers. With this season's ACHTERLAND however, De Keersmaeker saved the best bits from STELLA, redrew its floor plan, spliced, edited, erased, and added. Suddenly her flamboyantly costumed women, punchy in their own attractiveness, had considerably grown up. Instead of the endless layering of clothes over porcelain skin of the former work, these dancers were simply costumed—alternately in tight-fitting skirted suits, high waisted men's pants and shirts, and colorful tops and stretch pants—to match the forceful architecture of the stage; rather than the landslide of bodies chaotically rolling across the stage, these dancers sprang up as though attached to the floor by elastic to create and orchestrate tension between the floor and an eye-level horizon line; and instead of the spoken narrative—based on Goethe's *Stella* and Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*—that overshadowed STELLA's choreographic

conversation, this later work rather told the stories through bodies in motion, without text—and now including men.

The five women danced, as they had previously, to Ligeti's *Eight Studies for Piano,* now played live by a musician at the back of the stage. They sat on wooden platforms, their tight skirts rucked up around their hips revealing virgin white underpants, rhythmically slapping their thighs, elaborating on the cloyingly seductive movements of STELLA. With torsos tipped back and supported on their elbows, feet in the air, they developed a fast-paced repetitive foot jive; and just where this movement might seem to begin to look silly, the pace quickened and they leapt off the platforms, embarking on a sequence of tumbles and eloquently articulated leaps that, with their split-second timing and kamikaze physicality, would enthrall the viewers once again.

End piano section, exit women: enter violinist with music stand at the lower left stage; enter three men. And with the first bow of Belgian composer Eugène Ysaÿe's *Three Sonatas for Violin Solo,* bare-footed male dancers in tailored trousers and formal shirts began an equally fast-paced and elaborate set of rolls and falls showing how different such movements look transposed to the male physique. The contrast also emphasized De Keersmaeker's preparedness, finally, to reshuffle the cards of sex and gender: while previous works were conceived for women's bodies alone, and were lengthy meditations on female connections, in ACHTERLAND De Keersmaeker allowed the men onstage in separate but equal parallel play. Dancing together in alternating sections—the men always accompanied by the violinist, the women by the pianist—each group now and then went so far as to perform for one another at a distance and separated by an invisible line, which they often stumbled over into comedy.

No doubt taking cautious steps to eventually integrate male and female dancers, the choreography for each, though separate, nevertheless followed the same design. Its emphasis was entirely horizontal, and the dancers' bodies always hovered close to the floor. Whereas so much dance performance involves airborne shapes, bodies tossing against gravity with feet, leg muscles, and knees always engaged in providing just the right amount of leverage to get there and stay there, these dancers plummeted to the floor. And this connection to the floor is the closest thing so far in De Keersmaeker's work to partnering; along with the beautiful and emblematic chairs that are an emphatic signature in each of her works, this contact between body and immovable mass creates a startling tension in the work. Something about the repetitive beating of limbs, as hard as possible, against the floor or of limbs wound around chairs—essentially of the body's complete abandon—is also intensely sexual. Sometimes masochistic but also daring—as in the floor rolls—sometimes conversational and gentle—as in the chair sections—this relationship to the physical environment introduces an every-day ordinariness into the complex dance manoeuvers. Chairs, De Keersmaeker says, are "just a part of life ... as Europeans, we spend our days on them," and it seems that for her it is their utter simplicity that forms a bridge between the artifice of spectacle and the reality of intimacy and passion.



ACHTERLAND is an important benchmark in De Keersmaeker's oeuvre. With it she has reviewed the elements of her own vocabulary—her intellectual understanding of movement, her instinctive and precise response to music, and her ability to imbue the staging apparatus of lighting, sets, and costumes with existential metaphor—while at the same time alerting the audience to new directions. She has honed in on movement as the very architecture of the work, inserting its axonometrics into a dramatic black hole of a stage fragmented and punctuated with bright surfaces: clear white lights, or very light wooden structures like the trapezoid dance floor raked and ending in a trough big enough to hold a black grand piano and the portable wooden platforms that the dancers move across the space. The set is elegant, stylish, and spacious, its wooden mural resembling a row of Donald Judd boxes hung on the black backdrop like a jewel on a lapel: the final touch to a stage well-dressed, as though for a modern version of Fred Astaire's *Top Hat.* What anticipation for De Keersmaeker's latest dance drama now being shaped in a Brussels rehearsal studio.

Anne Teresa De Keersmaeker in New York 1991/92

ROSELEE GOLDBERG

Den New Yorker Institutionen Brooklyn Academy of Music und The Kitchen verdanken wir die Gelegenheit, die künstlerische Entwicklung von Anne Teresa de Keersmaeker verfolgen zu können. In den letzten Jahren wurden wir Zeuge, wie eine nachdenkliche und provokative junge Choreographin bemerkenswert konsequent eine Reihe von Ideen und ein eigenes Bewegungsvokabular entwarf. Ihre Choreographien – die bisweilen verschlüsselt und schwer, von einer dem europäischen Norden eigenen poetischen Spannung durchsetzt sind, dann wieder verspielt wie ein paar Halbwüchsige, die vor einem Spiegel posieren, tanzen, «voguen» – werden in New York als Erzählungen über zeitgenössischen, europäischen Tanz und Kultur gewertet, die mit Kommentaren versetzt sind zu einer parallel dazu verlaufenden Geschichte in Amerika. Heute, 32jährig, scheint sie entschlossen, ein vor ihr als «den grossen Roman» (the big novel) bezeichnetes Projekt in Angriff zu nehmen. Ihr ausserordentlich grosses Talent – das sie schon in früheren, anspruchsvollen Arbeiten zum Ausdruck brachte – wird dann, gepaart mit einfachem Können und Erfahrung, zur Kraft werden, die sie in die Annalen der Geschichte des Tanzes katapultieren wird.

Im vergangenen Jahr gastierte ihre Truppe Rosas mit dem Stück STELLA (1989) in New York. Die Künstler brachten riesige Koffer voller Opernkostüme mit – üppiges Brokat und Satin, enge Mieder und gebauschte Röcke – sowie hundert Metronome (nach György Ligetis *Poème symphonique für 100 Metronome,* ebenfalls Teil des Stückes), die, am Boden stehend, wie Miniaturposten im Niemandsland zwischen Tänzern und Publikum, Wache hielten. Fünf junge Frauen rannten über die Bühne, stolperten vornüber auf ihren hochhackigen Barbie-Puppen-Schuhen, stürzten wie in wilder Raserei zu Boden und schlugen sogleich eine Rolle. In monotonem Rhythmus sprangen sie auf, fielen zu Boden, rollten sich. Mit grossen Augen und verschämter Mine zog eine Tänzerin immer wieder ein Kleidungsstück aus oder, einen Temperamentsausbruch vortäuschend, drehte und bückte sie sich zu Boden, so als ob sie Kartoffeln lesen würde, riss dann etwa einen Schuh von sich, packte ihn in der Mitte und schleuderte ihn über die Bühne. Die jungen Frauen gaben sich wie kleine Mädchen dem Spiel des Verkleidens hin, indem sie schwarze kurzgeschnittene Agnès-B.-Kostüme

ROSELEE GOLDBERG ist Publizistin und lebt in New York City. Sie schreibt für *Artforum* und hält Vorlesungen über Kunst und Medien an der New York University.





ANNE TERESA DE KEERSMAEKER FROM ACHTERLAND (PHOTOS: HERMAN SORGELOOS)

an- und auszogen, dann wieder in Gewänder aus dem 19. Jahrhundert schlüpften, die aufgetürmt über einem hölzernen Wandschirm im Bühnenhintergrund lagen. «Schaut mich an! Schaut mich an!», schienen sie zu rufen, wobei sie ihre Verzweiflung auf das Publikum übertrugen und dann ihren Ausbruch in Tränen und Gelächter tänzerisch darstellten.

Persönlichkeit und Lebensgeschichte der Tänzerinnen von de Keersmaekers Truppe lieferten den eigentlichen Stoff für STELLA; das Stück, das durch sie und in engster Zusammenarbeit mit ihnen entstand, zeugte zwangsläufig von Befangenheit und einer gewissen spätpubertären Eitelkeit, die eine Art Gegenpol zu der kraftvollen Energie und Eleganz der Tänzerinnen bildeten. In ihr neuestes Stück ACHTERLAND scheint de Keersmaeker die bedeutendsten Elemente aus STELLA übernommen zu haben, indem sie die Choreographie überarbeitete, zerteilte, kürzte und erweiterte. Mit einem Schlag waren die aggressiv-schönen Tänzerinnen in ihren extravaganten Kleidern um einiges reifer geworden. Im Gegensatz zum früheren Stück, in dem ihre porzellanfarbene Haut von dicken Stoffschichten verhüllt war, traten sie nun schlicht gekleidet auf – abwechselnd trugen sie enganliegende Kostüme, streng taillierte Männerhosen und Hemden, bunte Oberteile und Stretchhosen – und harmonisierten so mit der kraftvollen Bühnenarchitektur. Nicht mehr die Wucht der willkürlich über die Bühne rollenden Körper bestimmte das Szenenbild; die Tänzerinnen sprangen nun in die Höhe, als wären sie durch ein Gummiband mit dem Boden verbunden, und inszenierten eine spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen dem Boden und einer auf Augenhöhe befindlichen Horizontale. Anstelle der gesprochenen Erzählung, die sich auf Goethes *Stella* und Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (Endstation Sehnsucht) berief und die choreographische Dramaturgie in de Keersmaekers STELLA dominierte, wurden in ACHTERLAND die Geschichten ohne Verweis auf Texte mit Körperbewegungen zum Ausdruck gebracht, und nun auch mit männlichen Darstellern. Die fünf Frauen tanzten wie in Stella zu Ligetis Stück *Huit Etudes pour Piano* (Acht Studien für Piano), das jetzt hinter der Bühne von einem Musiker live gespielt wurde. Mit ihren engen Röcken, die sich über die unschuldig weissen Unterhosen bis zu den Hüften hochgeschoben hatten, sassen die Darstellerinnen auf Holzpodien, schlugen sich rhythmisch auf die Schenkel und bauten die verführerischen Bewegungen aus STELLA mit übertriebener Koketterie geschickt weiter aus. Zurückgelehnt, mit aufgestützten Ell-

bogen tanzten sie in schneller Abfolge mit ihren in die Luft gestreckten Beinen einen Jitterbug. Gerade dann, wenn diese Stellung komisch zu werden drohte, erhöhten sie das Tempo noch, sprangen von den Podien und vollführten, zeitlich genau aufeinander abgestimmt und mit waghalsigen Bewegungen, eine Reihe von Stürzen und kunstvollen Sprüngen, die das Publikum erneut begeistern sollten.

Ende der Pianoeinlage, Abgang der Frauen: Auftritt des Violinisten mit Notenständer am linken Bühnenrand, Auftritt dreier Männer. Beim Einsatz der *Trois Sonates pour Violon seul* (Drei Sonaten für Violinsolo) des belgischen Komponisten Eugène Ysaÿe begannen die barfüssigen Tänzer in klassischen Hosen und Hemden gekonnt Rollen zu schlagen und auf den Boden zu stürzen, womit sie auf die veränderte Darstellung verwiesen, die durch die Übertragung der Bewegung auf den männlichen Körper bewirkt wurde. Dieser Kontrast unterstrich schliesslich auch de Keersmaekers Bereitschaft, die Geschlechterfrage neu zu interpretieren: Während ihre früheren Stücke allein auf den weiblichen Körper zugeschnitten waren und langanhaltende Meditationen über den weiblichen Beziehungszusammenhang darstellten, war die Choreographin in ACHTERLAND bereit, männliche Tänzer in eigenen, jedoch parallel aufgeführten Szenen einzusetzen. Zusammen tanzten Männer (immer in Begleitung des Violinisten) und Frauen (in Begleitung des Pianisten) abwechselnd auf der Bühne; hin und wieder versuchten sie, aus der Entfernung, tänzerisch miteinander zu kommunizieren, wobei sie die unsichtbare Grenze oftmals überschritten und dadurch eine humorvolle Auflösung der Szene bewirkten.

De Keersmaeker tastete sich zweifellos behutsam an das Ziel heran, männliche und weibliche Tänzer in das Stück zu integrieren und eine Choreographie zu entwerfen, die gleiche Bewegungsabläufe in jeweils getrennten Sequenzen vorsah. Im Mittelpunkt stand einzig und allein die Horizontale, und die Körper der Tänzer bewegten sich immer knapp über dem Boden. Während viele Tanzaufführungen auf Bewegungen in der Vertikale ausgerichtet sind – weshalb die Tänzer fortwährend mit Füssen, Beinmuskeln und Knien die Schwerkraft abzuwehren versuchen und dabei bemüht sind, genügend Kraft zur Verwirklichung der angestrebten Körperposition zu sammeln –, konzentrierten sich de Keersmaekers Darsteller mit ihren Bewegungen auf den Boden.

Diese Verbindung zur Tanzfläche ist das deutlichste Indiz für Arbeit mit einem Partner in de Keersmaekers Werk. Im Verein mit den wunderschönen und emblematischen Stühlen, die jedes ihrer Stücke nachhaltig prägen, wird durch die Wechselbeziehung zwischen Körper und unbeweglicher Masse eine aussergewöhnliche Spannung erzeugt. Und wenn Arme und Beine mit allen Kräften gegen den Boden schlagen oder sich um die Stühle winden – Bewegungen, die die volle Hingabe des Körpers verlangen –, dann kann auch diese Körpersprache in gewisser Weise sexuell gedeutet werden. Diese Beziehung zur physischen Umwelt, die in den Bodenrollen masochistisch und waghalsig zum Ausdruck kommt, in den Stuhlszenen aber unterhaltend und leicht wirkt, macht die komplexen Choreographien mit den Elementen des Alltäglich-Banalen vertraut. Stühle, sagt de Keersmaeker, «sind etwas ganz Normales… wir Europäer verbringen unser Leben auf ihnen», und es scheint, als ob sie in ihrer strengen Reduziertheit eine Brücke sieht, die die Künstlichkeit der Inszenierung mit der Realität von Leidenschaft und Intimität verbindet.

ACHTERLAND gilt als Meilenstein in de Keersmaekers Schaffen. Mit diesem Stück definiert sie die Elemente ihres Ausdrucksvokabulars neu – ihr intellektuelles Verständnis für Bewegung, ihre instinktive und treffende Reaktion auf Musik und ihre Fähigkeit, Bühnenbeleuchtung, -bild und Kostüme mit existentiellen Metaphern zu durchsetzen –, lenkt aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Publikums in neue Richtungen. Sie setzt sich gezielt mit der Bewegung als der eigentlichen Architektur des Stückes auseinander, deren Axonometrien auf ein dramatisch schwarzes Loch auf der Bühne zulaufen, die an einzelnen Stellen von leuchtenden Oberflächen betont wird: klares weisses Licht oder sehr helle Holzstrukturen, wie beispielsweise die trapezförmige Tanzfläche, die schräg in eine Vertiefung abfällt, wo Platz genug für einen schwarzen Flügel und tragbare Holzpodien ist, die von den Tänzern auf der Bühne herumgeschoben werden. Das Bühnenbild ist elegant, modisch und weiträumig; die Kulisse aus Holz gleicht einer Reihe von Donald-Judd-Boxen, die auf schwarzem Hintergrund wie Schmuckstücke leuchten: der letzte Schliff an einer Bühne, deren perfekte Aufmachung wie für eine zeitgenössische Version von Fred Astaires *Top Hat* geschaffen zu sein scheint. Wie neugierig können wir da de Keersmaekers neuestes Tanzdrama erwarten, das derzeit in einem Brüsseler Studio geprobt wird!

(Übersetzung: Birgid Uccia)