

Peter Anthonissen over de Duitse choreograaf, theatermaker en auteur Raimund Hoghe

De keuze voor mensen

Van de vele foto's die Raimund Hoghe tijdens zijn jongste soloproductie *Chambre Séparée* rond zich verzamelt, krijgt er één een aparte plek rechts achteraan op het toneel. Geen afbeelding van zijn moeder, zoals ik aanvankelijk dacht, maar een platenhoes: *Alone* van Judy Garland. In een gele regenjas blikte de zangeres, alleen op het strand op een druilerige dag, voor zich uit. 'Here is the music of aloneness... sung with a heart-catching blend of tenderness, torchiness, and irrepressible vitality by the incomparable Judy,' staat op de achterzijde geschreven. 'Zij staart in de verte, vol verwachting,' citeert Raimund Hoghe een regieaanwijzing van Pier Paolo Pasolini tijdens de voorstelling. Garland stierf in 1969 in haar Londense woning na jarenlang overmatig gebruik van kalmeerpillen en pijnstillers. Pasolini werd in 1975 in nooit opgehelderde omstandigheden vermoord op een strand in de buurt van Rome. Tussen droom en realiteit, tussen waarheid en leugen situeert zich het werk van Raimund Hoghe. En op talloze andere plekken.

Sinds Raimund Hoghe (1949) op Klapstuk 95 door Johan Reyniers werd geïntroduceerd, is de Duitse theatermaker een regelmatige gast in Leuven. Hij toonde er *Meinwärts*, de eerste voorstelling waarin hij zelf voor het voetlicht trad, gevolgd door twee solo's die hij choreografeerde voor Braziliaanse dansers uit het ensemble van Pina Bausch: *Verdi Prati* voor Rodolpho Leoni, en *Geraldo's Solo* voor Geraldo Si Loureiro. Vorig seizoen was hij om twee redenen te gast in de Dijlestad: om te werken aan *Chambre Séparée*, een coproductie met het Londense Institute of Contemporary Arts die tijdens het jongste Klapstukfestival in première ging, en om opnamen te maken voor *Der*

Buckel, een autobiografisch portret dat intussen door de ZDF-televisie werd uitgezonden. Daarnaast blijft Hoghe actief als journalist en essayist, met name voor *Die Zeit*, en als auteur, onder meer van *Preis der Liebe*, een verzameling teksten en foto's waaruit hij putte voor *Chambre Séparée*. Wat hij ook doet, er is één rode draad: zijn keuze en interesse, zeg maar passie voor mensen.

Om te beginnen de mensen die het gewend zijn in de schijnwerpers te lopen en die in *Chambre Séparée* in overvloed aanwezig zijn, visueel zowel als auditief. Met een diapropjector in de hand komt Hoghe het toneel op, en projecteert het beeld van actrice Natalie Wood op de wanden, voor zich, naast zich, boven zich uit. Foto's van Rock Hudson, Sidney Poitier en Montgomery Clift volgen in de loop van de voorstelling. Op de klankband weerklinken stemmen als Elly Ameling, Josephine Baker, Jacques Brel, Maria Callas, Vikki Carr, Doris Day, Marlène Dietrich, Judy Garland, Edith Piaf en Dusty Springfield. Samen roepen zij de herinnering op aan de jaren vijftig en zestig, het Duitsland waarin Hoghe opgroeide, het Wirtschaftswunder dat het debacle van het Derde Rijk moest uitwissen. Uit de tedere en liefdevolle manier waarop Hoghe met beeld en muziek omspringt, spreekt de bewondering en het ontzag die hij als kleine jongen voor deze sterren koesterde, de steun die hij in hen vond toen hij zich nog 'sprachlos' waande. Slechts gaandeweg ontdekte hij dat de wereld van sommigen onder hen weinig uitstaans heeft met de realiteit. Die vaststelling geeft Hoghe vorm door in zijn tekst de eigen anekdote (verteld in de derde persoon) beetje bij beetje te laten overschaduwen door het doembeeld van de Duitse geschiedenis.

Even verblindend als een promotiefoto van Rock Hudson, die tijdens zijn leven werd voorgesteld als begerenswaardig vrijgezel, terwijl er pas na zijn dood duidelijkheid kwam over zijn seksuele voorkeur, is de carrière die een aantal vedetten uit de Duitse entertainment-industrie na de oorlog maakten. Acteurs als Heinz Rühmann en Hans Albers boerden vrolijk verder op het tijdens het Derde Rijk verworven elan. Hoghe confronteert de gevierde Marika Röck met de verguisde Marlène Dietrich, die in de ogen van vele Duitsers vaandervlucht pleegde door naar de Verenigde Staten uit te wijken. Kan je als kunstenaar blind blijven voor de politieke context waarin je werk ontstaat? Kan je met operadiva Elisabeth Schwarzkopf beweren dat je altijd alleen maar hebt willen zingen? Hoghe zou een boekje kunnen opendoen over deze vedetten, maar verkiest zelf als kunstenaar een antwoord te geven door, net als in *Meinwärts*, zijn aandacht te verplaatsen naar de context van het eengemaakte Duitsland, waar het neonazisme welig tiert, ook bij Jan met de pet, die de 'vreemdelingen' liever kwijt dan rijk is. Een laatste keer mijmert Hoghe na over zijn jeugd, toen hij door een krant geselecteerd werd om als 'Wunschträumer der Woche' het Eurovisiesongfestival 1967 in Wenen bij te wonen. Met de droom van de Duitse deelneemster Inge Brück eindigt ook die van de jonge Hoghe.

Sindsdien slaat hij zijn tenten elders op. Nog steeds maakt hij dankbaar gebruik van Hollywoodfoto's en de (bijna steeds vocale) muziek uit zijn jeugd, niet uit idolatrie, maar vanuit een andere fascinatie. *Lebensträume*, een televisiereeks die hij maakte voor de Duitstalige zender Dreisat, de solo's die hij chore-



Chambre Séparée – Raimund Hoghe / Rosa Frank

ografeerde voor Rodolpho Leoni en Geraldo Si Loureiro, zijn eigen soloprojecten, de film *Der Buckel*: telkens weer gaat het om (zelf-)portretten aan de hand van getuigenissen, beelden, bewegingen, muziek. Hoghe loopt rond, observeert en staat open voor eenieder die zijn pad kruist. Hier is de man aan het werk die tien jaar lang aan het ensemble van Pina Bausch verbonden was en daar als dramaturg meemaakte hoe choreografieën ontstonden op basis van een eindeloze reeks vragen die Bausch haar dansers voorlegde, een proces dat Hoghe neerschreef in het boekje *Bandoneon – Für was kann Tango alles gut sein?*. Een zelfde basisfilosofie is terug te vinden in zijn eigen werk. In *Der Buckel* bijvoorbeeld raakt hij aan de praat met een caissière en een dame in een rustoord, niet uit een soort sociaal exotisme, maar omdat deze mensen evenveel of zelfs meer te vertellen hebben dan wie wel in de kijker lopen. Leoni en Si Loureiro worden op hun beurt door Hoghe niet benaderd als sterdansers, maar als individuen met hun eigen, soms ook kleine kantjes. Hun uiteenlopende karakters raken weerspiegeld in de voorstellingen, waardoor *Verdi Prati* eerder uitbundig en *Geraldo's Solo* veeleer introvert is. Via een omweg belandt Hoghe zo toch weer bij de artistiek begaafde medemens: in *Meinwärts* vertrekt hij van de biografie van de joodse tenor Joseph Schmidt, die in 1942 op de vlucht voor het nazi-regime in een Zwitsers interneringskamp om het leven kwam. Voor Schmidt zet Hoghe gewillig een stapje terug. Eerst onderneemt hij een bij voorbaat mislukte poging om één te worden met Schmidt door zich voor een op de

achterwand geprojecteerde foto van de zanger te plaatsen en zich te meten aan de gestalte van de, net als hemzelf, 1,54 m lange tenor. Wat later blijft een microfoonstandaard eenzaam achter in een sobere lichtbundel: vijftig jaar na zijn dood rest er van Schmidt weinig meer dan zijn stem. Op die manier komt de man niet alleen symbool te staan voor de 'uitgestotenen' (joden, homoseksuelen, aidspatiënten, gehandicapten), maar voor alle afwezigen, alle 'aflijvigen' tout court.

Is het misschien om die sterfelijkheid te bezweren dat Hoghes idioom fundamenteel verschilt van wat en vogue is binnen de podiumkunsten? Eigen aan hem is bijvoorbeeld de extreme manier waarop hij met de tijd omspringt. *Meinwärts* begint met een in bijna volledige duisternis gehulde Hoghe, die, met de rug naar het publiek gekeerd, zit te luisteren naar een uiterst langzame versie van Claude Debussy's *L'après-midi d'un faune*. In *Geraldo's Solo* is er een scène waarin de danser minutenlang jongleert met een paar kroonkurken op zijn voorhoofd. Bij elk stuk muziek in *Chambre Séparée* hoort een ritueel dat pas ophoudt als de laatste noot weerklonken heeft. Voortdurend probeert Hoghe zijn toeschouwers te onttrekken aan het hier en nu, aan de huidige tijd en ruimte, om er hen in meer absolute termen mee te confronteren. Ook zijn benadering van het begrip lichamelijke is gericht op die intensievere beleving van de realiteit. Zo gebruikt hij zijn eigen lichaam om de ruimte af te bakenen: de mens is de maat van alle dingen, en dat neemt hij zeer letterlijk. In *Meinwärts* ordent hij steentjes volgens een afstand die bepaald wordt door de lengte van zijn op de grond uitgestrekte lichaam; in *Chambre Séparée* legt hij zich opnieuw neer en tast met gespreide armen de reikwijdte van datzelfde lichaam af. Het lijkt een manier om de materialiteit en de poëzie van het/zijn lichaam te bevestigen, reden waarom hij in beide voorstellingen ook zijn gebochelde rug ontbloot. 'Ik toon hoe ik ben,' zei Hoghe aan Tuur Devens in *Het Belang van Limburg*. Het maakt hem verwant aan de Franse choreograaf Jérôme Bel, die in een productie als *Shirtologie* bij Victoria van een gelijkaardige instelling blijkt geeft. De T-shirts met opschrift die de jongeren dragen, zijn slechts een laagje vernis. Door de acteurs op een fysieke, formele manier te presenteren, verschaft Bel de meest rechtstreekse toegang tot wie ze in werkelijkheid zijn.

Die kijk op wie hij is, gunt ook Raimund Hoghe, al is er op dat vlak wel een evolutie vast te stellen tussen *Meinwärts* en *Chambre Séparée*. Over *Meinwärts* schreef Fransien van der

Putt in *Notes* (11/95): 'Zijn présence tijdens de voorstelling is ingekeerd, terughoudend, maar nooit angstig, vijandig of demonstratief. Hij dringt geen interpretaties op, hij doet enkel voorstellen om op een bepaalde manier te kijken, te luisteren, of mee te reizen zoals hij het noemt.' *Meinwärts* situeert zich tussen Hoghe, Joseph Schmidt, de geschiedenis, het publiek en zijn vrienden in; in *Chambre Séparée* treedt hij zelf meer op de voorgrond, onder meer door de doorzichtige ingreep om zijn persoonlijke geschiedenis in de derde persoon te vertellen.

Door het moment van uitvoering en de materialiteit van de mensen en de dingen waarmee hij werkt (zichzelf inclusief) te beklemtonen, neigden Hoghes vroegere voorstellingen meer naar performance dan naar theater of dans. *Chambre Séparée* bevindt zich meer aan de theaterzijde van het spectrum. Performance, aldus Chantal Pontbriand in *Modern Drama*, 'presenteert', dit in tegenstelling met theater dat geënt is op 're-presentatie'. In *Chambre Séparée* voert Hoghe zich in de derde persoon op, 're-presenteert' hij zichzelf. Door de aard van zijn aanwezigheid te veranderen, geeft hij de metafoer uit handen waaraan *Meinwärts* zijn kracht ontleende. Zich vereenzelvigend met de figuur van Joseph Schmidt, slaagt hij er in *Meinwärts* in een requiemmis op te dragen waarvan hij tegelijkertijd componist, voorganger en onderwerp is. In *Chambre Séparée* loopt hij het risico zelf een personage te worden, dat, net als de Hollywoodsterren aan de muur, op een veilige afstand van de toeschouwers blijft. Die kloof probeert hij aan het eind ostentatief te overbruggen door zijn publiek pralines aan te bieden. Een fel contrast met wat Fransien van der Putt optekende in *Notes*: 'Volgens Hoghe is het beter de grens tussen podium en zaal te respecteren, opdat een toeschouwer zelf kan bepalen wanneer en hoe hij of zij geëngageerd wil raken.' In *Chambre Séparée* overschrijdt hij die grens.

Het onderscheid dat Philip Auslander in zijn boek *Presence and Resistance* tussen de 'charismatische' en de 'niet-charismatische' andere maakt, werpt een ander licht op deze kwestie. *Meinwärts* beantwoordt aan een evolutie die de performance op enkele decennia tijd heeft doorgemaakt. In tegenstelling met de strijdvarende, op sociale verandering gerichte performances uit de jaren zestig, snakt de postmoderne performance ernaar te ontsnappen aan de identificatie van het publiek met de performer. De Raimund Hoghe uit *Meinwärts*, die zich voor het eerst als soloartiest op het podium waagt, beantwoordt aan dit beeld van de underdog, van de in zichzelf gekeerde, 'niet-charismatische' andere. De keuze om in *Chambre Séparée* zelf als hoofdpersonage op

te treden, smeekt echter om identificatie van het publiek, waardoor de mogelijkheden tot interpretatie worden beperkt. 'Dictatoriaal', schreef Dominique Van Besien in *De Morgen*: dat is sterk uitgedrukt, maar het lijkt me wel dat Hoghe in *Chambre Séparée*, ondanks zichzelf, in het centrum van de belangstelling komt te staan. Is het geen contradictio in terminis zichzelf op te voeren als 'niet-charismatische' andere, omdat die daad zelf reeds het tegendeel met zich meebrengt?

Een gelijkaardige dualiteit kenmerkt het werk van Joseph Beuys, die tot aan zijn dood in 1986 in Düsseldorf woonde, waar ook Hoghe momenteel gevestigd is. Beuys' performances bestonden bij gratie van de persoonlijke my-

thologie van de kunstenaar, en waren in die zin typisch voor de jaren zestig. Zijn humane intentie om doorgewone menselijke handelingen de waardigheid van rituelen te verlenen, verdween daarbij op de achtergrond. Hoghe bevindt zich met *Chambre Séparée* in dezelfde gevarezone, te meer omdat hij, meer nog dan Beuys, zichzelf als materiaal hanteert. Bij Hoghe functioneert het eigen lichaam als residu, als spoor uit het verleden, terwijl Beuys in vet en vilt, stoffen die nauw verbonden waren met zijn oorlogstrauma's, de basisbestanddelen vond voor zijn plastisch werk en persoonlijke mythologie. Op zo'n moment is het opletten geblazen: volgens Hoghe komt het er voor Pina Bausch dan op aan een vorm te zoeken, 'die

das Persönliche über das nur Private hinausführt, blosser Selbstdarstellung und Selbstentblössung verhindert' (*Bandoneon*, p. 29). Afwachten of Raimund Hoghe in het geval van een derde soloproject het antwoord vindt voor deze opdracht.

De titel 'Turn Out The Stars' werd ontleend aan de gelijknamige compositie uit 1966 van jazzpianist Bill Evans, die het schreef als hommage aan zijn vader. Evans overleed in 1980 op 51-jarige leeftijd, na een carrière waarin hij het almaar moeilijker vond in de schijnwerpers te leven.

Chambre Séparée – Raimund Hoghe / Rosa Frank

