

HEINER GOEBBELS

Max Black

DESINGEL WO 27, DO 28, VR 29 MEI 98

theater

HEINER GOEBBELS

Max Black

DESINGEL WO 27, DO 28, VR 29 MEI 98

theater

Heiner Goebbels Max Black

regie en muziek Heiner Goebbels
tekst naar Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein, Max Black e.a.

dramaturgie Stephan Buchberger

spel André Wilms

scenografie en licht Klaus Grünberg

vuurwerk Pierre-Alain Hubert

kostuum Jasmin Andreae

klank Willi Bopp

live sampling Markus Hechtle

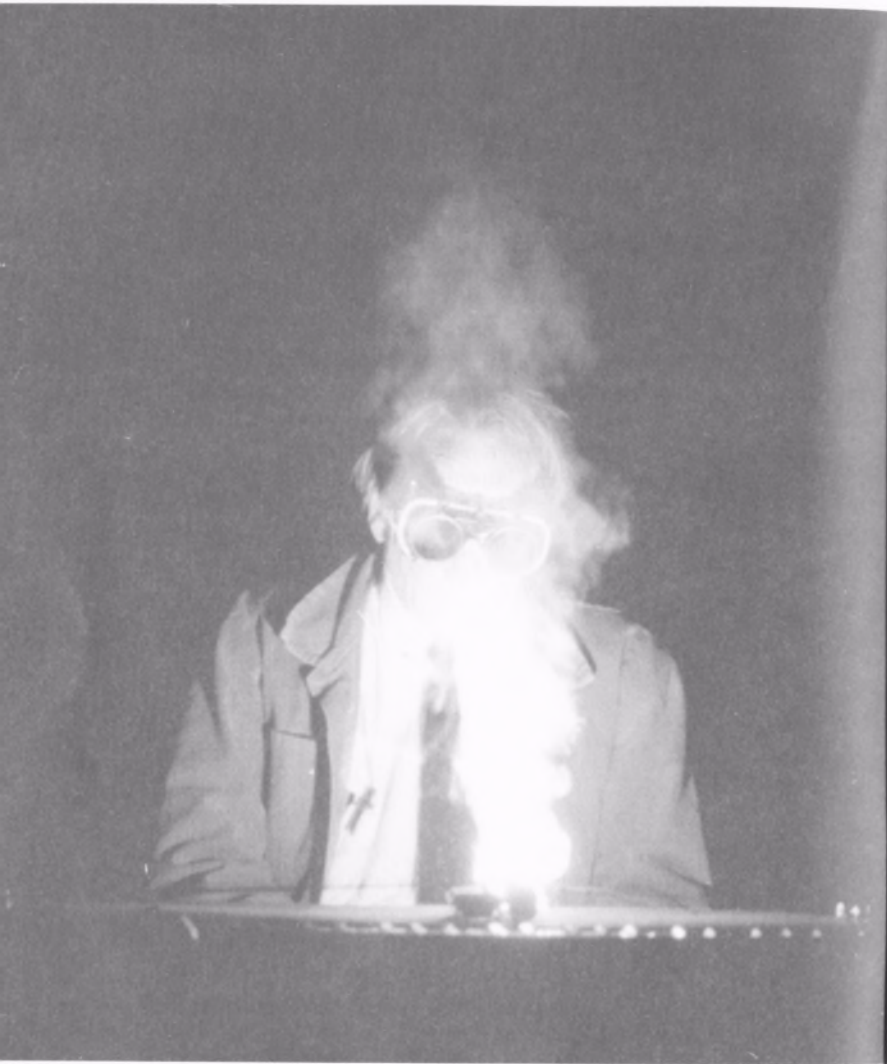
productieassistentie Katja Armknecht

coproductie Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E., TAT
Frankfurt, deSingel

met steun van Migros Pour-cent Culturel, STEIM-
Studio for Electronic and Instrumental
Music, Amsterdam

Op uitdrukkelijk verzoek van de regisseur voorzien we geen boventiteling bij deze voorstelling. In een gratis tekstboekje vindt u de Nederlandse vertaling van de Franse tekst.

duur van de voorstelling 1u15 zonder pauze
redactie programmaboekje deSingel
druk programmaboekje Tegendruk



© Mario Del Curto

Iemand van vier voet is klein; een klein iemand blijft klein als je een tiende van een duim aan zijn lengte toevoegt; bijgevolg is iemand van vier voet en een tiende van een duim klein van gestalte. Begin nu van voren af aan en redeneer volgens hetzelfde stamien. Iemand van vier voet en een tiende van een duim is klein; een klein iemand blijft klein als je een tiende van een duim aan zijn lengte toevoegt; bijgevolg is iemand van vier voet en twee tiende van een duim klein van gestalte. Op deze wijze kunnen we komen tot de absurde conclusie dat iemand van vier voet plus om het even hoeveel tienden van een duim klein van gestalte is.

Max Black

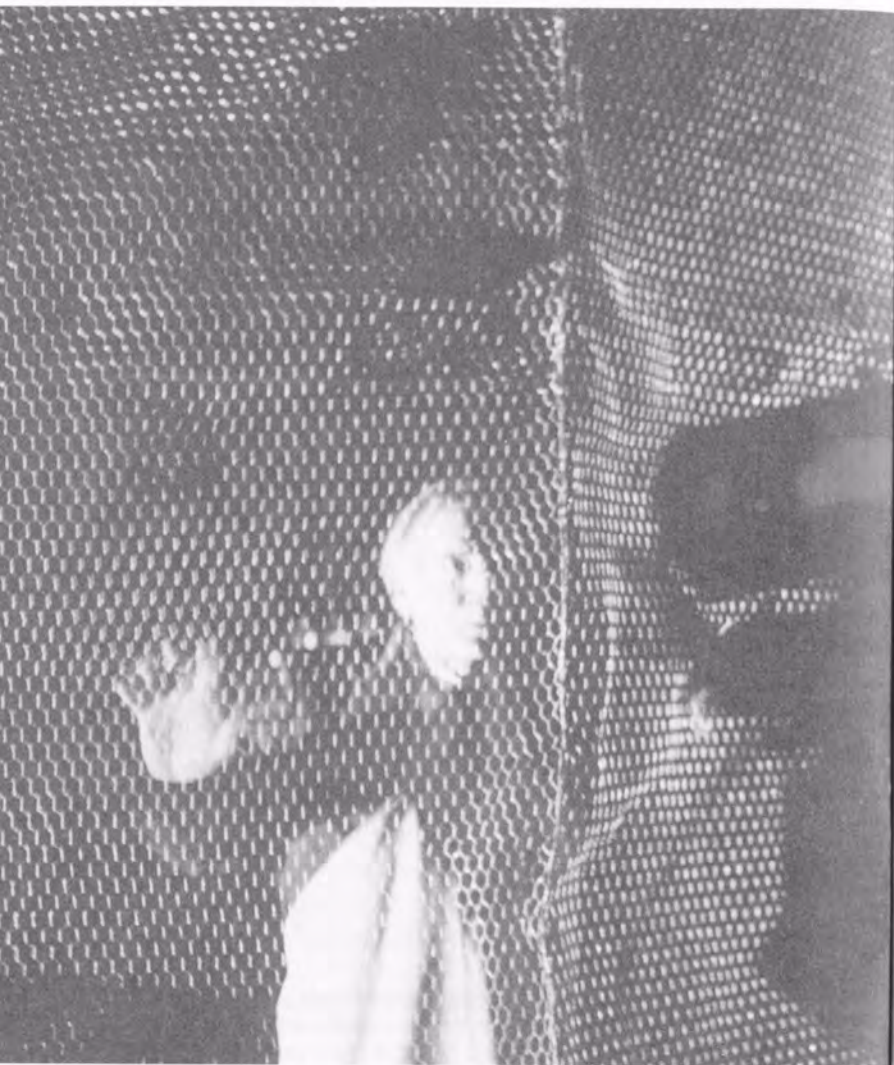
OVER MAX BLACK

Centraal in het nieuwe muziektheaterstuk van Heiner Goebbels staat de Franse steracteur André Wilms met en voor wie Goebbels al *Ou bien le débarquement désastreux* (1993) creëerde. In *Max Black* zijn de lichten gedoofd, de muzikanten verdwenen. De acteur staat alleen op scène. Max Black is een onderzoeker in zijn laboratorium (bioloog, fysicus, chemicus, logicus, mathematicus, semioticus, linguïst?). Hijzelf laat de muziek - klanken en geluiden - ontstaan. Het podium wordt op zijn beurt een ideeënlabo, waarbij de toeschouwer het onderzoek nauwgezet kan volgen. In lichtbeelden die worden opgeroepen door de gloed van het vuurwerk van de Franse Pierre-Alain Hubert, wereldwijd erkend als één van de allergrootste en origineelste vuurkunstenaars. Vlammen worden gecontroleerd in beweging gezet, in een onverwachte mengeling van verrassing en ordening. In breedspectrum klanken die André Wilms vooraf opgenomen heeft en via sampling reproduceert. In theatrale effecten, zoals de vonken die plots uit een oude lampenradio springen. En in geluiden, waarbij een omvallend object de basis wordt van de ritmische structuur van een daaropvolgende scène. De taal wordt eveneens muziek die zich poëtisch ontwikkelt en oplost in abstractie - bijvoorbeeld wanneer een wiskundige formule klank wordt. Omgekeerd wordt elke toon die muzikaal bruikbaar is even concreet geankerd als de waterketel of de slagen op de trommels in Goebbels vorige muziektheaterstuk *Schwarz auf Weiss*. Maar daar waar in *Schwarz auf Weiss* muzikanten acteurs werden en het creëren van muziek de scène vormde, zijn de vereis-

1. *Als je weet dat hier een hand is, dan stemmen we verder met alles in. (Zegt men dat die en die zin niet te bewijzen valt, dan betekent dat natuurlijk niet dat hij niet uit andere zinnen is af te leiden;*

ten in *Max Black* precies omgekeerd: alles wat de acteur hier doet, wordt getransformeerd in licht (vuur), beeld (actie) en muziek (geluid). Heiner Goebbels baseert zijn compositie op teksten ontleend aan ondermeer Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein en Max Black.

iedere zin kan uit andere afgeleid worden. Maar die hoeven niet zekerder te zijn dan zichzelf.) 2. Dat het mij - of iedereen - zo lijkt te zijn daaruit volgt niet dat het zo is. Maar het is wel de vraag of je



ER MOETEN METAMORFOSES ZIJN

Heiner Goebbels spreekt met Hans-Thies Lehmann

Heiner Goebbels, geboren in 1952, is één van de meest opmerkelijke en interessante figuren van het Duitse muziektheaterleven. Zijn manier van werken wordt gecatalogeerd onder de noemer 'conceptionele compositie' (een term die Goebbels zelf verzonnen heeft), met interdisciplinaire activiteiten die theater, literatuur en muziek (gaande van 'postmoderne' stijlen tot de meest diverse muzikale tradities) omvatten. Zijn werk onderzoekt de grenzen tussen de wereld van de muziek en die van het theater, de grenzen ook van de muzikale en literaire regels. In het uitgebreide oeuvre van Goebbels valt op dat literaire eersterangsteksten een voorname plaats innemen. Enerzijds heeft hij, vooral in de jaren tachtig en negentig, autonome werken gecomponeerd op basis van bekende hedendaagse teksten, anderzijds schreef hij muziek voor de scène, met name voor *Antigone* van Hölderlin (1979, regie Christof Nel), *Iphigénie* van Goethe (1979, regie Ans Neuenfels), *Woyzeck* van Büchner (1980, regie Matthias Langhoff), *La Bataille d'Arminius* van Kleist (1983, regie Claus Peymann) en *Dantons Dood* van Büchner (1989, regie Ruth Berghaus).

Het is zeker geen toeval dat de teksten van de op 30 december 1995 overleden Heiner Müller, en vooral diens teksten over oude mythes, de spil vormen van de talrijke muzikale onderzoeken van Heiner Goebbels de laatste tien jaar: *Verkommenes Ufer* in 1984, *Die Befreiung des Prometheus* in 1985, *Der Mann im Fahrstuhl* in 1987, in datzelfde jaar de actie *Maelström Pôle sud* met Erich Wonder en Heiner Müller op basis van door Müller ingekorte teksten van Poe, in 1989

dit zinvol kan betwijfelen. 3. Wanneer bijvoorbeeld iemand zegt "Ik weet niet of daar een hand is", dan zou je hem kunnen zeggen "Kijk van dichterbij". - Deze mogelijkheid van het zich overtuigen

Wolokolamsker Chaussee I-V en in 1995 *Der Horatier* en *Roman Dogs*. De componist vindt vooral plezier in de teksten van Müller door het feit dat ze formele voorstellen met zich meedragen, waarin steeds een andere muzikale vorm te vinden is. De compositie wordt zo een manier van lezen.

Hans-Thies Lehmann: In uw theaterwerk zijn rechtstreekse verbindingen tussen de regie, de plastische kunsten en de muziek duidelijk zichtbaar. Wat trekt mensen die willen regisseren aan in de plastische kunsten? Je kan je afvragen of het geen manier is om de deur naar een vorm van concurrentie te openen omdat artiesten, en zeker diegenen met een hevig temperament, dingen met hun eigen logica gaan benaderen.

Heiner Goebbels: Mijn samenwerking met Magdalena Jetełova en met scenografen met een sterke persoonlijkheid, zoals Michael Simon en Erich Wonder, komt niet in de eerste plaats voort uit mijn dringende behoefte om mij tot de plastische kunst te wenden. Wat mij interesseert is theater dat geen voortdurende opeenstapeling van symbolen is: als ik over een rivier of een boom spreek, heb ik er geen nood aan om die op scène te zien, het volstaat dat ik ze hoor. Maar in een conventionele regie hoor ik een tekst, zegt de acteur, die een bijhorend kostuum draagt, de tekst zoals hij denkt dat hij gezegd moet worden, illustreert het decor de scène, voegt het licht het adequate klimaat toe, en is er misschien nog een beetje muziek om de toeschouwer goed voor te

behoort tot het taalspel. Is één van zijn wezenlijke trekken. 4. "Ik weet dat ik een mens ben." Om te zien hoe onduidelijk de betekenis van deze zin is, bekijk zijn ontkenning. Je zou hem nog het beste

bereiden. Op die manier krijg je minstens zeven keer dezelfde informatie. Wat mij interesseert is een theater ontwikkelen waarin alle middelen om theater te maken elkaar niet onderling illustreren en herhalen, maar elk hun eigen kracht behouden om samen te werken; een theater dat geen toevlucht neemt tot de traditionele hiërarchie van de middelen. Een theater waar het licht zo sterk kan zijn dat je plots niet anders meer dan licht ziet en je de tekst vergeet, waar een kostuum zijn eigen verhaal vertelt of waar er een afstand is tussen diegene die praat en zijn tekst, een spanning tussen de muziek en de tekst. Ik ervaar theater steeds als een fascinerend iets als je op het podium afstand voelt die ik als kijker kan doorkruisen. Het kan gaan om afstand tussen de betekenis van de woorden. Bij *Ou bien le débarquement désastreux* bijvoorbeeld moeten er passages in moeilijke unisono gespeeld worden door muzikanten die op vijftwintig meter afstand zitten opdat het oog het muzikale evenement als een tennisbal zou volgen. Want muzikanten die naast elkaar zitten en die dan nog hetzelfde spelen, dat vind ik vervelend. Dat geldt voor alle middelen. En om de schok tussen de autonome disciplines zo groot mogelijk te maken, op een manier die natuurlijk productief is voor het stuk of voor het behandelde onderwerp, of voor de ervaring die je wil oproepen, kies ik voor sterke partners die zelf natuurlijk ook illustratie vermijden. Het is om die simpele reden dat ik met plastische kunstenaars werk omdat ik dan meer kans heb dat ze het evidente vermijden en dat ze minder concessies doen.

zo kunnen opvatten: "Ik weet dat ik menselijke organen heb". (Bijvoorbeeld hersenen, die toch nog niemand gezien heeft.) Maar hoe is het met een zin zoals "Ik weet dat ik hersenen heb"? Kan ik



© Mario Del Curto

Hans-Thies Lehmann: Het spreekt vanzelf dat zo'n samenwerking geen aanleiding mag geven tot overtollige theatrale tekens. Maar als je van de beeldende kunstenaars eerder moet verwachten dat zij borg staan voor de autonome werkelijkheid, voor het hier en nu van de schouwburg, dan nog kan je je afvragen of je het nog meer kan afbakenen, of je afzonderlijke elementen kan benoemen.

Heiner Goebbels: Ik zou ook nog een ander punt een beetje moeten verduidelijken. Doen alsof op toneel interesseert me niet. Ik ben met andere woorden op zoek naar een toneelwerkelijkheid, en zo'n werkelijkheid moet tegen een stootje kunnen om als werkelijkheid te blijven functioneren. Tegen een muur van beschilderd karton kan ik niet eens leunen. Met een aluminium piramide heb ik de eerste tien minuten van de scène nauwelijks nog een regie nodig: er is zoveel weerstand dat de blik van het publiek erop botst. Zelfs de acteur moet zijn mannetje staan: hij kan er echt instappen, hij kan erop slaan, er kan iets uit tevoorschijn komen, enz. Ik tracht dus telkens een toneelwerkelijkheid te scheppen die enerzijds aan de architectuur, de eigen wetmatigheden of constructie van de scène gebonden is, en er tegelijk mee botst.

Hans-Thies Lehmann: Nog belangrijker natuurlijk voor de werkelijkheid van het theatrale moment is de vorm die de tijdsduur aanneemt. De theatertijd, de tegenwoordige tijd zagezegd, of nog, de vertegenwoordigde tijd die de

dit betwijfelen? Om te twijfelen, ontbreken me de redenen! Alles spreekt ervoor, niets er tegen. Toch is het voorstelbaar dat bij een operatie blijkt dat mijn schedel leeg is. Of een zin achteraf kan

acteurs delen met het publiek, mag niet verdwijnen in het voordeel van een voorgestelde tijd, de tijd van de denkbeeldige vertelling.

Heiner Goebbels: Precies. Ik vind het bijvoorbeeld boeiend wanneer een ruimte ook voor beweging zorgt en zijn eigen tijd dicteert. Neem nu die grote trechter die Jetelová bouwde voor *Ou bien le débarquement désastreux*, die kon draaien en andere vormen aannemen binnen een bepaalde tijdsduur. Of bijvoorbeeld Erich Wonders omloop met vensters in *Wiederholung*, Michael Simons draaivlak in *Newtons Casino*, of zijn toren voor *Römische Hunde*. Je kan zeggen dat die dingen hun eigen wetten stellen, hun eigen tijd bepalen. Symbolisme interesseert me niet als zodanig. Niet dat ik het uitsluit, alles kan immers ook teken zijn, maar zowel voor muziek als voor tijd en ruimte geldt bij mij dezelfde regel: als één van die elementen alleen maar een symbolische betekenis heeft, als het enkel iets uitbeeldt en zelf niets te bieden heeft, dan boeit het me niet.

Hans-Thies Lehmann: Met andere woorden, de beeldende kunstenaars moeten dus van hun kant iets aanbrenge dat bijdraagt tot de verdediging van het werkelijke, tot de actualiteit van de schouwburg.

Heiner Goebbels: Jazeker. Dat is een ontzettend belangrijk criterium dat evengoed geldt voor installaties en performances. Meer dan één beeldend kunstenaar heeft geen oog voor

blijken onjuist te zijn, hangt af van de bepalingen die ik voor deze zin laat gelden. 6. Kan je nu (zoals Moore) opsommen wat je weet? Zo zonder meer geloof ik niet. - De uitdrukking "Ik weet" wordt

de categorie van de tijd; hij richt iets op, schildert of bouwt iets op, en daarmee is de kous af. Zoiets kan volgens mij in het theater niet volstaan. Het bestaan van die factor tijdruimte is dus altijd een doorslaggevend werk criterium geweest, ook in mijn samenwerking met Magdalena Jetelová. Er moeten metamorfoses zijn.

Hans-Thies Lehmann: Ik zou graag wat meer te weten komen over de concrete samenwerking met mensen als Jetelová, Simon en Wonder. Hoe gingen jullie tewerk op het conceptuele niveau? Wat ligt aan de basis? Welk aandeel heeft de denkwijze van de afzonderlijke beeldende kunstenaars in jouw theater?

Heiner Goebbels: Wel, wat mij betreft was er van begin af aan een soort van thematische concentratie. Wat niet betekent dat ik Jetelová of Wonder overladen heb met tekstmateriaal. Ik koos alleen een paar representatieve teksten uit: min of meer in de richting van wat ik voor ogen had, van wat ik kon omschrijven zonder het precies te kunnen benoemen omdat ik het zelf niet eens wist - ik vind het pas interessant als ik kan werken met iets wat ik op voorhand nog niet beseft. Ik bedoel dat ik, bijvoorbeeld in het geval van *Wiederholung*, alleen vaag wist dat er een driehoek van verleiding, voyeurisme en herhaling bestond. Een stuk als *Ou bien le débarquement désastreux* is tot stand gekomen uit de raakvlakken tussen literatuur, lectuur, buitenland, kolonisatie en terugtrekking. Ik heb

dan namelijk verkeerd gebruikt. En door dit verkeerde gebruik schijnt een eigenaardige en heel belangrijke geestestoestand zichtbaar te worden. 7. Mijn leven toont dat ik weet of er zeker van ben,

mijn medewerkers er op die manier over gesproken, en ze hebben er hun antwoord op geformuleerd. Bij *Wiederholung* voorzag ik al wat duidelijker dat er een omloop en een venster nodig waren. Bij *Ou bien le débarquement désastreux* was een dergelijke vraag volledig afwezig. Ze hebben dan een aantal maquettes voorgesteld, ook Magdalena Jetelová. Ik heb er altijd veel belang aan gehecht dat het naar hun maatstaven een goede ruimte is, dat er naar hun maatstaven een evenwicht tussen de visuele middelen werd bereikt, een soort van krachtenbundel waarop ik kan rekenen. Vergelijk maar met Erich Wonder's werk voor *Wiederholung* of Michael Simons ruimtelijke oplossingen voor *Römische Hunde* of *Newton's Casino*. In al die gevallen had de keuze van de medewerker van meet af aan implicaties voor de opties van de realisatie - stuk voor stuk kunstenaars waarin ik een enorm vertrouwen heb en die ik daarom erg vrij kan laten. We hebben niet wekenlang voortdurend moeten bakkeleien over het decor, we kwamen altijd heel weinig samen om eraan te werken. Twee, drie dagen waren al bij al genoeg om samen *Ou bien le débarquement désastreux* en *Wiederholung* op poten te zetten. Je moet wel weten dat ik Erich Wonder al twintig jaar ken en dat ieder van ons dankzij die jarenlange samenwerking dus heel goed de procedures van de andere kent. De samenwerking met Michael Simon was dan weer veel intensiever, we hebben de twee stukken als een team geregisseerd.

dat daar een stoel staat, een deur is, enz. Ik zeg bijvoorbeeld tegen mijn vriend "Neem die stoel daar", "Doe de deur dicht", enz., enz. B. Het onderscheid tussen de begrippen "weten" en "zeker zijn" is

Hans-Thies Lehmann: Dus hier komt het op neer: eerst verankering in de thematiek, dan een eerste contact en vervolgens het mandaat.

Heiner Goebbels: Inderdaad.

Hans-Thies Lehmann: ... en daarna jouw reactie op de ruimtelijke organisatie. In twee of drie stappen wordt het speelvlak al gauw afgebakend...

Heiner Goebbels: ... en dan aanvaard ik het...

Hans-Thies Lehmann: ... het ogenblik waarop het ritme zijn rol begint te spelen...

Heiner Goebbels: ... samen met de regie. Daar doen ze niet meer aan mee. Wonder noch Jetelová zijn vaak naar de repetities gekomen - dat is zogezegd mijn probleem. Ze zijn hoop en al een of twee keer komen opdagen, Wonder een beetje meer, naar het einde toe dan, want hij had ook voor de belichting getekend.

Hans-Thies Lehmann: In elk geval is het zo dat een soort van voorafgaandelijke, ruimtelijk-visuele architecturale schikking doorslaggevend is voor het tot stand komen van de regie. Dit vertrekpunt kan eventueel zelfs het thematische zwaartepunt doen verschuiven, in een ander daglicht stellen. Herinner je je nog concrete voorbeelden waarbij

helemaal niet zo belangrijk, behalve daar waar "ik weet" moet betekenen: ik kan me niet vergissen. In de rechtszaal bijvoorbeeld zou in iedere getuigenverklaring in plaats van "Ik weet", "Ik ben



© Mario Del Curto

een visueel voorstel, element of idee van Simon of Wonder je project een ander elan hebben gegeven?

Heiner Goebbels: Het omgekeerde is zelfs gebeurd. *Newton's Casino*, bijvoorbeeld, is geheel gegroeid vanuit een idee van Michael Simon, een idee dat voornamelijk bestond uit een ruimtelijk concept dat hij al in een maquette gegoten had. Toen ik ze zag, zei ik meteen "Natuurlijk doe graag mee, heel graag zelfs." Het is uiteindelijk een collectief werkstuk geworden, ook al was het in werkelijkheid geïnspireerd op Michaels ruimte. Andersom kan ook: ik geloof dat het thematische project van *Römische Hunde* van mij kwam. Toen kwam Michael Simons reactie, onder de vorm van een scheve toren. In het geval van *Ou bien le débarquement désastreux* was de diagonaal een oorspronkelijke impuls van Jetelová die nagenoeg uitgegroeid is tot een muzikaal compositieprincipe. Ik kende de maquette al voor ik aan de slag ging met muziekpapier en muzikanten. Me dunkt dat er heel wat muziek ontstaan is als reactie op het perspectief, de vluchtlijnen en de hoeken in de ruimte, dat staat zo goed als vast.

Hans-Thies Lehmann: Trachten we eens terug te keren in de tijd. Is het niet zo dat jouw poging om iets te zeggen over de evidentie of - emfatischer gezegd - de waarheid van de tooneelruimte, om liever daaruit, in plaats van uit allerlei kundig georkestreerde illusies, de artistieke vonk te doen overslaan...

Heiner Goebbels: Ja.

zeker" gezegd kunnen worden. (...) 9. Geef ik er nu blijk van in mijn leven dat ik weet dat daar een hand (namelijk 'mijn hand') is? 10. Ik weet dat hier een ziek mens ligt? Onzin! Ik zit aan zijn bed,

Hans-Thies Lehmann: ... zoiets is al gestart met de historische avant-gardes van het begin van de eeuw, waarna het opnieuw is verloren gegaan. Pas met de opkomst van neo-avant-garde in de jaren zestig en zeventig zijn een heleboel dingen kunnen terugkeren. Na de vondsten van het nieuwe theater in de jaren zestig en de ontwikkeling van een individuele scène-autonomie in de jaren zeventig, heb ik nu het gevoel dat we sinds de jaren tachtig getuige zijn geweest van een vorm van recyclage van nieuwe methoden in de grote schouwburgen.

Vanzelfsprekend hecht elke schouwburg veel belang aan een prachtig belicht toneel, met computers, geïntegreerde circuits en indrukwekkende schijnwerpers, maar toch heb je de indruk dat de creativiteit op dat vlak begint af te nemen.

Heiner Goebbels: Wat vreemd, die indruk van jou heb ik helemaal niet. Dat komt omdat ik het gevoel heb dat de technische vooruitgangen op de bühne, geluid en belichting inclusief, alleen nog maar hun intrede hebben gedaan op het gebied van de uitrusting. Dat men prat gaat op een bepaald optisch niveau dat echter nog niemand structureel heeft benut, misschien zelfs nog niet in de loop van de jaren zestig en zeventig. Zelden vind ik dat licht gebruikt wordt als een autonoom hulpmiddel om theater te maken. Zelfs toen ik als muzikant met regisseurs werkte heb ik altijd weer moeten ervaren dat men pas helemaal aan het eind een leuke spot zet op alles wat we zonder verlichting hadden ingestudeerd. Nu is het al beter, maar niemand werkt

kijk opmerkzaam naar zijn gelaatstreken. - Dus weet ik dan niet, dat daar een zieke ligt? - Noch de vraag, noch de uitspraak heeft zin. Net zo min als de uitspraak "Ik ben hier", die ik toch op ieder

zoals Wilson of ikzelf en mijn medewerker Jean Kalman: met het licht helemaal van bij het begin, met licht als gedeeltelijke inspiratiebron, dat men aan licht denkt en beseft dat de dingen alleen mogelijk worden dankzij het licht. Zo'n gevoel heb ik nooit gehad, alleen bij Wilson en een paar afzonderlijke producties. Hetzelfde geldt voor de meeste theatermiddelen. Uiteindelijk lukt het enkel wanneer decor en belichting onder leiding staan van hen die ze ook zullen regisseren. De grootse decors van Schleeff uit de tachtiger jaren waren zo goed omdat hij ze zelf als beeldend kunstenaar had uitgevonden en geregisseerd.

Idem voor Wilson, plus ongetwijfeld een handvol anderen die vernoemd mogen worden. Jammer genoeg neemt de taakverdeling gestaag toe, zodat de regie minder en minder bijgestuurd wordt door lichtkunstenaars, decormensen en muzikanten. Het probleem is nog omvattender. Het beroep van regisseur is geen handwerk. Of eerder: het is enkel een intuïtief handwerk, moeilijk te definiëren, bestaande uit het verplaatsen van personages die op de planken staan en het rechtvaardigen van hun bewegingen. Maar een regisseur kan vaak niet echt productief en evenwichtig met muziek omgaan, net zomin als hij met ruimte kan werken zoals een beeldend kunstenaar dat doet: daarom valt er zo weinig nieuws te beleven in het huidige theater.

Gesprek tussen Hans-Thies Lehmann en Heiner Goebbels, augustus 1996 (vertaling Bernadette Scheerders en Piet Joostens)

moment zou kunnen gebruiken, als er een geschikte gelegenheid voor was. - Zo is dus ook "2 X 2 = 4" onzin en geen ware rekenkundige zin, behalve bij bepaalde gelegenheden? "2 X 2 = 4" is een

Sinds men in theorie heeft geponeerd dat originaliteit een gebrek aan symmetrie vereist, kan men terecht het volgende opereren: ik ben geneigd daaruit te concluderen dat het raadzaam is pasgeborenen een lichte vuistslag op de schedel te geven, een tik die de symmetrie hunner hersenen een weinig zou verstoren, evenwel zonder hen te bezeren. Het spreekt vanzelf dat die vuistslag niet recht op het voorhoofd mag terechtkomen, noch erboven, noch erachter, en al evenmin op de zijkant, aangezien zulks de symmetrie geenszins kan beïnvloeden. Het zit inderdaad zo dat in de eerste drie gevallen de twee helften onmiddellijk door eenzelfde kracht getroffen worden, en dat er in het laatste geval een tegenreactie zal komen vanuit de helft aan de overstaande zijde. Mijn nederige voorstel zou er dus uit bestaan de slag net op één der buitenste ooghoeken toe te brengen, gezien het feit dat men van daaruit hersengedeelten met een zeer uiteenlopende structuur en ligging tot een reactie dwingt, zodat men uiteindelijk wel de allermooiste hersenasymmetrie moet bekomen.

We kennen het voorbeeld van mensen die, na een val of enkele slagen op het hoofd, af en toe zijn beginnen te orakelen en anders dan anderen zijn gaan denken over de dingen van deze wereld (grammaticale regels niet inbegrepen).

Meer nog. Waarom stoten mensen zich voor het hoofd wanneer ze een antwoord dat ze hoorden te weten niet vinden - een in het mensdom wijd verspreid gebruik?

En het hoofdschudden, de ene schudt eerst naar rechts, de andere eerst naar links.

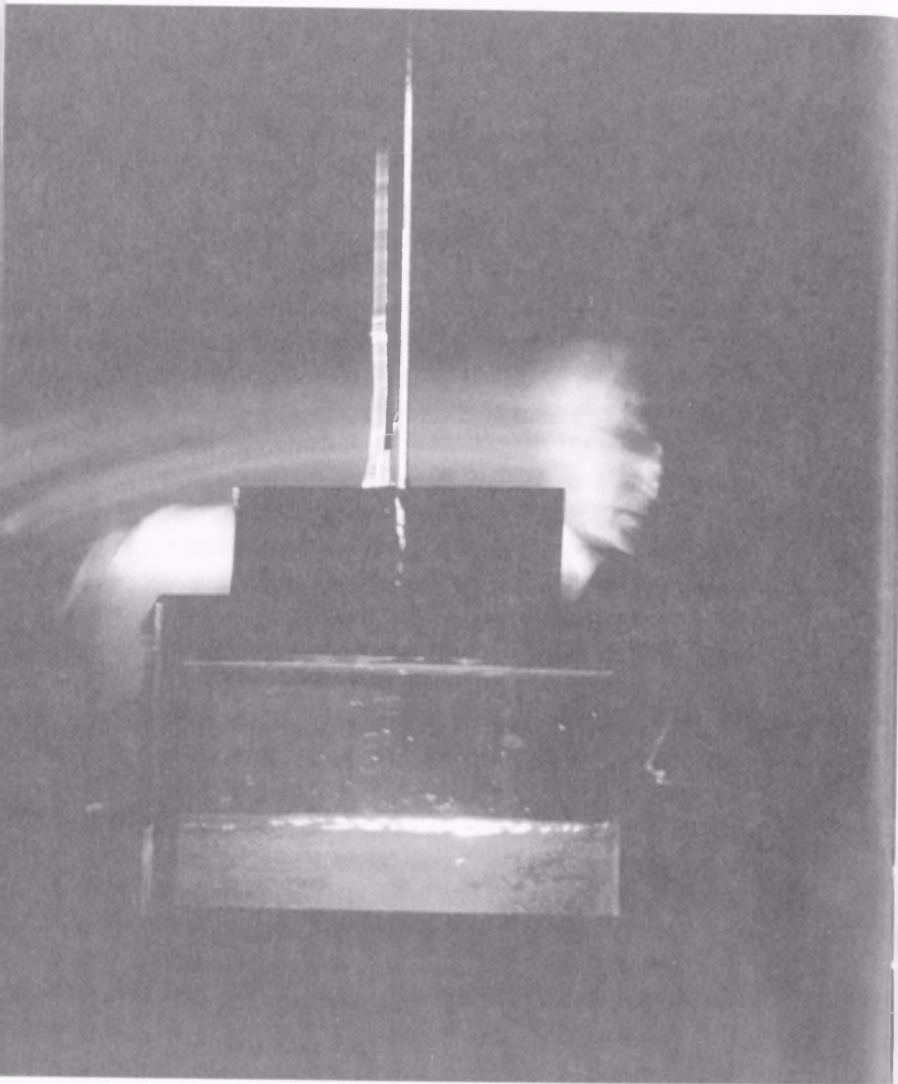
Georg Christoph Lichtenberg

Franel deelde mij het volgende logische probleem mee, uitgedokterd door één van zijn collega's van het Polytechnicum: Een haarkapper wordt ertoe verplicht alleen al dié stadsbewoners te scheren die zichzelf niet scheren - en hij scheert ze allemaal. - Quid met hemzelf? Mag hij zich scheren? Als hij dat doet, scheert hij zichzelf: wat de hypothese tegenspreekt. Scheert hij zich niet, dan heeft hij niet alle stedelingen die zichzelf niet scheren geschoren.

(Het is een geval van geometrie. Men zou verzamelingen van punten kunnen definiëren die tot dergelijke problemen leiden.) Hier definieert men de klanten van de kapper als mensen die door een ander geschoren worden. De kapper die zich scheert handelt zowel in zijn hoedanigheid van kapper als in die van de klant.

Korlom - de verzameling E der klanten wordt gedefinieerd door hun relatie tot C, de enige kapper - maar C wordt gedefinieerd door E. Als hij die scheert zit hij buiten E; als hij die geschoren wordt zit hij in E en kan er nochtans niet toe behoren. Hij scheert zichzelf, dus buiten E, maar iedereen die hij scheert behoort tot E, dus zit hij in E.

Paul Valéry



© Mario Del Curto

TOCHNOGEEENMENS

gesprek met André Wilms

Jij houdt van ijshockey, tennis en voetbal. Ben je een grote sportfan?

André Wilms: Ja.

Heeft sport iets met acteren te maken?

André Wilms: Boksen wel.

Waarom boksen?

André Wilms: Dat heb ik van Klaus Michaël Gruber. Omdat men volgens hem bij boksen constant moet omschakelen tussen kracht en ontspanning, tussen kracht, snelheid en rust. Voetbal is iets gelijkaardigs. Overzicht over het speelveld en de grote spelers zijn rustig.

Ben jij een grote speler?

André Wilms: Daarop heeft Robert Mitchum een zeer goed antwoord gegeven, toen men hem vroeg wat hij van Marlon Brando vond: "een kerel die drie kwartier nodig heeft om 'goeiedag' te zeggen". Op de vraag wat hij van de jonge Amerikaanse acteurs Al Pacino en Dustin Hoffman vond, antwoordde hij: "die zijn zo klein, ik kan ze niet zien."

Is dat jouw houding?

André Wilms: Nee. Maar Robert Mitchum kan daarover heel goed spreken. Men kan woede koesteren tegenover acteurs.

ware zin van de rekenkunde - niet "bij bepaalde gelegenheden" noch "altijd" - maar de geluids- of schrifttekens "2 X 2 = 4" zouden in het Chinees een andere betekenis kunnen hebben of opgelegde

Waarom?

André Wilms: Octave Mirbeau heeft ooit een artikel tegen acteurs in Frankrijk gepubliceerd. Hij heeft daardoor zelfs een duel uitgelokt. Hij schreef: "acteurs hebben het lijden onteerd".

Waarmee hij bedoelde dat een acteur bij wijze van spreken altijd alleen maar veinst?

André Wilms: Ja, maar een politicus is ook een acteur, een dokter is een acteur, alle mensen zijn acteurs. Later heeft Mirbeau een stuk geschreven, waar hij de acteurs opnieuw voor nodig had. Iedereen heeft het recht zich in zijn leven éénmaal te vergissen.

Distantieer jij je van deze zienswijze; definieer jij jezelf als acteur?

André Wilms: Toch wel. Het zou pretentieus zijn als ik zou zeggen dat ik geen acteur ben. Als men interviews met acteurs leest, is dat geen erg interessante lectuur, want ze kunnen niet erg goed over hun beroep spreken. Ik heb zelden een interessant interview met een acteur gelezen. (...)

Je bent nooit naar een toneelschool gegaan, je wou dus eigenlijk nooit acteur in de klassieke betekenis van het woord worden?

André Wilms: Neen, in de klassieke betekenis niet. Er zijn heel goede traditionele acteurs, maar ik ben daarin niet zo goed omdat ik het vervelend vind.

onzin kunnen zijn, waaruit je ziet: slechts in het gebruik heeft de uitspraak zin. En "Ik weet dat hier een zieke ligt" in een niet-toepasselijke situatie gebruikt, lijkt alleen daarom geen onzin, veeleer

Maar wat was je motivatie om op scène te gaan staan, je te presenteren, in andere rollen te kruipen?

André Wilms: Het is een beroep waarin men vrij snel veel geld kan verdienen. Niet echt veel, maar men verdient geld met zijn eigen lichaam. Er is geen objectieve techniek, de grens tussen charlatanerie en talent is smal. Het is bijzonder grappig om te zien hoe verschillende mensen over de kwaliteit van acteurs spreken. Mijn moeder houdt van acteurs die ik afschuwelijk vind. Voor haar zijn die gewoonweg geniaal. Daarvoor zijn er tal van irrationele redenen. Sommigen zeggen dat iemand erotisch is op scène, of heel mooi, enz. Sinds Brecht is er geen theorie over acteren meer geweest.

We hebben het er toch ooit eens over gehad dat dansers en zangers vrij gemakkelijk objectief kunnen worden beoordeeld omdat men hun vakmanschap kan beoordelen. Men ziet hun techniek en die techniek moeten ze oefenen. We hebben ook vaak over trucjes gesproken. Toen we samen tijdens een voorstelling enkele spelers observeerden, zie jij: "kijk daar, een paar snelle trucs, een beetje het hoofd draaien, wat overdrijven, en het werkt al."

André Wilms: Dat is toch het mooie van het beroep. Dat is het wat niet zuiver op de graat is, dat is de oneerlijkheid van toneelacteurs. Acteren is een sluw en onverdraaglijk beroep omdat alles toegestaan is. Acteurs kan men niet vatten.

Worstelt een acteur permanent met een identiteit die hij zelf niet kan definiëren? Weet hij wie hij zelf is?

een vanzelfsprekendheid, omdat je je betrekkelijk eenvoudig een voor hem passende situatie kan voorstellen en omdat je gelooft dat de woorden "Ik weet dat ..." overal op hun plaats zijn, waar geen

André Wilms: Moeilijke vraag. Hij probeert het te weten. Ik weet dat sommige acteurs echt kapot zijn als ze honderd keer 'Othello' hebben gespeeld. Het is niet zo gemakkelijk om weer uit die rol te stappen.

Ikzelf voel dat niet zo aan, ik vind dat ik me in het dagelijks leven normaal gedraag.

Ben je een beetje de freak onder de acteurs, die niet meer in grote theaters speelt en toch bekend is, die met krankzinnige filmmakers zoals Kaurismäki samenwerkt?

André Wilms: Een beetje wel. Maar dat heb ik altijd leuk gevonden. Ik vind dat de mensen die het zogenaamd andere theater maken, die meer aan de rand werken, zoals bv. Heiner Goebbels of Kaurismäki, gewoonweg niet zo vervelend, veel grappiger zijn. Ze proberen dingen uit die er misschien niet altijd goed uitzien, maar die tenminste een poging zijn om iets onconventioneels te doen. Het is een luxe als men zich dat kan permitteren.

Waar verzet je je tegen als je dit zegt? Tegen wie of voor wie verdedig je dit standpunt?

André Wilms: In het begin dachten wij dat je met theater de wereld kon veranderen. Nu weten we dat men de wereld niet meer kan veranderen, maar ik probeer ervoor te zorgen dat de wereld mij niet verandert. (...)

Je hebt ondertussen tachtig maal 'Ou bien le débarquement désastreux' van Heiner Goebbels gespeeld. Dat is in strijd met

twijfel heerst (dus ook daar, waar de uitdrukking van twijfel onbegrijpelijk zou zijn). 11. Je ziet gewoonweg niet hoe buitengewoon gespecialiseerd het gebruik van "Ik weet" is. 12. Want "Ik weet

je uitspraak dat het ontstaansproces belangrijker is dan het spelen.

André Wilms: Ja, dat is een contradictie. Zoals je ziet, is het moeilijk om met acteurs te spreken. Omdat overal en altijd tegenstrijdigheden opduiken. Dat is ook het mooie aan het beroep. Ik zeg elke morgen: "Ik stop met spelen", en elke avond sta ik weer op de scène. Maar elke morgen stop ik er heel gemeend opnieuw mee. Net als met roken. Elke dag stop ik met roken. En dat geloof ik ook echt. Iemand heeft ooit gezegd dat stoppen met roken heel makkelijk is. Ik hou er al twintig jaar elke dag mee op. Het is net een verslaving.

Je doet bij Heiner Goebbels een heel nieuwe ervaring op, als zanger.

André Wilms: Ja, je moet heel precies zijn. Je mag je gevoelens niet laten blijken en dat is heel aangenaam. Dat heeft Wilson ook van zijn acteurs geëist. Hij stond erop dat ze altijd telden, 1 2 3 4 5 6 7, en niets aanvoelden. Men voelt teveel aan in het theater.

Dus geen psychologie in het theater.

André Wilms: Geen psychologie en geen aanvoelen. Dat is nog erger dan psychologie. Wat acteurs allemaal niet onder gevoel bedekken. Alle teksten liggen bedolven onder een dikke laag gevoel. Na de voorstelling van 'Ou bien le débarquement désastreux' heeft Heiner Müller mij gezegd: "Je bent ondanks alles nog een mens op de scène".

... " schijnt een feitelijke toestand te beschrijven die waarborg is voor de feitelijke van dat wat je weet. Juist de uitdrukking "Ik dacht dat ik het wist" vergeet je altijd. 13. Het is namelijk niet zo,

Betekent dat dat je precies weet wie je bent als je op de scène staat?

André Wilms: Ik weet nu hoe sommige dingen gaan. Wat ik op de scène ben, weet ik niet precies. Dat kan ik nooit weten, omdat ik mezelf maar zelden zie. Als men zichzelf op een videoband bekijkt, dan geeft dat niets. Daarom hebben toneelacteurs een regisseur nodig. Jammer genoeg. Of ook niet. Je hebt een blik van buitenaf nodig. Het ideaal zou een theatergezelschap zijn. Fassbinder wou zoiets opbouwen. Een groep van twintig mensen die altijd samenwerken, die hetzelfde spelen, die dezelfde idee hebben van spelen. Die allemaal in dezelfde mate kunnen beslissen. (...)

Lij bent groot geworden in een tijd dat discussiëren belangrijker was dan repeteren.

André Wilms: Ja, we hebben alleen nog gediscussieerd en niet meer gerepeteerd. Nu is alles een beetje eenvoudiger. Men doét, gewoonweg.

Was dat dicussiëren noodzakelijk?

André Wilms: Ik weet het niet. Maar ik weet wel dat het veel interessanter is om met een regisseur een voetbalwedstrijd te gaan bekijken dan honderd maal over gevoelens te spreken. Men zegt vaak dat acteurs een beetje dom moeten zijn. En dat klopt ook. Als je teveel zelfkritiek uit, teveel nadenkt, dan is dat storend. Ik weet niet meer wie ooit over Marlène Dietrich gezegd heeft: "Ze was een luie geit. Ze zat

dat je de zin "Het is zo" kan afleiden uit iemands uitspraak "Ik weet dat het zo is". Ook niet uit de uitspraak en het feit dat het geen leugen is. - Maar kan ik niet uit mijn eigen uitspraak "Ik weet etc."

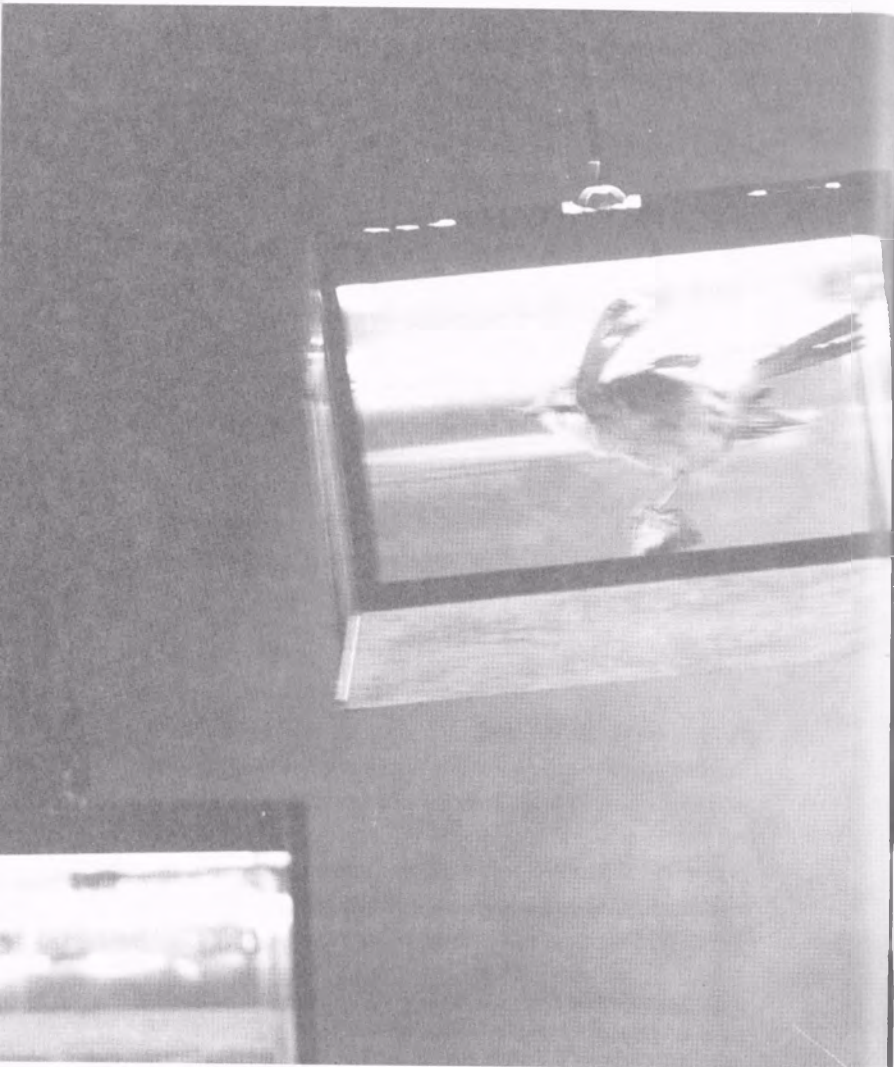
daar alleen maar te zitten en liet zich alles brengen". Die gave moet je echt hebben. Wie teveel nadenkt, is verloren. En dat is het gevaar van mijn generatie. (...)

Heb je idolen, voorbeelden?

André Wilms: Lou Reed. Eigenlijk ben ik een gefrustreerde rockster. Zoals iedereen die opgroeide in de jaren zestig. Wie waren de voorbeelden? Niet wie Molière speelde, maar Mick Jagger, Lou Reed of Robert Mitchum.

Interview afgenomen door Elisabeth Schweeger en Tom Stromberg, Frankfurt, 19 februari 1994 In: Theaterschrift 7, *De acteur*, 1994 (vertaling: vertaalbureau De Ceuninck)

afleiden "Het is zo"? Zeker, en uit de zin "Hij weet dat daar een hand is" volgt ook "Daar is een hand". Maar uit zijn uitspraak "Ik weet..." volgt niet dat hij het weet. 14. Het moet eerst bewezen



© Mario Del Curto

Van een stoel zal je niemand horen zeggen "Nu denkt hij" of "Hij denkt niet" of "Hij denkt nooit"; het wordt ook niet gezegd van een plant, noch van een vis en nauwelijks van een hond, wèl van de mens. En niet eens van alle mensen.

Een uitspraak als "Een stoel denkt niet" is niet vergelijkbaar met een uitspraak als "Een stoel groeit niet" (ik kan me zeker niet voorstellen 'hoe het zou zijn' als een stoel dacht). Hier gaat het duidelijk om een geleidelijke overgang naar het geval van de mens.

Ludwig Wittgenstein

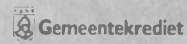
Auteur, componist, musicus en teatermaker **Heiner Goebbels** werd in 1952 in Neustadt geboren. Sedert 1972 woont hij in Frankfurt. Hij studeerde muziek en sociologie. Vanaf begin jaren zeventig componeerde hij voor theater en dans, met name voor Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Christof Nel, Ruth Berghaus en het Ballett Frankfurt. In de jaren tachtig componeert en regisseert Goebbels zijn eigen werken, voornamelijk geïnspireerd op teksten van Heiner Müller (*Verkommenes Ufer, La Libération de Prométhée, Wolokamsker Chaussee*). Deze creaties werden meermaals bekroond, onder meer met de Prix radiophonique des aveugles de guerre, de Italia prijs en de Karl Sczuka prijs. Sedert 1988 componeert Heiner Goebbels kamermuziek voor het Ensemble Moderne en het Ensemble Intercontemporain. In 1993 ontving hij de cultuurprijs van de Staat Hessen. Na zijn eerste scenische concerten *Der Mann im Fahrstuhl* (1987) en *Die Befreiung des Prometheus* (1991), ontwikkelde hij samen met Michael Simon zijn eerste muziektheaterstukken: *Newton's Casino* (1990) en *Römische Hunde* (1991) in het Theater Am Turm in Frankfurt. In 1993 creëerde Heiner Goebbels *Ou bien le débarquement désastreux* waarin André Wilms meespeelde. Dit stuk ging in Parijs in première waarna het in Frankfurt, Berlijn, München en Brussel speelde. In 1994 ontstond *Surrogate Cities*, een compositie voor orkest die negentig minuten duurt, in opdracht van de Opera van Frankfurt en gecreëerd door de Junge Deutsche Philharmonie onder leiding van Peter Rundel. Het jaar erna creëert hij, opnieuw in Theater Am Turm, *Die Wiederholung / La Reprise / The Repetition* met de pianiste en actrice Marie Goyette, de acteur Johan Leysen en de gitarist John King, naar teksten van Robbe-Grillet, Kierkegaard en Prince. De radioversie van deze productie werd

worden, dat hij het weet. 15. Dat geen vergissing mogelijk was, moet bewezen worden. De verzekering "Ik weet het" is niet voldoende. Want ze is toch slechts de verzekering, dat ik me daar niet

door de Duitse Academie voor podiumkunsten verkozen tot 'radiostuk van het jaar 1997'. *Schwarz auf Weiss*, zijn laatste stuk met achttien muzikanten van het Ensemble Moderne, werd in 1996 in Theater Am Turm gecreëerd en is sedertdien op wereldtournee. In 1997 nam hij deel aan het project *Theaterskizzen* van de Documenta X in Kassel met *Landscape with man being killed by a snake*.



kan vergissen, en dat ik me daarin niet vergis, moet objectief vaststelbaar zijn. Uit: Ludwig Wittgenstein, 'Over zekerheid', Boom Meppel, Amsterdam, 1977 (vertaling Sybe Terwee)

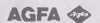


Gemeentekrediet

De Standaard
Informatie op uw niveau



Knack
VERBODERT



deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

deSingel

HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00
openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · info@desingel.be