



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 blijk 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