

deSingel 1999 2000



wo 25 , do 26, vr 27 augustus | wo 1, do 2, vr 3, za 4,
di 7, wo 8, do 9, vr 10, za 11 september 1999

theater

Johan Simons | Paul Koek
Theatergroep Hollandia

De val van de goden (creatie)
naar 'The Damned' van Luchino Visconti

locatie: Cockerill Yards - BM Titan in Hoboken

wo 25, do 26, vr 27 augustus | wo 1, do 2, vr 3, za 4,
di 7, wo 8, do 9, vr 10, za 11 september 1999

theater

Johan Simons | Paul Koek
Theatergroep Hollandia

De val van de goden (creatie)
naar 'The Damned' van Luchino Visconti

locatie: Cockerill Yards - BM Titan in Hoboken

de voorstelling begint om **20 uur**

inleiding door dramaturg **Tom Blokdijk**
vr 3 september . 19.15 uur . Cockerill Yards . gratis

In het **Filmmuseum** (Centrum voor Beeldcultuur . Koninklijk Paleis . Meir 50 . 2000 Antwerpen) worden aansluitend bij de voorstellingenreeks twee films van Luchino Visconti vertoond: 'The damned' op zo 5 september en 'Dood in Venetië' op ma 6 september, telkens om 20 uur kaarten 150 F (kassa) . 100 F (voorverkoop) . informatie tel 03/233.85.71

samenstelling programmaboekje **deSingel**
druk **Tegendruk**

Johan Simons | Paul Koek | Theatergroep Hollandia

De val van de goden (creatie)
naar 'The Damned' van Luchino Visconti

regie **Johan Simons, Paul Koek**

muziek en compositie **Heiner Goebbels, Frances-Marie Uitti,**

Ton van der Meer, Paul Koek

tekst **Luchino Visconti**

in samenwerking met **Nicola Badalucco, Enrico Medioli**

vertaling, bewerking en dramaturgie **Tom Blokdijk**

vormgeving **Leo de Nijs, Ronald Roffel, Michel Dil, Paul Beuk**

kostuums **Maria Roers, Dorine van Ijsseldijk**

regieassistentie **Petra van Huffel**

licht **Ate-Jan van Kampen, Lieven De Meyere**

geluid **Will-Jan Pielage**

techniek **Arjen Freijer, Jannie Slagman, Larry Underwood, Jo Leys,**
Christian Scheltens, Tom Van Bel

catering **Rollo Lang, Ingrid Coosemans**

productie **Nico Bink, Ada Plinck**

coördinatie **Katleen Van Langendonck**

coproductie **deSingel**

ism **Zomer van Antwerpen**

met dank aan **Luc Geeraerts, Chantal de Mûelenaere,**

Roger Van Goethem

spel

Baron Joachim von Essenbeck,

president-directeur van de Essenbeck Staalfabrieken **Jeroen Willems**

Barones Sophie von Essenbeck,

zijn nicht en de weduwe van zijn oudste zoon **Elsie de Brauw**

Baron Konstantin von Essenbeck, zijn tweede zoon en een directeur van de
Essenbeck Staalfabrieken **Fedja van Huêt**

Barones Elizabeth Thalman - von Essenbeck,
Joachims nicht **Elsie de Brauw**

Herbert Thalmann, haar man en vice-president van de Essenbeck Staalfabrieken
Fedja van Huêt

Thilde Thalmann, hun dochter **Sanne van Rijn**

Baron Günther von Essenbeck, Konstantin's zoon **Mathijs Scheepers**

Baron Martin von Essenbeck, Sophie's zoon **Jeroen Willems**

Friedrich Bruckmann, een directeur van de Essenbeck Staalfabrieken en
geliefde van Sophie von Essenbeck **Jeroen Willems**

SS-Majoor Wolf von Aschenbach,

neef van Joachim von Essenbeck **Peter Paul Muller**

Carola, bediende van Joachim, Friedrich en Martin **Carola Arons**

Sanne, bediende van Sophie en Elizabeth **Sanne van Rijn**

Thekla, bediende van Konstantin en Günther **Thekla Reuten**

Gonny, bediende van Wolf von Aschenbach **Gonny Gaakeer**

Commissaris van politie **Thekla Reuten**

Lisa, een kind **Thekla Reuten**

Lisa's moeder **Sanne van Rijn**

Olga, Martin's vriendin **Gonny Gaakeer**

Rector van het Gymnasium waarop Günther zit **Sanne van Rijn**

Politie-inspecteur **Thekla Reuten**

Directiesecretaris **Carola Arons**

SA-er **Thekla Reuten**

Bruiloftsgasten **Carola Arons, Gonny Gaakeer, Thekla Reuten,**
Sanne van Rijn



Hollandia en Visconti

Met 'Teorema' van Pier Paolo Pasolini startte Theatergroep Hollandia in 1991 een reeks voorstellingen over de moraal van de macht, waartoe naast een aantal Griekse tragedies ook 'Leonce en Lena' van Georg Büchner behoorde en 'Varkensstal' van Pier Paolo Pasolini, dat Hollandia - in coproductie met deSingel - drie jaar geleden onder de IJzeren Brug in Antwerpen speelde. In de lijn van die reeks voorstellingen kan ook de keuze van 'De val van de goden' van Luchino Visconti worden gezien, gebaseerd op diens film uit 1969, uitgebracht onder de titel 'The Damned', waarin hij laat zien hoe topindustriëlen in de strijd om de macht zich uitleveren aan een misdadig regime.

Macht, moord, moraal

Wie leest over de strijd om de hoogste macht bij een bedrijf als Philips, over de opvolging van Wisse Dekker door Jan Timmer door Cor Boonstra en wie weet dat dit soort ingewikkelde opvolgingsgeschiedenissen niet zeldzaam zijn, zal zich niet verbazen dat de linkse edelman en cineast Luchino Visconti daarover een speelfilm wilde maken. Verwonderlijk is evenmin dat hij zich daarbij wilde baseren op het wel en wee van de firma Krupp, de beroemde en beruchte Duitse staalgigant. Dat hij zich daarbij liet inspireren door Shakespeare is al evenmin vreemd: in veel van diens toneelstukken gaat het over de strijd om de troonsopvolging, de Blauwe Maandag Compagnie liet dat onlangs nog zien in 'Ten oorlog'. Visconti baseerde zich vooral op 'Macbeth'. (Maar ook op 'De Buddenbrooks' van Thomas Mann, de roman over de onder-

gang van een burgerlijke familiedynastie, en op elementen uit 'De bezetenen' van Fjodor Dostojevski.)

In de tweede helft van de jaren zestig, toen overal in Europa de behoefte begon te groeien om de nazi-geschiedenis te doorgronden, was het ook niet vreemd dat Visconti zich vooral wilde richten op de politieke rol van een bedrijf als Krupp in de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog. Dat verschafte hem de mogelijkheid om naast het verhaal over de strijd om de macht een tweede verhaal te vertellen: hoe de nazi's greep kregen op een dergelijke staalgigant, hoe ze erin slaagden zo'n familiebedrijf wapens te laten fabriceren, hetgeen aan Duitsland krachtens de Vrede van Versailles in 1919 verboden was.

Naast de familie von Essenbeck van de Essenbeck Staalfabrieken speelt SS-majoor Wolf von Aschenbach dan ook een sleutelrol, een neef van de von Essenbecks. (In het Engels - de taal die in de film wordt gesproken - lijken de woorden Essenbeck en Aschenbach ook op elkaar.) Aschenbach steunt de ambities van een van de directeurs van het bedrijf, de Macbeth van deze film, Friedrich Bruckmann - van gewone komaf, maar de geliefde van nicht Sophie von Essenbeck - om president-directeur te worden. Von Aschenbach laat weten dat Bruckmann ongestraft Joachim von Essenbeck, de zittende president-directeur, kan vermoorden. Zo weet Bruckmann de macht te grijpen. Hij start de productie van mitrailleurs en later van kanonnen.

Als Konstantin, een zoon van Joachim von Essenbeck, erin dreigt te slagen Friedrich Bruckmann te ontronen, grijpt von Aschenbach weer in. Konstantin is namelijk lid van de SA (Sturm Abteilung), de ordetroepen van de nazi's die door hun gewelddadige straatacties tegen communisten, socialisten en joden Hitler aan de macht hielpen. De strijd om de macht in de Essenbeck Staalfabrieken krijgt in de film een parallel in de strijd om de macht in de nationaal-socialistische partij. De SA heeft Hitler aan de macht

gebracht, maar om oorlog te voeren is Hitler afhankelijk van de Reichswehr, het leger. En de Reichswehr wil niets te maken hebben met de SA. Dat maakt de weg vrij voor een machtsgreep van de SS (SchutzStaffeln), oorspronkelijk een onderdeel van de SA, belast met de bescherming van de leiders van nazi's, in het bijzonder van Hitler. De SS ontwikkelt zich echter steeds meer tot een elite-korps, tot de beschermer van de partij, van de ideologie van de partij en van de nationaal-socialistische staat, die de wereld moet gaan veroveren en gaan overheersen. De macht van de SA wordt gebroken in juni 1934 in de zogenaamde 'Nacht van de Lange Messen', als de top van de SA door de SS wordt uitgemoord. Von Aschenbach maakt van deze gelegenheid gebruik om de SA-er Konstantin daar door Friedrich Bruckmann te laten vermoorden.

Wanneer Bruckmann zich vervolgens echter aan de greep van von Aschenbach probeert te ontworstelen, brengt die Martin von Essenbeck in stelling, geperverteerd door zijn moeder, Sophie von Essenbeck, Bruckmans geliefde. Martin wordt lid van de SS, bezet het familiekasteel, gijzelt Bruckmann en zijn moeder, laat ze eerst voor de grap met elkaar trouwen en dwingt ze direct daarna tot zelfmoord. De macht van de nazi's over de Essenbeck Staalfabrieken is compleet.

Van filmscenario naar toneeltekst naar theatervoorstelling

Dat het scenario van een eerder gemaakte film even goed als uitgangspunt kan dienen voor een theatervoorstelling als de tekst van een eerder gemaakte toneelvoorstelling is duidelijk. Natuurlijk moesten de theatermakers daarvoor een schakelaar in hun hoofd omzetten, want sinds de uitvinding van de montage deed de film iets dat op het toneel nu eenmaal niet kon: in een fractie van seconde van de ene plaats naar de andere springen, desnoods

meerdere malen per minuut. Ook toneelschrijvers gingen die techniek echter gebruiken: Botho Strauss, Franz-Xaver Kroetz, Judith Herzberg, om er maar een paar te noemen. Dat lang voor de uitvinding van de film Shakespeare de handeling al heen en weer liet springen, hielp. Dat de toneeldecors na de Tweede Wereldoorlog steeds abstracter waren geworden, vaak niet meer dan een aanduiding of een suggestie van de plaats waar de handeling zich afspeelde, hielp ook. Al in de jaren vijftig werd bovendien het uit de Middeleeuwen stammende simultaandecor weer ingevoerd. Door zich om te draaien - zelfs door alleen het hoofd om te draaien - konden de acteurs van de ene scène in de andere stappen, zich van de ene plaats van handeling naar de andere begeven. De toeschouwers van een toneelvoorstelling wonnen daarbij zelf iets op de film: niet de camera bepaalde waarnaar zij moesten kijken, dat konden ze zelf uitmaken. Gebeurtenissen die zich in het verhaal gelijktijdig afspelen kunnen de toeschouwers ook tegelijkertijd zien: ze hebben meer overzicht over de gebeurtenissen dan de filmkijker.

Een filmscenario tot toneeltekst bewerken dwingt je dus niet tot het aaneenvoegen van alle scènes die zich op één plaats afspelen, al is bij de bewerking van 'The Damned' tot 'De val van de goden' een enkele keer een dialoog die door beelden van gebeurtenissen elders werd onderbroken, aangevoegd.

Wat op het toneel niet kan, zijn massascènes: zelfs driehonderd figuranten willen op het toneel nog geen massa worden. De begrafenis van baron Joachim von Essenbeck, in de film een tamelijk lange sequentie die iets van de status van de dode en de sociale achtergrond van de gebeurtenissen laat zien, is dus gesneuveld. Het SA-feest in het Beierse Bad Wiessee, dat uitloopt op de 'Nacht van de Lange Messen' (het uitmoorden van de SA door de SS), werd tot zijn essentie teruggebracht.

Een tijdsprong maken is op het toneel wat moeilijker dan in de film. De regisseur kwam de bewerker daarbij onbewust te hulp. Bij films stuwen de dialogen vooral de handeling voort: ze zijn meestal weinig reflexief, brengen vaak weinig diepte aan. Daarom vroeg de regisseur om tussen de teksten scènes te monteren, die de voorafgaande gebeurtenissen reliëf zouden kunnen geven. Dat werden teksten uit 'De man zonder eigenschappen' van Robert Musil, uit 'Macbeth' van William Shakespeare en uit 'De Buddenbrooks' van Thomas Mann.

Veel mensen vinden dat een toneeltekst altijd zo getrouw mogelijk moet worden opgevoerd. Bij een filmscenario heeft dat geen zin: iedereen kan de film zelf nog gaan zien. Bij een filmscenario geldt dus zeker dat er van de regisseur een eigen interpretatie, een eigen aanpak en een eigen visie wordt verwacht. Dat leidde tot talrijke regiekeuzes, die een grote invloed hadden op de bewerking.

De eerste was de keuze om acteurs meerdere rollen te laten spelen. De aanzet tot dat besluit gaf de ervaring met 'Twee stemmen', waarin Jeroen Willems achtereenvolgens een zestal personages speelt. Dat dubbelen deed hij toen niet voor het eerst: in 'Perzen' speelde hij al de bode, Dareios en Xerxes. Werd de keuze bij Aischylos nog ingegeven door de theaterpraktijk in Aischylos' tijd en de behoefte te ervaren wat zoiets betekent voor een acteur nu, bij 'Twee stemmen' ging het om het transformeren op zich: de ervaring een ander te zijn, die anders tegen de anderen aankijkt. In 'De val van de goden' wordt een volgende stap gezet: nu gaat het voor de personages voortdurend om de vraag wat voor iemand ze in deze omstandigheden willen en kunnen zijn.

Als het over de Tweede Wereldoorlog gaat, staat het morele oordeel over de betrokkenen immers al van tevoren vast: we weten

wat goed en fout is, en dus wie goed of fout was. Dat lijkt te impliceren dat zoiets al van te voren vaststond. Het is daarbij of we in ons hoofd nog negentiende-eeuwers zijn. In hun optiek had de mens een vastomlijnd karakter, dat nu eenmaal was zoals het was, goed of slecht. In de loop van de twintigste eeuw is steeds duidelijker geworden dat een mens tal van mogelijke persoonlijkheden in zich verenigt, die in verschillende situaties naar voren kunnen komen. Dezelfde mens kan moedig en misdadig zijn, slachtoffer en dader, nobel en doortrapt, held en hufter. Jeroen Willems speelt de drie opeenvolgende president-directeuren van de Essenbeck Staal fabrieken: de laatste twee vermoorden hun voorgangers. Elsie de Brauw speelt de vrouwen achter de mannen: de ene steunt haar man en sterft in Dachau, de ander drijft haar man tot moord om de macht en wordt in de strijd om de opvolging door haar zoon vermoord. Fedja van Huêt speelt zowel de nazi-vijandige als de nazi-vriendelijke adjunct-directeur. De ene zal de doodstraf krijgen wegens 'landverraad', de ander wordt geliquideerd voor hij zijn greep naar de macht in de Essenbeck Staal fabrieken met succes kan bekronen. Temidden van de gebeurtenissen kiezen ze alle drie steeds een andere rol: ze blijken in het bezit van meerdere mogelijke identiteiten. Alleen Peter Paul Muller speelt maar één personage: de SS-majoor die de moordenaars tot hun daden instigeert en hun greep naar de macht legitimeert. Hij maakt maar één keuze en heeft maar één doel: de nazi's de zeggenschap geven over de staalfabrieken, die om te vormen tot wapenfabrieken. Hij laat maar één identiteit in zichzelf toe.

Naast het besluit om de acht hoofdpersonages door vier acteurs te laten spelen had ook het besluit om hen alle vier een eigen bediende te geven invloed op de bewerking. Zij zijn getuige van de gruwelen die hun meesters begaan of waarvan die het slachtoffer worden. In de verschillende houdingen die zij daartegenover

innemen herkennen we de verschillende houdingen die wij zouden kunnen aannemen als wij getuige van dergelijke weerzinwekkende daden en gebeurtenissen zouden zijn. Maar ook de bedienden hebben zo hun verglijdende identiteiten: zij kiezen óók om andere rollen te spelen, zodat ook hun andere kanten vorm krijgen.

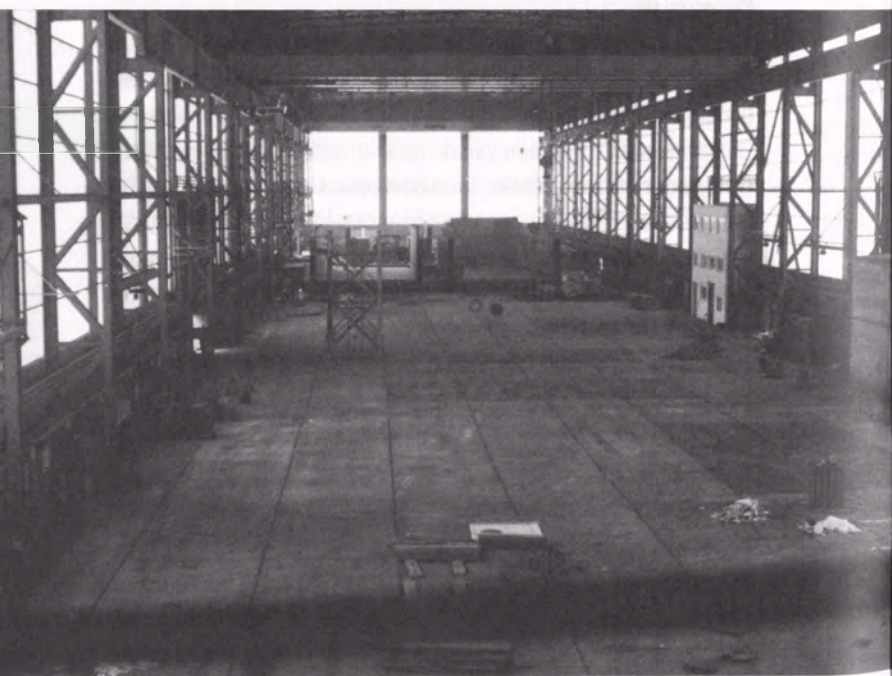
Zo wordt binnen het verhaal van 'The Damned' de vraag opgeworpen hoe wij zijn, zouden zijn, kunnen zijn, willen zijn. Een vraag die blijft klemmen, want: "De beschaving heeft geen blijvende overwinning behaald op de barbarij. Morele verbintenissen zijn gemakkelijk te herroepen." (Peter Conrad)

De muziek

Het was al lang een wens van medeartistiek leider, muzikant en componist Paul Koek om werk te spelen van Heiner Goebbels, na Dick Raaijmakers nu een van de belangrijkste Europese componisten voor muziektheater. Toen Koek aan Goebbels vroeg of hij het goedvond dat hij samen met Frances-Marie Uitti en Ton van der Meer delen uit Black and White en Red Run, geschreven voor het Ensemble Modern, dus voor twintig muzikanten, bewerkte voor cello, klavecimbel en slagwerk, én ze hem vroegen wat hij ervan zou vinden als ze zijn stukken daarnaast ook nog eens elektronisch 'vermorften', leek hem dat een krankzinnige uitdaging, waarvoor hij graag zijn toestemming gaf.

Frances-Marie Uitti, Ton van der Meer en Paul Koek zijn elk afkomstig uit een verschillend muzikaal 'klimaat'. Dat wensten ze te behouden toen zij samen, al pratend, werkend en spelend, tot hun gezamenlijke werkstuk kwamen.

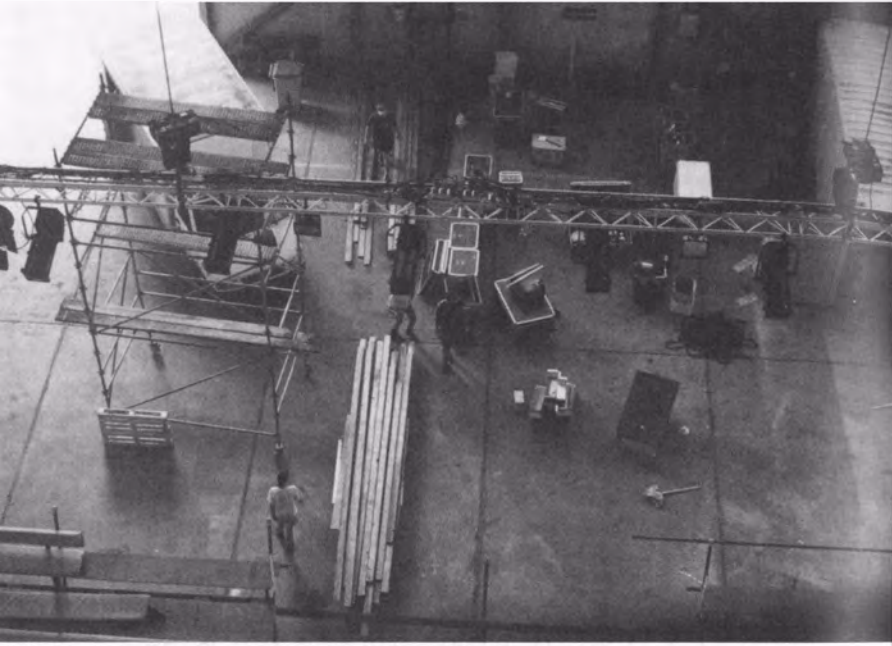
In het eerste deel, tot de moord op Joachim von Essenbeck, klinken naast enkele improvisaties de door en voor het trio bewerkte



stukken van Heiner Goebbels. Aan het eind van dit deel zingen de acteurs bij wijze van begrafenis voor Joachim von Essenbeck het 'oorlogsmadrigaal' van Monteverdi: Hor ch'el Ciel e la Terra. Het tweede deel loopt uit op de moord op Konstantin von Essenbeck tijdens de 'Nacht van de Lange Messen'. Het muzikale materiaal wordt geput uit historische opnames als redevoeringen van Hitler, mensenmassa's die naar hem luisteren en door Visconti voorgeschreven liederen als Trink, Brüderlein, en het Horst Wessellied (het SA-lied bij uitstek). Dit materiaal wordt vermorft, vertraagd, versneld, zowel live als in samples. Zo wordt Hitler's oproep aan de massa: "Wollt Ihr den totalen Krieg?" vermorft tot mitrailleurvuur én tot een soort varkensgekrijs. Spel, muziek en vormgeving creëren zo samen een scène die als het ware boven de handeling uitstijgt, zoals dat eerder het geval was in de rijksdagbrandscène in 'Ongebluste kalk' en de duivelsscène in 'De Bitterzoet'.

In het derde en laatste deel, eindigend met de gedwongen zelfmoord van Friedrich Bruckmann en Sophie von Essenbeck, vormt de muziek een soort requiem. De drie muzikanten rekken al improviserend hun muziek uit tot lange klanklierten en combineren die met door Van der Meer en Uitti ontworpen samples, waarbij ze zich laten leiden door het tempo van de acteurs. Tussen de delen klinken de stukken van Goebbels. Pas in de laatste week kreeg de muziek, in een open en alerte wisselwerking met wat de acteurs doen, zijn definitieve vorm.

Tom Blokdijk, Johan Simons, Paul Koek



Herbert

Vandaag een klein compromis, morgen weer een klein compromis en op een goeie dag zijn we onze stoel kwijt.

Elizabeth

Natuurlijk schat.

Herbert

Je kunt niet altijd ja blijven zeggen. Dit zijn geen redelijke mensen: hoe meer je ze te eten geeft, des te vrazuchtiger ze worden.

Elizabeth

Lieverd, oom Joachim staat al veertig jaar aan het roer van de Essenbeck Staal fabrieken en wist altijd sterk en stevig het evenwicht te bewaren.

Herbert

Het evenwicht. Een gunst aan de liberalen en een aan de nationaal-socialisten. Een gunst aan mij en een aan Konstantin.

Elizabeth

Herbert, je bent niet eerlijk. Oom Joachim is niet bepaald zachtzinnig voor 'die meneer'.

Herbert

Maar alleen omdat hij een snob is. Als Hitler niet de zoon van een douane-ambtenaar en een dienstmeisje was, had Joachim zich allang aan hem gewonnen gegeven.

Elizabeth

Maar je moet toegeven dat hij je raad opvolgde: hij gaf de Nationaal-Socialisten geen cent.

Herbert

Maar alleen omdat hij zo gierig is.

Fragment uit Hollandia's 'De val van de goden'



Een hoofdrol voor de acteur

gesprek met Johan Simons

Over het algemeen zijn de voorstellingen van Johan Simons 'lichter', 'darteler' geworden, beseft hij zelf, gedreven door de noodzaak aan te sluiten "bij de leefwereld van de mensen van nu". In dat verband hanteert hij graag de termen 'mededeelzaamheid' en 'meeslependheid'. Was hij dat in het verleden dan te weinig?

Johan Simons: "Hoewel ik me er altijd tegen verzet heb, ben ik ook lang bezig geweest met bij mezelf naar binnen te kijken. In 'Perzen' bijvoorbeeld, zaten dingen waarop ik nog steeds trots ben, maar het eerste halfuur van die voorstelling verwachtten we dat het publiek naar ons toekwam. De verleiding lag in de muzikaliteit, niet in de snelheid. Pas praten als je stilstaat, dus niet praten en in beweging zijn tegelijkertijd, het was een element dat ik toen heel erg toepaste. Nu ben ik er veel meer naar op zoek hoe ik iets als verteller of vertolker geef, in plaats van hoe ik een publiek naar me toe haal. Dat heeft te maken met een enorme toename van snelheid in onze voorstellingen en met mededeelzaam, helder willen zijn. Eigenlijk wil ik alleen nog maar meeslepend werk maken. Daarom mag Marc Van Eeghem in 'Hard Brood' spelen zoals hij speelt: in het stuk zitten tragedie-elementen en komedie-elementen, maar ook crimi-elementen, het zijn allerlei vormen door elkaar. (...) Toneel moet een gebeurtenis, een ervaring zijn. Ook dat is een element dat ik langzamerhand toegevoegd heb."

Heeft het Nederlandstalige toneel aan die aspecten niet te weinig aandacht besteed het voorbije anderhalve decennium?

Johan Simons: "Jazeker, het werd te particulier. Het dreigde meer en meer een vakblad te worden. De mening van de vakgenoten was vele malen belangrijker dan de mening van een ander pu-

blik. Ik vind de mening van vakgenoten absoluut belangrijk, maar tegelijkertijd interesseert het me helemaal niks. Paul Koek en ik hebben onze taal ontwikkeld vanuit een isolement: dat moet je zelf doen, dat kan je niet met vakgenoten. Ik vind het jammer dat jij moeite hebt met de voorstelling (met 'Hard brood', nvdr), maar aan de andere kant weet ik dat, ook al ben ik een twijfelaar, ik met de volgende of misschien met de daaropvolgende productie gelijk krijg met het idee een tragedie over een komedie heen te schuiven. Mijn ontwikkeling gaat steeds een stap terug, een beetje verder, een stap terug, een beetje verder...Dat gaat niet in één streep of zo. Daarom blijft het voor mij essentieel om nieuwe vormen te ontwikkelen. Want de vorm is hetgene waarmee je communiceert met je publiek. Dat wordt onderschat. Wanneer makers denken dat ze te weinig communiceren met hun publiek, concluderen ze dat dat met gebrek aan engagement te maken heeft. Daar heeft het zeker mee te maken, maar eigenlijk ben je pas goed bezig als niet alleen het engagement er is, maar als je ook vormen vindt om dat engagement duidelijk te maken. Als een acteur op het toneel staat, en ik de zin niet begrijp die hij zegt, is hij geneigd te antwoorden: "Ja, maar ik denk er wel van alles bij." Oké, hartstikke goed, maar laat me dat denken dan ook zien! Mensen hebben het altijd over de denkende acteur, maar denken is ook communiceren, denken moet je laten zien. We zijn er pas als we voor dat engagement ook volstrekt nieuwe vormen hebben."

Een hoofdrol is volgens Simons weggelegd voor de acteur. Wie de ijzersterke vertolking van Carola Arons, Fedja van Huêt, Frieda Pittoors en Bert Luppens in 'De Bitterzoet' zag, is geneigd hem te geloven.

Johan Simons: "Er is heel veel mogelijk met spelen, het staat nog in zijn kinderschoenen. Acteren gaat voor mij nog teveel over onvrijheid in plaats van vrijheid, over beperking in plaats van on-

beperkt. Wat ik wil is dat een acteur zegt: "Met die Simons heb ik even niks te maken, ik neem de zelfstandige beslissing om iets zus of zo te doen omdat ik denk dat dat de beste keuze is op dit moment." Ik denk dat we veel trotser op onze acteurs zouden kunnen zijn." (...)

Ook uit het gespeelde repertoire blijkt de wil om de 'actualiteitswaarde' van het toneel weer op te krikken. (...) Geloofd Johan Simons dan niet in een theatercanon van teksten die hun waarde door de jaren heen bewezen hebben?

Johan Simons: "Het zou, wat mij betreft, veel mooier zijn als we met alle Nederlandse en Vlaamse theatermakers zouden besluiten om drie jaar lang geen Shakespeares, geen Tsjechovs, geen noem-ze-maar-ops meer te spelen, alleen maar nieuw geschreven stukken. Over drie jaar heb je dan een totaal nieuw landschap. De meeste stukken zul je weer in de vuilnisbak kunnen mikken, maar er zullen er ook bij zijn waarvan je zegt: "Dit sluit helemaal aan bij het leven dat we nu leiden!"

Fragmenten uit een gesprek tussen **Peter Anthonissen** en **Johan Simons**, verschenen in De Morgen, 9 april 1999

Visconti en zijn relatie tot Duitsland

Voor Visconti betekende Duitsland vooral cultuur: de werken van Goethe, Thomas en Heinrich Mann, en Richard Wagner, naast de Oostenrijkse variant op de Duitse cultuur - Gustav Mahler en de verbeeldingen van het ondergaande Oostenrijks-Hongaarse Rijk door Franz Werfel, Stefan Zweig en Robert Musil. Zijn nostalgie werd waarschijnlijk nog versterkt door het lezen van Karl Krauss en Joseph Roth. Maar achter zijn interesse voor de Duitse cultuur hing als een schaduw zijn fascinatie voor Duitsland's ontkenning, de duik in de meedogenloze wreedheid van het land. Nadat de nazi's in 1933 de macht grepen, begonnen ze hun eigen orde te installeren. Visconti besloot met zijn eigen ogen te gaan bekijken wat er aan de hand was.

Later in zijn leven sprak Visconti nog zelden over deze reis. Waarschijnlijk zat hij ermee verveeld dat hij in die tijd een zekere bewondering voor de nazi's had gekoesterd. De kenmerken van de nieuwe orde die hem het meest fascineerden, waren ook terug te vinden in zijn eigen karakter: ordelijkheid, vastberadenheid en efficiëntie. Hij zag Leni Riefenstahl's bejubelde film 'De triomf van de wil' (1935) en kon niet anders dan bewondering voelen voor de artistieke en technische kwaliteit van de film, maar ook voor de idealisering van jeugd, gezondheid, macht en orde. Visconti was een paar keer in de gelegenheid een toespraak van Hitler bij te wonen voor een uitzinnige massa. Heel waarschijnlijk was hij ook gefascineerd door de knappe, blonde jongemannen in hun dreigende zwarte uniformen.

(...)

In de jaren zestig raakte Visconti steeds meer vervreemd van de hedendaagse politieke strijd. Marx noch Gramsci leek in staat de

anarchie en het terrorisme na de revoltes van 1968 op een juiste manier te duiden. Hij maakte zich vooral zorgen over de overeenkomsten tussen de nieuwe situatie en de jaren onmiddellijk voorafgaand aan het fascistische tijdperk. Hij begon zich steeds meer te identificeren met Thomas Mann, die hij zag als een van de laatste voorvechters van het humanisme op het moment dat Duitsland afgleed in barbarij. Deze bewondering vond zijn oorsprong in Visconti's artistieke preoccupaties. In een interview met Gaia Servadio zei hij: "Na Goethe hou ik het meest van Thomas Mann. Al mijn films zijn op een of andere manier gedrenkt in Mann." Veel van de vragen die Mann stelde, waren vertrouwd voor Visconti. Beiden zochten een evenwicht tussen kunst en leven, schoonheid en waarheid, gevoel en verstand, hartstocht en beheersing, pathos en ironie. Hoewel de ene door geboorte en levenswandel een gesofistikeerde aristocraat was en de andere een gecultiveerde bourgeois, geloofden beiden dat het belang van de kunstenaar tweërlei was: hij maakte deel uit van de samenleving en van een bepaalde klasse maar was er tegelijkertijd de waarnemer van.

Voor Mann waren Italië en de geest van Italië, de latinitas, een noodzakelijk tegenwicht voor Duitsland en zijn germanitas. Hij had lange tijd gedacht dat alleen Duitsland echte 'cultuur' kon voortbrengen, als resultaat van een mannelijke spirituele zoektocht. Italië was in zijn ogen slechts in staat tot loutere 'beschaving', zoals werd geïllustreerd door de Italiaanse vrouwelijke sensualiteit en gevoeligheid. Deze tegenstelling correspondeert met een wezenlijke distinctie in de filosofie van Friedrich Nietzsche. In de 'Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' (1871) stelt Nietzsche de Dionysische vervoering tegenover de Apollinische

rationele beheersing en het ideaal van de klassieke eenheid. Mann streefde naar een verzoening van deze twee tegengestelden - zoals hij ook de middenweg zocht in de meeste ideologische kwesties - maar hij bleef altijd sceptisch staan tegenover de latinitas of de Dionysische overgave. In het oeuvre van Mann bezitten het zuiden, het mediterrane gebied en vooral Italië een sensualiteit die de bedachtzame noordelijke geest makkelijk van zijn stuk brengt. Ook al ligt zij vaak aan de basis van artistieke expressie, zij impliceert dat kunst en leven niet verzoenbaar zijn. Het is geen toeval dat Adrian Leverkühn in 'Doktor Faustus' de duivel ontmoet tijdens zijn reis naar Italië.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog vond Thomas Mann dat alleen de Duitse cultuur de Europese cultuur kon redden. Slechts geleidelijk, en vooral na de Duitse nederlaag, werd hij zich bewust van de tegenstellingen en spanningen die het land en zijn cultuur van binnenuit bedreigden. In 'Der Zauberberg' (1924) en 'Doktor Faustus' (1947) komen de twee tradities en manieren van denken tot uiting in de tegenstelling tussen representatieve personages (respectievelijk Settembrini versus Naphta en Zeitblom versus Leverkühn) waarbij Mann op zoek gaat naar hun complementariteit. Met name in zijn latere werk probeert hij uitdrukking te geven aan zijn eigen gedachten, zijn wanhoop en onmacht over de verwording van Duitsland en de Duitse cultuur in de jaren dertig. In bepaalde zin betoont Mann eer aan de moderniteit in de kunst, maar anderzijds contrasteert hij die met cultuur. (...)

Visconti voelde ongetwijfeld eveneens een nauwe band met Thomas Mann vanwege Mann's positie als 'laatbloeiër', een wezenlijk conservatieve en verre van avant-gardistische auteur die sterk verbonden was met het vorige culturele tijdperk. Wellicht zag Visconti zichzelf, met zijn Germaanse betrokkenheid, als een Italiaanse tegenhanger van de Duitse kunstenaar die werd gekweld door zijn nauwelijks onderdrukte Latijnse neigingen. (...)

Visconti zat op één lijn met de grote Italiaanse operatraditie, want

zijn melodrama's zijn diepgeworteld in een voorstelling van de sociale en historische realiteit. Hoewel de verinnerlijking van zijn latere werk duidelijk een Duitse invloed laat zien, is zijn toon van Thomas Mann afkomstig. Mann had eerder een plaats in de negentiende-eeuwse realistische literatuurtraditie dan in de fantastische of mythologische Romantiek die haar hoogtepunt vond in de opera's van respectievelijk Karl Maria von Weber en Richard Wagner.

Visconti's eerste adaptatie van Mann was een balletfantasie gebaseerd op de novelle 'Mario und der Zauberer' (1930). Franco Mannino schreef de muziek. Het werk werd verscheidene malen uitgesteld en de première vond ten slotte plaats in 1956, onder de titel 'Mario e il mago'. De tovenaars uit de novelle is een hypnotiseur en een illusionist die mensen in het publiek manipuleert om tegen hun principes en natuurlijk gedrag te handelen. De novelle was overduidelijk antifascistisch en verscheen in Italië pas na de oorlog. Volgens Micciché was Visconti's versie een zeer expliciete weergave van de novelle, behalve in de passages waar Mann metaforen gebruikte om de onderbewuste motieven van mensen te verkennen en waarin Visconti vooral de realistische elementen en de sensualiteit van de personages benadrukte. In Mann's novelle betekent de bevrijding uit de macht van de tovenaars een herstel van de rede, bij Visconti is het eerder een overwinning van de kracht van 'het vitale elan'.

Naast de twee directe adaptaties - 'Morte a Venezia' is de tweede - is de invloed van Mann vooral te zien in 'Rocco e i suoi fratelli', dat ten dele was geïnspireerd op 'Joseph und sein Brüder' (1933-43), en in 'The Damned', dat in bepaalde aspecten op 'Buddenbrooks' (1901) lijkt. Maar nog belangrijker zijn wellicht de parallellen en contrasten tussen Italië en Duitsland die doorheen Visconti's oeuvre terugkomen - bijna alsof hij een alternatieve manier suggereert om Europeaan te zijn.

Uit: **Henry Bacon**, 'Visconti: Explorations of Beauty and Decay', Cambridge University Press, 1998, pp. 139-152 (vertaling Charlotte Zwemmer)



Over de film 'The Damned'

De andere kant van Duitsland

Na de Tweede Wereldoorlog betreurde Thomas Mann de spirituele aftakeling van Duitsland. (...) Het conflict dat Mann zo goed kende in zichzelf en in Duitsland in het algemeen, was ook Visconti bekend. Het was een diepgevoeld begrip van de destructieve krachten die niet zijn weg te denken uit de menselijke geest en de maatschappij in haar geheel. 'The Damned' is niet alleen een beschrijving van een duivelse machtsstrijd, maar ook van de ont-eigening en opperste negatie van de Duitse cultuur.

'The Damned' werd geproduceerd door de Italoleggio, een staats-agentschap dat was opgericht in de jaren zestig voor de distributie van films met weinig mogelijkheden op de markt. In dit geval moest toevlucht worden gezocht tot een internationale samenwerking. Tegen Visconti's wil kreeg de film de Engelse titel 'The Damned', omdat de Amerikaanse producers dachten dat die meer publiek zou trekken dan 'Götterdämmerung'. In ieder geval kende 'The Damned' succes bij zowel het publiek als de critici, en het is de enige film van Visconti die aanzienlijke winst boekte. In veel Italiaanse steden brak de kaartverkoop alle records en ook in de Verenigde Staten was de film redelijk succesvol. Dat had uiteraard niet alleen artistieke redenen. De vele moorden, de perverse sfeer en de scène over 'De Nacht van de Lange Messen' trokken een breed publiek aan. De film ontketende een hausse in films over het nazisme.

Toen Visconti werd gevraagd waarom hij een film over het nazisme en niet over het fascisme had gemaakt, antwoordde hij: "Vanwege het verschil tussen tragedie en komedie. Natuurlijk was ook het fascisme een tragedie in vele gevallen (...), maar het nazisme leek me beter geschikt als het perfecte archetype van een gegeven historische situatie die leidt tot een bepaald soort misdaad,

omdat het zich als een afzichtelijke bloedvlek over de hele wereld verspreidde. (...) Je kunt duizenden films maken over het Italiaanse fascisme, over Matteotti, Mussolini's Republiek van Salò, de dood van Gramsci (...), maar het nazisme onthult meer over een historische omkering van de waarden."

Een van zijn medewerkers vertelt: "We wilden eerst een soort moderne 'Macbeth' maken. In die tijd speelde het schandaal Profumo in Engeland en dat bood ons het milieu voor het verhaal dat op 'Macbeth' was gebaseerd. Toen we aan het schrijven waren, (...) las ik in een tijdschrift een lang artikel over de familie Krupp, met prachtige foto's. Dus ik belde naar Luchino en zei dat dit een veel beter milieu bood dan hetgeen we hadden. En zo begon hij ook te lezen over de familie Krupp."

Maar er bleef wel iets van het oorspronkelijke idee bewaard. Het verhaal van Alfred Krupp versterkte deze kenmerken van het script en plaatste ze in een perfecte omgeving. Hitler had de economische organisatie van de oorlog in handen van Krupp gegeven. Hij was het brein achter het gebruik van dwangarbeiders in zijn eigen en andere fabrieken. De jongste gevangenen waren zes jaar. Het verhaal gaat dat Krupp tegen het einde van zijn leven - net zoals Macbeth - met vreselijke hallucinaties te kampen had.

Visconti speelde al langer met het idee een familiechroniek naar Mann's 'Buddenbrooks' te filmen. Eerst wilde hij die in Milaan laten spelen, maar dat zou het onderwerp te vertrouwd hebben gemaakt. Hij begon steeds meer te vinden dat het onderwerp nauwer verbonden was met Duitsland. Het leek alsof hij zowel de haat/liefde-relatie in zijn eigen familieachtergrond als die in Duitsland wilde behandelen. Net zoals 'Buddenbrooks' duidelijk over de familie van Mann gaat, zo vertoont 'The Damned' bepaalde trekken van Visconti's eigen familieachtergrond, weerspiegeld in een grotesk vervormende spiegel.(...)

Visconti besloot zich te concentreren op de fase waarin de nazi's de controle kregen over de regeringsinstellingen in Duitsland. De

film begint op 27 februari 1933, de dag dat de Reichstag in Berlijn afbrandt. De nazi's gebruikten dit voorval als propagandawapen en als een excuus voor de vervolging van de communisten. Dezelfde lente nog zuiverden ze de Duitse regering en samenleving van antinazistische groepen en liquideerden ze alle democratische en gedecentraliseerde instellingen. De eerste concentratiekampen ontstonden.

Op dat moment begon de grote interne machtsstrijd binnen de nazipartij. Er waren twee pressiegroepen. Een daarvan was de SA, die was opgericht in 1920 en bestond uit soldaten, veteranen en reischoppers. De SA was de belangrijkste groep toen de nazipartij net opkwam. Daarna vond Hitler echter dat de leider van de SA, Ernst Röhm, niet dicht genoeg tegen het officiële partijbeleid aanhing en hij richtte een nieuw elitecorps op voor zijn eigen bescherming, de SS. De leden werden zorgvuldig uitgekozen op hun raciale zuiverheid en loyaliteitsverklaring aan Hitler.

Tegen de tijd dat de nazi's de controle over het hele land hadden, was de SA een ernstig probleem geworden voor het partijbestuur omdat ze alle instellingen die een band hadden met het oude establishment wilden aanvallen. De leden van de SA realiseerden zich steeds meer dat zij al het vuile werk hadden verricht, maar nog even arm en politiek machteloos waren als daarvoor. Intussen probeerde Hitler zijn greep op het land te verstevigen door akkoorden af te sluiten met de industrie en het leger. Op de industrie hoefde niet veel druk te worden uitgeoefend omdat die al lang bereid was om mee te werken. De leiders van de SA wilden hun squadrons de taken van het leger laten overnemen en een nieuw soort militaire instelling creëren. Dit paste niet in Hitler's plannen en dus sloot hij waarschijnlijk een akkoord met het leger: als hij de SA uit de weg zou ruimen en het leger in zijn positie zou laten, dan zou het leger hem in ruil daarvoor steunen na de dood van president Paul von Hindenburg.

In juli 1934 kregen de SA-troepen het bevel verlost te nemen.

Röhm zelf was aan het herstellen in de Beierse Alpen. In de nacht van 29 juni was al een groep SA-leiders gearresteerd. Röhm en zijn naaste medewerkers werden de volgende morgen opgepakt. Sommigen werden ter plekke neergeschoten, anderen de volgende dag. In Berlijn werden SA-leiders in barakken samenge-dreven en de volgende dag en nacht in groep neergeschoten door schutters van de SS. Daarnaast werden veel bekende tegenstanders van de nazi's terstond vermoord. De hele operatie werd snel en efficiënt uitgevoerd. Er was iets van paniek en onzekerheid, maar veel Duitsers realiseerden zich pas geleidelijk wat er was gebeurd. Visconti was in die tijd in Duitsland, maar merkte niets van deze gebeurtenissen, hoewel hij zich wel bewust was van de dreigende atmosfeer die heerste na 'De Nacht van de Lange Messen'. Hindenburg stierf op 2 augustus 1934 en Hitler nam de functie van de kanselier en de president, en het oppercommando van het leger over. Nu beschikte hij over de volledige dictatoriale macht en werd hij simpelweg 'Der Führer' genoemd. Visconti wilde eerst foto's en documentaires gebruiken om de gebeurtenissen van de film te verbinden met de historische realiteit. Hij dacht er ook over de film op te delen in vier verschillende 'bedrijven'. De historische verwijzingen zouden een contrast hebben geboden met de melodramatische fictie in kleur rond de 'Macbeth's, Friedrich en Sophie. Hun dood zou een louterend einde hebben opgeleverd: met de dood van de duivelse hoofdpersonen zou de cultuur opnieuw een kans krijgen.

Dit einde zou uiteraard niet hebben gestrookt met de historische gebeurtenissen (tenzij de tijdperiode werd verlengd tot het einde van de oorlog). Maar Visconti's interesse begon te verschuiven van Friedrich en Sophie naar Sophie's zoon, Martin. Deze verandering drong zich op omdat er meer nadruk werd gelegd op de Freudiaanse aspecten van de film: Martin's misbruik van zijn nichtje en van het buurmeisje van zijn huurkamer, evenals zijn oedipale relatie met zijn moeder. De personages werden steeds meer

metaforen voor de historische en politieke situatie zodat het gebruik van documentaire materiaal overbodig werd. Bovendien waren veel van de historische verwijzingen naar de achtergrond verschoven zodat het verhaal uiteindelijk geconcentreerd was op de strijd binnen de familie Essenbeck over de controle over de staalfabriek, met als voorbeeld de strijd binnen de nazipartij. Visconti verklaarde dat 'The Damned' geen historische film was, maar een beschrijving van het wel en wee van een familie tegen een bepaalde historische achtergrond: "De politieke atmosfeer is een belangrijke factor in het afglijden van de familie von Essenbeck naar de misdaad. Het is niet toevallig dat de film begint in 1933: dat was een beslissend jaar voor Duitsland. (...) De Weimarrepubliek ging ten onder en de 'Moordenaarsstaat' was geboren. De Duitse middenklasse bestond niet meer, terwijl de aristocratie van het kapitaal en van de industrie haar macht overgaf aan nieuwkomers of probeerde haar te delen met Hitler: er werd een nieuwe leidende klasse van criminelen, van geperverteerden, geboren."

Een Shakespeariaans drama

Er zijn veel details die naar Shakespeare verwijzen. Sophie en Friedrich zijn de ambitieuze Macbeths, met Sophie die Bruckmann aanspoort: "Zelfs als ik nooit zal weten hoe ik je voldoende kan voortduren, maar ga, vooruit, en ga tot het uiterste!" Binnen dit schema heeft von Aschenbach de rol van de drie heksen, die staan voor het lot - in dit geval het lot van Duitsland, dat hulpeloos in de handen van de nazi's valt. Parallel daarmee loopt de driehoek van Sophie, Friedrich en Martin, die in bijna te expliciete Freudiaanse termen wordt uitgewerkt en die lijkt op de verhouding tussen Hamlet, zijn moeder en zijn oom - hoewel het personage van Martin werd geïnspireerd door Nikolai Stavrogin van Dostojevski's roman 'De bezetenen'. Tot slot is er Herbert's spookachtige verschijning tijdens de

laatste maaltijd, op de vooravond van de eindstrijd.

Maar bovenal en in sterke tegenstelling tot alle andere films van Visconti doet vooral de verhaalstructuur, met de parallelle ontwikkelingslijnen, denken aan de historische en Romeinse stukken van Shakespeare. Het dramatische element in 'The Damned' komt voort uit de hechte onderlinge relaties tussen de personages die fungeren als elementen van de plot. Dit wordt niet alleen duidelijk in de vele manieren waarop ze dienen als contrast voor elkaar, maar ook in de verhaalstrategie, die constante contrasten en parallellen vormt tussen gebeurtenissen en personages, terwijl de plot van de ene naar de andere verhaallijn springt. We zien bijvoorbeeld Sophie die zegt dat ze een lokaas zal uitgooien naar Martin en daarna Martin die met Thilde speelt. Of Elizabeth en de meisjes gaan weg op zoek naar wat zij per vergissing aanzien als vrijheid en in de volgende scène onthullen de in de lucht bungelede voetjes dat Lisa zelfmoord heeft gepleegd. (...)

De plot volgt vrij nauwkeurig de historische gebeurtenissen van de opkomst van en de interne strijd binnen de nazipartij en de strijd om de staalfabriek die de historische openbare en de fictionele privé-sfeer verbindt. In de scènes waarin de controle over de staalfabriek wordt besproken, slingert de conversatie constant tussen de diverse wedijverende partijen - SA, SS, het leger - en de personages die hen belichamen of contrasteren.

Uit: **Henry Bacon**, 'Visconti: Explorations of Beauty and Decay', Cambridge University Press, 1998, pp. 139-152 (vertaling Charlotte Zwemmer)

Sophie von Essenbeck

Friedrich zal doen wat hij moet doen. Maar dan zou ik wel willen dat jij mij hielp hem nooit meer aan zoiets bloot te stellen. Ik zou willen dat je ons hielp om de NV Essenbeck om te vormen tot een firma met maar één eigenaar.

SS-majoor von Aschenbach

Denk je niet dat je te veeleisend bent.

Sophie

Jij bent ook veeleisend. Kijk uit, neef, bij deze onderhandelingen sta ik even sterk als jij. Om oorlog te voeren, willen jullie kanonnen. Zonder de Essenbeck Staalfabriek krijgen jullie er nooit genoeg. Waarom ben jij opeens zo gierig met concessies?

von Aschenbach

Dat is niet zo moeilijk te beantwoorden. Als het om het toedelen van macht gaat, moet je altijd een alternatief hebben, al is het maar hypothetisch. Dat is regel één van de kunst van het regeren. Dat betekent...

Elizabeth

Laat maar, ik begrijp het.

von Aschenbach

... dat het niet erg praktisch is om alles in Friedrichs handen te leggen. Zeker Martins aandeel niet. Hij is jouw zoon, Sophie. Moet ik jou daaraan helpen herinneren?

Fragment uit Hollandia's 'De val van de goden'



De locatie: scheepswerf BM-Titan in Hoboken

Sinds eeuwen maakte de scheepsbouw een vitaal deel uit van de economische activiteit van de stad Antwerpen. Tot kapitalistische wetmatigheden daar op een pijnlijke manier een eind aan maakten. De desolate scheepswerf van de voormalige Cockerill Yards in Hoboken is daar een stille getuige van. De geschiedenis van deze locatie wordt beklemmend actueel in 'De val van de goden', over machtsovernames binnen de schatrijke familie van een Duits staalbedrijf.

"Onze werf draagt de naam van Hoboken over alle wereldzeeën, van land tot land, van stad tot stad, van haven tot haven want Hoboken is Cockerill en Cockerill is Hoboken". Dit waren de woorden van V. De Bruyne, burgemeester van Hoboken van 1939 tot 1976, tijdens een plechtigheid in 1973 ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de werf. Hij wenste de mannen van de 'Zaat' een goede vaart. De scheepswerf heeft inderdaad op economisch en sociaal vlak een grote invloed gehad op Hoboken. (...) Op 25 juni 1873 kocht de N.V. Cockerill, opgericht door John Cockerill, van de Hertog van Ursel zes hectare weiland gelegen te Hoboken. Onmiddellijk ving de werken voor het bouwen van de nieuwe werf aan en de inhuldiging vond plaats op 15 januari 1874. Cockerill was dan ook de grondlegger van de industrie in Hoboken. Later kwamen de Wolkammerij en de Ontzilveringsfabriek er zich eveneens vestigen. Er volgde een geweldige bevolkingsgroei; van 3000 inwoners in 1873 steeg het aantal inwoners tot 16000 in 1910. De stille landelijke gemeente evolueerde naar een industrieel centrum, waar arbeiders en bedienden zich vestigden. In de Kapelstraat rezen winkels, herbergen en hotels uit de grond; het werd er een komen en gaan van het werkvolk. Vooral Hobokenaren vonden een job bij Cockerill. Zo was het een traditie geworden dat

de jongens de dinsdag na hun eerste communie (vroeger elf jaar) zich als arbeidskracht aanboden op de werf. Dat ze in die jaren tussen ruw werkvolk terecht kwamen, voelden ze maar al te gauw; er werden klappen uitgedeeld en vuurproeven zoals een groeiende nagel in de hand drukken, waren niet ongebruikelijk. Op maandag werd er haast nooit gewerkt, wel werd er jenever gedronken en bij de uitbetaling van de 'kendjem' (quizième) werd aan dezelfde tafel het loon overhandigd en jenever verkocht. Deze toestand werd echter grondig gewijzigd rond de eeuwwisseling. Om aan de steeds groeiende vraag naar geschoolde arbeidskrachten te kunnen voldoen, richtte de scheepswerf op 1 mei 1883 de Nijverheidsschool Cockerill op. (...)

De crisis in de wereldscheepsbouw eiste vanaf de jaren zeventig van deze eeuw ook in Hoboken haar tol: er rezen zware problemen. De scheepsbouwers konden en wilden het niet geloven. Met schrik in het hart namen ze deel aan stille optochten door de gemeente. In grote drommen stonden ze voor het gemeentehuis, in vertwijfeling en hoop; de werf moest gered worden. Bij oudere Hobokenaren riepen deze beelden de crisis van de jaren dertig op. Cockerill bleef toen één jaar gesloten. Groot was de vreugd toen, wanneer de C.M.B. de opdracht gaf drie grote vrachtschepen te bouwen. Het voltallige personeel, met hun muziekkorps op kop, stapte naar het gemeentehuis om hun opdracht symbolisch aan de burgemeester over te maken.

Maar welke oplossing zou er thans komen? Wat voor spanningen zich bij de bevolking voordeden, werd zeer goed weergegeven in het toneelstuk 'Schroot van de Vera Cruz', van de K.N.S.-acteur Jo Coppens, opgevoerd door Hobokenaren. De voorstelling had plaats in de Kapelstraat en schetste conflictsituaties in een Hobokense gezin waarvan de man werkloze scheepsbouwer was. De pakketboot 'Vera Cruz' staat als symbool voor de enorme verwezenlijkingen van de scheepsbouwers. Er werden scheepstypes voor opdrachtgevers van de vijf continenten gebouwd; van de

Congo-bootjes waarmee Stanley de stroom opvoer tot passagiersschepen, vrachtschepen, mailboten, car/passenger ferries, tankers, ... In Antwerpen bouwde het bedrijf de vier sluisdeuren (die samen 6400 ton wegen) voor de Zandvlietsluis, één van de grootste ter wereld. (...)

Na al deze verwezenlijkingen was de ontsteltenis groot toen op 9 februari 1982 het eens zo bloeiend bedrijf failliet werd verklaard. Het betekende het einde van de werkgelegenheid voor ongeveer 2300 arbeiders en 550 bedienden. Om de nog vier op stapel staande schepen te kunnen afwerken en een gedeeltelijke tewerkstelling op de Hobokense werf te handhaven, werd een maand later door de 'Nationale Investeringsmaatschappij' en 'Boelwerf N.V.' de 'N.V. Scheepswerven' opgericht.

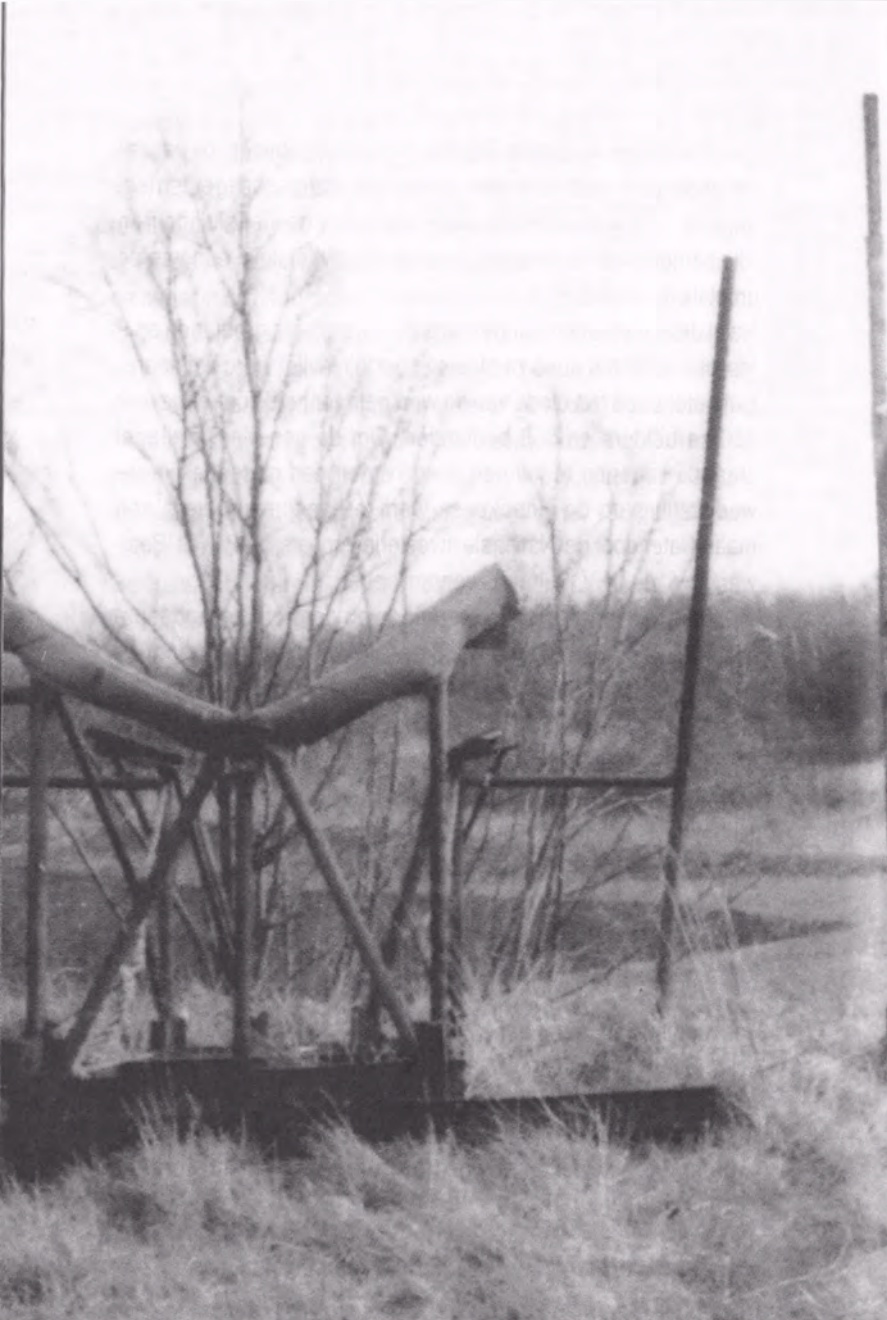
In het kader van de herstructurering van de grote zeescheepsbouw in België werd in juni 1983 een nieuwe stap gezet door de fusie van 'Boelwerf N.V.' met de scheepswerf te Hoboken. Voortaan zal de werf de naam 'N.V. Boelwerf Hoboken' dragen. De maatschappelijke zetel van de firma is in Temse gevestigd, terwijl er twee productie-eenheden zijn, één in Temse en één in Hoboken. Beide werven stellen samen momenteel (in 1984, nvdr) ongeveer 3400 mensen tewerk.

M. Cuypers, dienst voor informatie District Hoboken

Uit: 'Antwerpen. Tijdschrift der stad Antwerpen', september 1984

toevoeging van de redactie:

'N.V. Boelwerf Hoboken' gaat in 1992 failliet, 'Boelwerf Vlaanderen N.V.' in 1994. In 1996 neemt Nieuwe Boomse Metaalwerken de locatie over. De handelsnaam wordt BM-Titan. Begin 1998 worden de activiteiten stopgezet. Vanaf dat moment wordt de locatie verhuurd.



De geur van mest

over Theatergroep Hollandia

"Theatergroep Hollandia streeft naar zoveel mogelijk helderheid, compactheid en intensiteit binnen het theater. Uit pure noodzaak: de groep wil zijn inzichten in en ideeën over de manier waarop we ons bestaan en de wereld vormgeven onontkoombaar maken." Dit is de toon van de openingswoorden van het beleidsplan dat Hollandia de volgende eeuw moet binnenleiden - of waarmee Hollandia de volgende eeuw wil inleiden, het is maar hoe je het bekijkt. Verder weidt het plan uit over de drie manieren waarop dit alles moet worden bereikt: door voorstellingen op speciale locaties, door een constante ontginning van een 'existentieel' repertoire en door een verdere ontwikkeling van de abstracte, sculpturale acteerstijl. Het is geen toeval dat recensenten die over dit sterk non-conformistische gezelschap schrijven, steevast dezelfde kenmerken benadrukken. Geen toeval - omdat het kunstbeleid van Hollandia geen gepolijste theorie is, geen sprookjesverhaal om de subsidieverstreckers naar de mond te praten. Hollandia is al jaren bezig met zoveel mogelijk helderheid, compactheid en intensiteit in het theater te brengen. Het minste dat je kunt zeggen is dat ze onze ideeën over hoe we de wereld vormgeven voor zowel aanhangers als tegenstanders duidelijk waarneembaar maken - op een behoorlijk onontkoombare manier.

Maar wat Theatergroep Hollandia uniek maakt, ligt niet alleen aan die drie verschillende factoren. Projecten op specifieke locaties zijn onderdeel van de norm, de opvoering van vooral twintigste-eeuws materiaal afgewisseld met klassiekers en af en toe een nooit eerder vertoond stuk is niet ongewoon en bepaalde stilistische kunstgrepen zijn gemeengoed geworden in de hoofdzakelijk naturalistische wereld van het Nederlandstalig theater. Het ver-

schil is dat je je bij Hollandia nooit afvraagt wat het nut is om te bevriezen in een barre locatie als er in de stad theaters te over zijn. Of waarom het thematisch georiënteerde repertoire meer Duitse stukken bevat dan dat van eender welk Duits gezelschap of waarom de interpretatie van een klassiek stuk zo afwijkend moet zijn van de hele opvoeringsgeschiedenis. Ook de verbazende behandeling van de tekst is geen verrassing, evenmin als de duidelijk afgelijnde patronen in houding en beweging die alleen dienen om de reeds monumentale personages nog verder uit te vergroten. Of je gaat mee in deze vervreemdende stilering of je haakt af, dat klopt, maar de combinatie van de gekozen alternatieven lijkt bijna onvermijdelijk. Een nog grotere bijdrage tot het unieke van Hollandia, naast de combinatie van plaats, tekst en opvoering, is de constante wisselwerking tussen deze elementen tot een punt waarop ze onontwarbaar vervlochten raken. Voor Hollandia is het vanzelfsprekend dat het maken van een productie op locatie een ander soort concentratie en acteerstijl vraagt, dat vastliggende thema's en interpretaties een nieuwe behandeling van de tekst opdringen en dat teksten niet los van de omgeving waarin ze worden gespeeld (en vice versa) kunnen worden gezien. Alle aspecten van de voorstelling - ruimte, licht, geluid, decor, met inbegrip van acteurs, tekst, publiek en omgeving - vormen een eenheid die de keerzijde van het leven toont en theater tot een gewone gebeurtenis maakt.

Natuur en cultuur

Wie theater wil zien, moet de stad in. Wie Theatergroep Hollandia wil zien, moet de stad uit. Dat is jaren het motto geweest. De meeste locaties liggen uit de buurt, in dorpjes of op verlaten industrieterreinen en de weg ernaar toe is bezaaid met beelden die de toon van de voorstelling bepalen. 'Er geraken' is onderdeel van

de voorstelling en eindigt onveranderlijk in een ontvangst die lijkt op een lange verwachte thuiskomst. Een goed voorbeeld daarvan was 'Porcile' van Pasolini, een productie onder een druk viaduct in het centrum van Antwerpen. Het onophoudelijke geraas van het verkeer en de anonimiteit van de grootstad symboliseerden de vulkanische woestijn waarin Pasolini zijn film opnam.

De gekozen plaatsen hebben vaak een realistische of symbolische band met het thema of de inhoud van het stuk. Soms wordt fictie gewoon vervangen door de werkelijkheid. 'Ella' van Herbert Achternbusch speelt zich af in een kippenhok en dat is ook de plaats waar het werd gespeeld. 'Körper Brennen', over soldaten die in de woestijn de oorlog afwachten, werd gespeeld in een militair fort. Er wordt echter voorkeur gegeven aan locaties met een associatieve link met de plot of een eigen uitstraling die de voorstelling versterken. Hollandia treedt op in veranda's, sluisen, autokerkhoven, voetbalstadions, fabrieken, kerken en galerijen. Het decor is vaak beperkt tot een intelligente aanpassing van de ruimte om plaats te maken voor acteurs en publiek - een bevestiging van de bestaande situatie die het publiek bij het totaalbeeld betrekt en de grens tussen podium en toeschouwersplaatsen doet vervagen. Deze vermenging van illusie en werkelijkheid gaat echter niet op voor de attributen, die liefst zo onwerkelijk (kunstgras, kunstbloemen, opgezette dieren, rood gespoten bomen) zijn als de omgeving werkelijk is.

De drang om steeds nieuwe locaties op te sporen, komt niet voort uit het 'wow'-effect dat een goed gekozen plaats oproept. En al helemaal niet uit het feit dat Hollandia subsidie krijgt voor voorstellingen buiten de stad naast de reguliere theatervoorstellingen. Hollandia wil heel bewust theater in de werkelijkheid brengen. In plaats van natuurlijke elementen te vermijden, worden ze benut als medespelers: tijd, zwaartekracht, daglicht en schemer, kou en warmte, donder. De regen die tegen de ramen klettert, is echt. Maar nog belangrijker is het gebruik van locaties met hun eigen

geschiedenis, die laten zien wat overleving is en hoe mensen de cultuur hebben opgebouwd. Als theater een actieve rol in dit proces wil spelen en een integraal deel van de maatschappij wil worden, dan - en dit is de conclusie de Hollandia heeft getrokken - moet het de grens tussen werkelijkheid en fictie verkennen.

Johan Simons, algemeen directeur en artistiek mededirecteur van Theatergroep Hollandia: "Ik wil graag duidelijk maken dat in het theater meer mogelijk is dan een gewoon podium of een verhoogde vloer. Theaterproductie staat nog steeds in de kinderschoenen, wat mij betreft. Als je op locatie speelt, kun je zoveel meer doen en dat moet je volledig durven te verkennen. Wij willen ooit zelf een locatie maken, een gebouw midden in een landschap, waarbij de buitenkant een aanwijzing geeft over wat er zich binnen afspeelt. Dat kan nooit in gewone theaters, want het enige wat je weet als je een theatergebouw ziet, is dat er theater wordt gemaakt. Maar dat zegt natuurlijk niets over het stuk dat die avond wordt gespeeld."

Repertoire

Het daadwerkelijk bouwen van een locatie is nog een stap verder in Hollandia's beproefde methode om bestaande gebouwen te relateren aan het repertoire en omgekeerd. Vanaf de oprichting in 1985 heeft Theatergroep Hollandia gekozen voor stukken die op het platteland waren geënceneerd, geproduceerd en opgevoerd. Met deze 'boerenstukken' - hoewel er soms geen enkele boer in meespeelt - vooral werk van Beierse en Frankische auteurs als Herbert Achternbusch, Kerstin Specht, Tankred Dorst en Franz Xaver Kroetz, heeft Hollandia tot op zekere hoogte de geschiedenis van de boeren van deze eeuw geschreven. Maar de interrelatie tussen ruimte en tekst gaat veel verder dan dit illustratieve niveau. Hoewel het dilemma in deze stukken vooral rond het

voortdurende conflict tussen natuur en cultuur draait, ziet Hollandia het platteland niet als een vlucht. En hoewel de personages sterke, normale mensen zijn, die zich weigeren aan te passen en de cultuur willen vernietigen of ontvluchten, is er geen enkel spoor van betovering door het idyllische plattelandleven. Zoals de duidelijke keuze voor het spelen op locatie, komt ook Hollandia's repertoire voort uit de noodzaak en de wil om door te stoten tot de essentie van het leven - tot primaire emoties als angst, pijn, woede en machtswellust, tot allesoverheersende krachten zoals het leven en de dood. Daarom vinden de voorstellingen plaats in de geur van mest, op de aarde en in de kou of warmte die zowel spelers als toeschouwers voelen. Dat verklaart eveneens hoe deze boerendrama's het programma kunnen delen met Griekse tragedies: in de wereld van de held en die van de geïsoleerde, bekrompen boerenfamilie wordt de kern gevormd door de reis van baarmoeder tot graf. Hollandia's repertoire illustreert en propageert een manier van leven die moeilijk te combineren is met spelen in theaters. Daar wordt 'kunst' geïsoleerd en onschadelijk gemaakt; het theater wordt gescheiden van het leven en de invloed wordt onvermijdelijk verminderd. Op locatie maakt Hollandia de strijd van de moderne mens tegen de onvermijdelijke ondergang die hij over zichzelf heeft afgeroepen, tegen de decadentie en het cynisme, tastbaar. De uitspraak van Achternbusch kan dienen als een motto voor deze terugkerende houding tegenover het leven: "Je hebt geen kans, maar grijp 'm." Herken de vernietigende kracht in mensen, calculeer ze in, maar accepteer ze niet: protesteer tegen de ontmenselijking van de wereld, ontregel die wereld zoveel je kunt, volg je eigen weg en sla een andere weg in, zelfs al weet je dat het hopeloos is. Johan Simons: "Theater moet een politieke impact hebben, absoluut, dat is de enige geldige basis voor zijn bestaan. Ik vind het belangrijk het publiek met andere levensomstandigheden te confronteren. Het invoelend vermogen is heel waardevol voor mij, daar wil ik steeds de aandacht op vestigen,

evenals op ons overdreven zelfverzekerde gedrag dat gericht is op 'winnen' en de gevolgen daarvan. Waarop baseren we eigenlijk onze rechten? Je zou kunnen antwoorden dat al deze misbruiken inherent menselijk zijn, maar dat brengt het leven in een impasse en dat wil ik gewoon niet. Misschien is het niet mogelijk om er doorheen te breken, maar je moet blijven proberen, blijven vragen stellen."

Pact

De voorkeur voor concrete materialen en voor elementen met structuur gaat samen met een voorkeur voor een bepaald soort tekst en een manier van werken met taal die vaak even compact, duidelijk en meedogenloos is. De wereld van Hollandia is gereduceerd tot taalmateriaal dat zo hard is als steen. En als het onderzoek naar de wortels van de beschaving het centrale thema is, vindt dit zijn ongeëvenaarde vormelijke parallel in een onderzoek naar de meest fundamentele aspecten van theater: geluid, kleur, ritme, tempo, beweging en muzikaliteit. De acteerstijl van Hollandia werkt in twee richtingen, grotendeels het resultaat van het akkoord tussen de twee directeurs die de artistieke identiteit van het gezelschap bepalen. Paul Koek staat afkerig tegenover elke realistische interpretatie en kiest voor een muzikale tekstbenadering waarin het gebruik van ongebruikelijke stemvolumes, een vast stempatroon en strakke ritmes constant verwijzen naar de algemene of toevallige staat waarin het personage zich bevindt. Paul Koek: "Elk stuk heeft zijn eigen muziek. Wat verborgen is achter de woorden, wat niet gezegd kan worden - dat is muziek. Dat is de ziel van een stuk en die probeer ik naar buiten te brengen. Je moet die ervaren door de stemmen van de acteurs. Ik probeer hiervoor muzikale principes te vinden en die te betrekken in een dialoog met de taalkundige principes die de auteur gebruikt

om de tekst vorm te geven."

Voor Johan Simons begint alles met de interpretatie van de tekst, die meestal historisch materiaal in een nieuw licht plaatst en de aandacht richt op de psychologie van de personages. Deze analyse leidt echter nooit tot empathisch, realistisch acteren. Illustratieve handelingen en gebaren worden vermeden, het anekdotische wordt verbannen, sociale karakterisering wordt uitgesloten. De smalle lijn tussen individualiteit en karikatuur wordt onmiddellijk verkend en de personages worden uitvergroot tot hun ware motiveringen tot het plafond stijgen: gevoelens, gedachten, een overlevingsinstinct. Dit wordt ten dele bereikt door het zoeken naar vaste houdings- en bewegingspatronen. De personages nemen letterlijk hun positie in voordat de scène begint en veranderen die pas als de tekst dat vereist. Binnen deze sculpturale acteerstijl wordt elke beweging op zich ervaren als noodzakelijk en betekenisvol. Het geheel krijgt een bijna abstracte kwaliteit, terwijl het gebruik van een bestaand gebouw als decor het werkelijkheidsgehalte van de voorstelling vergroot. Intrinsieke kwaliteiten en de externe verschijning van de personages - de grenzen zijn even moeilijk te bepalen als die tussen binnen en buiten, locatie en decor, even ambivalent als de scheidslijn tussen het podium en het publiek.(...)

Karolien Derwael

Uit het Engels vertaald door Charlotte Zwemmer

Uit: 'Carnet. Performing Arts in the Netherlands and Flanders', juni 1997, nr. 14, uitgave van het Theater Instituut Nederland en het Vlaams Theater Instituut



Luchino Visconti . biografisch overzicht

1906 Luchino Visconti wordt op 2 november in Milaan geboren als vierde kind van graaf Giuseppe Visconti di Modrone en Carla Elba, erfgename van één van de rijkste industriële families van Milaan. Zijn kindertijd wordt gekenmerkt door een zeer strenge én muzikale opvoeding. Op jonge leeftijd woont hij met zijn familie operavoorstellingen in de Scala bij. Zelf waagt hij zich aan ensceneringen van stukken van Shakespeare en van eigen muzikale composities in het privé-theater van zijn vader op het familiedomein.

1919-1922 Ontstaan en ontwikkeling van de fascistische partij in Milaan. In het jaar van de 'Mars op Rome' (1922) ontdekt Visconti het literaire oeuvre van Marcel Proust.

1924 Dodelijke aanslag op de socialistische volksvertegenwoordiger Arnaldo Matteotti en met hem op de parlementaire democratie. Breuk in het familiale leven van de Visconti's: echtelijke scheiding van de ouders.

1926-29 Luchino volgt een opleiding in de cavalerie­school van Pinerolo, een door een ijzeren discipline gekenmerkte ruiterschool voor de Italiaanse elite. Hij maakt een persoonlijke crisis door en wendt zich een aantal jaren af van theater en film. Verblijf van twee maanden in Libië, tocht doorheen de oostelijke Saharawoestijn.

1930-1936 Reizen naar Frankrijk, Duitsland, Engeland. Realisatie van een 35mm-film.

1936-1939 Visconti ontmoet de Duitse fotograaf Horst, die hem helpt zijn homoseksualiteit te aanvaarden én te breken met zijn fascinatie voor het nazisme. Dankzij de tussenkomst van Coco Chanel wordt Visconti de assistent en de kostuumontwerper van Jean Renoir voor zijn film 'Une partie de campagne'. Visconti verblijft regelmatig in Parijs, waar hij vanaf 1936 in contact komt met Franse antifascistische kunstenaars en intellectuelen. Reizen naar Griekenland en de Verenigde Staten. Na de dood van zijn moeder verlaat Visconti Milaan en vestigt zich in Rome.

1939-1941 Visconti sluit zich in Rome aan bij de kring van jonge antifascisten rond het Experimenteel Centrum voor Cinematographie en het tijdschrift 'Cinema'. Zijn vader sterft in 1941.

1942-1945 In 1942 sneuvelt Visconti's oudste broer Guido in de oorlog. Zijn communistische vrienden worden gearresteerd. Zijn film 'Obsessione' wordt in

beslag genomen. Visconti voegt zich bij het verzet: steun aan de slachtoffers van het fascisme, hulp aan ontsnapte Engelse en Amerikaanse krijgsgevangenen. Het huis aan de Via Salaria in Rome, geërfd na zijn vaders dood, dient als schuilplaats voor de verzetsstrijders die door de Gestapo vervolgd worden. Visconti wordt gearresteerd in april 1944 en bij de komst van de Amerikanen datzelfde jaar vrijgelaten.

1946-1952 In 1946 kiest hij openlijk partij voor de republiek en de communistische partij. Hij ontmoet Franco Zeffirelli, met wie hij een passionele en - ondanks talrijke breuken - duurzame relatie aanknoopt. Zeffirelli treedt voor verscheidene films van Visconti als regieassistent op. Visconti is medeoprichter van de 'Compagnia Italiana di prosa' en regisseert talloze werken uit de Europese theaterliteratuur. In 1948 encenseert hij voor het eerst een stuk van Shakespeare, 'As you like it', in een spraakmakend decor van Salvador Dali. Marcello Mastroianni maakt erin zijn theaterdebuut. Visconti woont alle voorstellingen van Maria Callas in Rome bij. Zowel in zijn theaterregies als in zijn filmprojecten manifesteert zich meer en meer zijn liefde voor de opera en voor groots opgezette enceneringen. In 1951 maakt hij de film 'Bellissima' met Anna Magnani. Hij ontmoet Thomas Mann. Visconti protesteert tegen het verbod dat Bertolt Brecht en het Berliner Ensemble ondergaan om in Italië op te treden. Talloze aanvaringen met de censuur van de Italiaanse christen-democratie.

1953-1963 Zijn film 'Senso' wordt op het Festival van Venetië in 1954 negatief onthaald. In 1956 protesteert hij tegen de gewelddadige onderdrukking van de Hongaarse opstand. Theater- en operaregies in de meest toonaangevende huizen van Europa wisselen zich in hoog tempo af. In 1959 ontmoet Visconti de jonge Alain Delon, op dat moment nog totaal onbekend, die hij zal engageren voor zijn volgende film, 'Rocco e i suoi fratelli', met Annie Girardot in de vrouwelijke hoofdrol. Wanneer in 1961 de censuur opnieuw toeslaat - de magistratuur van Milaan beschuldigt Visconti van obsceniteiten - besluit hij voortaan nog slechts in het buitenland theaterregies te voeren. In 1963 draait hij 'Il Gattopardo' met Burt Lancaster in de hoofdrol.

1964-1971 In 1964 ontmoet Visconti de jonge Oostenrijkse acteur Helmut Berger, die een belangrijke rol zal spelen in zijn Duitse filmtrilogie ('The Damned', 'Morte a Venezia' en 'Ludwig'). In 1965 neemt hij deel aan pacifistische betogingen voor de bevrijding van Vietnam. Hij maakt in 1967 de film 'Lo Straniero', de enige van zijn films waarvan hij zich later distancieert. Vanaf 1969, tot het einde van zijn leven, wijdt hij zich nog uitsluitend aan de cinema. In dat jaar maakt hij de film 'La caduta degli dei' ('The Damned'). Vanaf 1970 begint hij zijn zoektocht door Noord- en Oost-Europa naar 'Tadzio', die hij uiteindelijk in Zweden vindt. Een jaar later beëindigt hij de opnamen van de film 'Morte a Venezia' ('Death in Venice'), geïnspireerd op het gelijknamige boek van Thomas Mann en op Proust's 'La Recherche du temps perdu'.

1972 Op 27 juli wordt Visconti getroffen door een hersenbloeding die hem aan de linkerkant verlamt. Twee maanden hospitalisering in Zürich en een maand herstel aan het Como-meer. Daar zet hij de montage van zijn film 'Ludwig', die hij het voorafgaande jaar had opgenomen, voort. De producenten eisen evenwel dat in de film geknipt wordt en het werk komt compleet verminkt uit in 1973. Pas in 1978 zullen vrienden en familie de rechten van de film opkopen om hem uiteindelijk in zijn oorspronkelijke versie te herstellen.

1973-1976 In 1974 draait Visconti de film 'Gruppo di famiglia in un interno' ('Conversation Piece'). Ondanks zijn ziekte en het verlies van twee van zijn dierbaarste vrienden, Anna Magnani en Vittorio de Sica, werkt hij aan verscheidene projecten. Een nieuwe aandoening velt hem in 1975 en hij is verplicht zijn laatste film, 'L'Innocente', vanuit een rolstoel op te nemen. Op 17 maart 1976 sterft Visconti in zijn appartement in Rome, 101, via Fleming.

TICKETS
ONLINE



deSingel

www.desingel.be

1999

2000

hoofdingang en bespreekbureau

Desguinlei 25 . 2018 Antwerpen

tel. 03/248.28.28 . fax 03/248.28.00 . tickets on line: www.desingel.be
tickets@desingel.be . 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

De Standaard
Informatie op uw niveau

Knack
weekeind



Gemeentekrediet
GROEP DUKIA

AGFA

deSingel wordt betoelaagd door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie en de Stad Antwerpen.