**Ruimten tussenin**

**Bewegen in een tussengebied.**

In *De wereld van gisteren* beschrijft Stefan Zweig zijn wonderlijk teruggetrokken, onbenaderbare vriend Rainer Maria Rilke. ‘Hij had geen huis, geen adres waar je hem kon zoeken (...) Hij was altijd op weg door de wereld.’ Zijn koffer pakte hij, aldus Zweig, ‘als iemand die een mozaïek legde: elk stuk werd bijna teder in de zorgvuldig ervoor uitgespaarde ruimte neergelaten’ als ‘een bloem van volmaakte harmonie’. Diezelfde geduldige precisie, dezelfde permanente beweging ook, blijkt uit zijn jachtig jeugdwerk *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Het lied van liefde en dood van Kornet Christoph Rilke). Rilke schreef zijn ‘Cornet’ naar eigen zeggen op één stormachtige herfstnacht in 1899, tussen twee Ruslandreizen door in gezelschap van zijn minnares, de briljante, getrouwde en vijftien jaar oudere Lou Andreas-Salomé, tevens hartsvriendin van Nietzsche en Freud. Ideeën worden, zeker als eros in het spel is, viraal overgedragen. Het is dus geen toeval dat Rilkes ‘Cornet’, met permissie, stijf staat van de torens, hoog oprijzende rode vaandels en nachtelijke tuinen van gravinnen.

**Vloeiende geslachten**

De korte ballade, na die ene herfstnacht nog jarenlang minutieus bijgeslepen, leest als een zinnelijke koortsdroom: de jonge Christoph Rilke, een verre voorouder van de dichter, reist in 1664 als vaandeldrager of ‘kornet’ met een kleine compagnie soldaten naar de vesting van een Oostenrijkse graaf, beleeft daar een liefdesnacht met de gravin, en galoppeert zijn heldendood tegemoet in de strijd tegen het Turkse leger. Rilkes poëtisch proza, geschreven in de schemerzone tussen hoogromantiek en vroegmodernisme, bewoont in elk opzicht een tussenwereld: het is proza dat zingt, een geschreven lied waarin mannen vrouwelijk zijn en vrouwen mannelijk. En waarin de vrouw een verwarrend meervoud blijkt: tegelijk minnares, moeder, Maria en sensuele doodsengel. De dood van de jonge kornet, het vaandel hoog opgericht, onder zestien inhakkende Turkse sabels – ‘straal na straal’, ‘een feest’, ‘een lachende cascade’ – leest als een *petite mort*, een orgasme. Dood en leven, *eros* en *thanatos* kruisen elkaar. De moeder die leven geeft, blijkt ook de zijnsgrond waarin de stervende kornet weer wegzinkt.

Freud is alomtegenwoordig, maar de symboliek is bij Rilke ambigu, genders zijn vloeibaar. Als een officier uit de reizende compagnie een verhaal vertelt – over zijn moeder, dat spreekt – dan doet hij dat ‘als een meisje dat bloemen schikt’. Als de markies zijn helm afneemt dan blijken ‘zijn donkere haren (...) zacht, en als hij zijn hoofd buigt golven ze vrouwelijk in zijn nek. In de verte rijst een eenzame zuil op, half in puin. Een madonna.’ De fallisch oprijzende zuil blijkt een madonna.

Als de (getrouwde, oudere) gravin de jonge kornet in haar torenkamer inwijdt in de liefde, is hij het die ontmaagd wordt, zijn ‘geslacht’ aflegt. ‘Ze hebben elkaar gevonden om voor elkaar een nieuw geslacht te zijn,’ geen vrouw meer, geen man, maar iets ertussenin. ‘Ze zullen elkaar honderd nieuwe namen geven en ze elkaar alle weer afnemen, zacht, zoals je een oorring afneemt.’ Als kornet de volgende dag zich ongewapend, tenzij met een wapperend vaandel, in het strijdgewoel begeeft om er te sterven, dan draagt hij dat vaandel eerst nog ‘als een witte, bewusteloze vrouw’, daarna ontplooit hij het ‘en wordt groot en rood.’

**Moedervlucht**

Rilke’s houding tegenover zijn zinnelijk jeugdwerk was ongemakkelijk. Met honderdduizenden verkochte exemplaren verzekerde het hem het precieuze aristocratische bestaan waaraan hij verknocht was. Dat honderdduizenden jonge Duitse soldaten met zijn orgastische doodsfantasie in de binnenzak ook zelf tijdens WOI de dood tegemoet stormden zat hem niet bepaald lekker. Maar zijn bezwaren waren in essentie – hij was bovenal een estheet – van esthetische aard. ‘De inhoud is in dit “gedicht” zo schamel, de taal zo onontwikkeld dat het enige wat het bestaan ervan kan verontschuldigen juist die vaart blijft, die gang, dat ademloze voorbijgaan waarvoor wolken die in die nacht over de maan dreven, me nog meer tot voorbeeld dienden dan alles wat ik als legende over die voorouders wist, kon weten.’ Rilke zelf was ook voortdurend in beweging, een permanent streven om zich van zijn middelpunt – zijn moeder – te verwijderen. Freud voor gevorderden: Rilkes geboorte werd overschaduwd door zijn moeders rouw om een verloren dochtertje dat stierf voor Rainers geboorte, amper één week oud. De jonge Rainer, *né* René, werd op jonge leeftijd door zijn moeder als dochter uitgedost. Het was Lou Andréas-Salomé – zijn oudere minnares dus – die Rilke een nieuwe naam gaf. René werd Rainer. Noem het een hergeboorte.

**Vele tinten grijs**

Ook Anne Teresa De Keersmaeker heeft Rilkes maanvisioen al enkele jaren in de binnenzak zitten.

De muzikaliteit van Rilkes tekst grijpt ze aan om haar onderzoek naar het contrapunt tussen dans en tekst, tussen bewegen en spreken verder te voeren. ‘Ik ben al even bezig met een zoektocht naar bronnen voor beweging. Dat onderzoek lijkt stap voor stap naar binnen te leiden. Van stappen, over zingen, naar spreken tot ademen. Van wervelkolom naar luchtpijp. Net als stappen is ademen een van de meest elementaire, levensnoodzakelijke bewegingspatronen. Met ademhaling begint geluid, geluid kan spreken worden, en spreken zingen. Een stem kan niet liegen: het brengt het intieme van een mens naar buiten. Er zijn miljarden mensen, maar blindelings herken je iemand aan zijn stem, even persoonlijk als een vingerafdruk.’

Zat Rilke nog verveeld met zijn naar eigen zeggen ‘door poëzie besmet proza’ dan is het vandaag net die besmetting, het bizarre ‘tussen-in’ dat fascineert. Ook Anne Teresa De Keersmaeker zocht voor haar ‘Cornet’ in elk opzicht de tussenruimte op. De hoofdkleur is vele tinten grijs, ‘een ontvankelijke kleur’, aldus De Keersmaeker, in *ton sur ton sur ton*. Op het speelvlak ligt een dunne, maagdelijke laag grijze leemstof, met reminiscenties aan aarde, maar ook aan as. Daaronder, zoals steeds, een geometrisch opgebouwd grondpatroon bestaande uit in elkaar hakende, steeds groter wordende pentagrammen, waarvan de zijden en snijpunten doorgang bieden voor een spiraal die zich vanuit het centrum opent als een roos. De dansers – Anne Teresa De Keersmaeker zelf, ook grijzend, en Michaël Pomero – zullen hun dans schrijven in het stof. Pomero, de man, opent de dans. ‘We openen in majeur, met de expositie van het materiaal, in stilte: één frase in vijf kwaliteiten met toenemende intensiteit. Michaël opent met de meest intense van die vijf kwaliteiten, die ik de ‘vuur-kwaliteit noem. We openen dus krachtig, de beweging laait op, tegelijk energiek en uiterst geraffineerd.’   
Pomero past de beschrijving van Rilke door Lou Salomé, die Rilke een ‘mannelijke gratie’ toedichtte. ‘Michaël is een uitzonderlijke danser. Hij is tegelijk een erg mannelijke man, maar met een vrouwelijke elegantie en sensualiteit die nooit gezocht lyrisch of gemaniëreerd wordt. Krachtig en vloeibaar tegelijk.’

**De feniks, het vuur en de as**

Deze horizontale schriftuur in het leemstof staat haaks op een verticale schriftuur: de tekst van Rilkes Cornet wordt op het achtervlak van het theater geprojecteerd als een boek. Ook hier een vreemde tussenruimte: het publiek leest in stilte, individueel maar samen. In stilte zingen, want Rilkes tekst is muziek, zijn tekst partituur.

Precies op de gulden snede van de tekst betreedt fluitiste Chryssi Dimitriou het plateau om Sciarrino’s *Immagine fenicia* (2001) uit te voeren. Cornet droomt: iets schreeuwt hem aan, geen uil, wel een lichaam langs een boom, een jonge vrouw, bebloed en bloot, een sirene. Op dat moment zet de fluitiste Sciarrino’s fluitsolo in. ‘Chryssi ziet eruit als de Primavera van Botticelli, zeer vrouwelijk, lieflijk. Maar als ze speelt, benen open, hakken in het zand, convulsief, orgasmatisch bijna, oogt ze primitief mannelijk. Ze speelt de muziek met een bezetenheid die me aan de *Sacre du printemps* doet denken.’   
De muziek lijkt haar te overkomen, en toch is het heel duidelijk dat zij het is die de klank aanjaagt. Percussieve, ritmische ademstoten, lucht net voor het een toon kan worden. Ook hier dus grijstinten.   
‘Ik wou geen melodieuze muziek gebruiken. Dat zou enkel geschmier opleveren. Ik hou ook van het mechanische van Sciarrino’s muziek, de *extended techniques*, het klikken van de fluitmechaniek, de verbinding van die mechaniek met zoiets intiem als adem. Het binnenste van het lichaam wordt als het ware naar buiten gebracht, de fluit een soort kunstmatige extensie van de luchtpijp.’

**Toevallig contrapunt**

Ook Rilke zelf reageerde telkens met afgrijzen op pogingen om zijn Cornet te toondichten. De dichting van de tekst zelf is zo precieus, de mozaïek zo geciseleerd, dat het geen toegevoegde lyriek verdraagt. Rilkes zangerig proza is qua vertelstof en thematiek geworteld in het fin-de-siècle zwelgen, maar zijn stijl is bijna kubistisch te noemen: abrupte wendingen, staccato zinnen, scènes die met één enkel woord – ‘Wachtvuur’ –, bijna als in een filmisch shot worden geschilderd.

Tegenover deze krachtige tekst plaatste Anne Teresa De Keersmaeker een choreografie met een eigen dwingende logica die volkomen losstaat van de tekst. ‘Het bewegingsvocabularium vertrekt vanuit strikt formalistische, op het lichaam en lichaamsverhoudingen geënte bewegingen. Het gebruik van de ruimte wordt dan weer gedicteerd door het geometrische grondplan. Ik was vooral nieuwsgierig naar wat er gebeurt als je de logica van een tekst confronteert met een daarvan onafhankelijke bewegingslogica. Die confrontatie van twee autonome logica’s creëert een soort toevallig contrapunt: soms beeldt de dans de tekst uit, onderlijnt ze een woord, levert ze commentaar.’ Beweging en Rilkes proza werken op elkaar in als twee teksten die op elkaar worden gelegd. ‘Dat zie je bijna letterlijk door de confrontatie van de verticale, geprojecteerde tekst, en de ‘tekst’ die wij al dansend schrijven in het leemstof.’

**Het binaire denken voorbij**

‘Ik vond het cruciaal om de man en de vrouw, ikzelf dus, niet te casten als de jonge kornet en de gravin die hem inwijdt in de liefde. We dansen misschien samen, of beter, tegelijk, maar de choreografie is geen pas-de-deux. Ook ik draag grijze kleren, een broek, eerder robuust schoeisel. Onze beide genders zijn op die manier gedempt. De frase vertrekt vanuit een centrum, dat een hoek vormt van het kleinste pentagram. Ik wou vermijden dat de man zich tegenover de vrouw zou bevinden. Zo’n opstelling zou de polariteit enkel benadrukken. Die polariteit zou ons op een oninteressante manier herleiden tot ons geslacht: hij ‘louter man’, ik ‘louter vrouw’. En dat is juist de sterkte van Rilkes tekst: dat mannelijkheid en vrouwelijkheid voortdurend in elkaar overvloeien.’   
Geen binaire oppositie dus. Dit zwart-wit denken, de idee dat iets alleen betekenis krijgt doordat het afgetekend wordt door zijn tegendeel – oorlog versus vrede, man versus vrouw, sterk versus zwak – is sinds het poststructuralisme van Derrida en Deleuze, en zeker door de feministische theorievorming onder vuur komen te liggen. De poststructuralisten ontmaskerden deze opposities als verborgen hiërarchieën: een van beide paren neemt impliciet de bovenhand. De oppositie ‘man–vrouw’ wordt dan aangevuld met opposities als ‘hard–zacht’, ‘actief–passief’, ‘ratio–gevoel’, ‘leidend–lijdend’ enzoverder. Bovenal zijn dergelijke opposities altijd reducties: ze reduceren iets tot hun verschil, en zetten dat verschil vervolgens op scherp. ‘Terwijl man en vrouw natuurlijk op geen enkele manier elkaars tegendeel zijn. Hooguit zijn ze als complementaire variaties op te vatten, waarbij mannen ‘vrouwelijke’ en vrouwen ‘mannelijke’ eigenschappen kunnen hebben. De verhouding tussen beide is vloeibaar. Ze staan dus niet tegenover elkaar. Evenmin zijn ze opgesloten in parallelle werelden. Vandaar dat Michaël en ik ook nooit volgens parallelle lijnen dansen, want die zouden elkaar nooit kruisen. Eerder is onze dans een soort canon met variaties. We dansen dezelfde frase, één stem, maar met verschillende ruimtelijke verhoudingen en intensiteiten.’

**Het verdwenen centrum**

‘Michaël danst de frase telkens ruimtelijk één stap uitvergroot. We starten samen, zij aan zij in het centrum, eerder als twee broers, als een ontdubbelde figuur. De afstand vergroot geleidelijk aan naarmate we ons traject doorheen de pentagrammen en de zich openende spiraal afleggen. Door telkens zes frases te dansen op elk van de vijf hoeken van het pentagram, schuiven we per ronde van zes één hoek op, en verwijderen we ons geleidelijk aan van het centrum. Daarbij verschuift Michaël telkens één stap meer voorwaarts ten opzichte van mijn traject, waardoor hij steeds verder en sneller de periferie in danst. Intussen speelt Chryssi *All’aure in una lontananza*. We dansen niet op de muziek zelf, maar timen onze frase wel op haar ademhaling. Door die beweging opent zich onze dans langzaam als een roos, weg van het centrum, maar altijd in relatie tot dat centrum en elkaar. Michaël en ik moeten voortdurend die hoek ten opzichte van elkaar zien te bewaken. In dat openen drijven we het tempo langzaam op, omdat we met hetzelfde materiaal een grotere afstand moeten bestrijken. Wanneer we de roos opnieuw laten sluiten, blijven we het tempo opdrijven, hoewel de afstanden weer kleiner worden, zodat we eindigen op een hoogtepunt: de bewegingen zijn snel, het pentagram weer klein, Michaël en ik terug zij aan zij in het centrum. Dat idee van een centrum vind ik zeer belangrijk. Temeer omdat het een notie is die we zijn kwijt geraakt. Steden groeien niet meer organisch rond een centrale plek, maar worden centrumloos aangelegd, als een raster. Daarmee wordt volgens mij iets wezenlijks van de mens, maar ook van de natuur ontkend. Het is jammer dat dit verlangen naar een centrum waarrond mensen zich kunnen verenigen door een rechts discours wordt geclaimd. Volgens mij gaat het hier nochtans om een primitief, universeel verlangen: het kampvuur waarrond mensen zich verzamelen, verhalen vertelden, verbeelding deelden. Het is misschien een romantische idee, maar de romantiek is bij uitstek een laatste poging vanuit de kunst om iets te redden wat de mensheid dreigde kwijt te spelen als een gevolg van de moderniteit. Dat aspect van de romantiek blijft, ondanks de excessen, ondanks het fascisme, waardevol.’

**Een dansend palimpsest**

Dat Rilkes Cornet eerst door het Pruisisch militarisme, vervolgens door het fascisme is gerecupereerd, maakt een omgang met deze tekst delicaat en troeblerend. ‘Je kan dan ofwel je handen ervan af houden, omdat het door die foute omgang besmet is. Ofwel ga je die tekst terugclaimen. Dat laatste deed de befaamde Oostenrijkse acteur Oskar Werner, die zelf actief was binnen het Duitse pacifisme. Hij is de tekst heel z’n leven lang blijven zeggen. Er bestaan daarvan twee opnames, een vroege en een als hij zelf al oud is. Dat iemand als hij de tekst is blijven koesteren, heeft me van mijn scrupules bevrijd.’

In het laatste deel van de voorstelling spreekt De Keersmaeker de tekst luidop uit. Het geschreven woord krijgt klank, de klank ent zich op bewegingen en neemt uiteindelijk de bovenhand. Ook hier een androgyn palimpsest, tekst op tekst: De Keersmaeker heeft zich de door en door Duitse dictie en retoriek van Oskar Werner fysiek eigen gemaakt en betreedt zo een bevreemdend tussengebied tussen vrouwelijke en mannelijke, Vlaamse en Duitse zegging. De Keersmaeker put daarbij tegelijk uit de eerdere en de latere opname, tussen jeugd en ouderdom in. ‘Ik behandel de opname van Werner als een partituur. Fysiek was het een erg bijzondere ervaring om die zegging als het ware in te lijven. De eigenheid van taal blijkt ook iets lijfelijks, het doet iets met je lichaam, met hoe je beweegt.’   
Het effect is bevreemdend, maar onderlijnt de muzikaliteit van de tekst, de zinnelijke sensualiteit van het Duits, waaraan nog steeds sporen kleven van de mannelijke ‘hardheids’-discours van het fascisme zoals Klaus Theweleit dat analyseerde in zijn klassieke studie *Männerphantasien*, of recenter Jonathan Litell, op basis van Theweleit, in zijn essay *Le sec et l’humide*. Doorheen De Keersmaeker spreken velen tegelijk: vooreerst Rilke, de kornet, de gravin, Oskar Werner als jonge acteur, Werner na een vol leven, De Keersmaeker zelf, krachtig, grijzend, een sprekend palimpsest. Een hommage aan de veelstemmigheid en veellagigheid die van elk individu een geschakeerd meervoud maken.

Wannes Gyselinck