

BO  
ZAR

WIR IRREN

Ictus & Ana Torfs

06 EN 07 OKT. '20

GROTE ZAAL HENRY LE BŒUF

# WIR IRREN

Ictus, muzikale uitvoering

Ana Torfs, film

*Wir Irren*, muzikale episode

*Zyklus von Kleinigkeiten*, film

Duur: ca. 1.30 uur

*Wir irren* is een productie van Ictus in  
coproductie met BOZAR, KlaraFestival en  
deSingel

---

## CREDITS

*Wir irren*, muzikale gedeelte

Ana Torfs concept

Jean-Luc Fafchamps compositie, piano stem en meer

Aurélie Nyirabikali Lierman soundscape, stem en meer

Lucy Grauman stem, euphonium

George van Dam viool, stem

Géry Cambier contrabas, stem

*Zyklus von Kleinigkeiten*, film

35 mm, zwart-wit, 86', dolby SR, Duits gesproken met Engelse ondertitels, 1998.

Gedigitaliseerd in de periode 2017-2019 door het Koninklijk Belgisch Filmarchief en Eye, Nederlands Filmmuseum

Ana Torfs regisseur

Stanley Duchateau, Guy Dermul, Paul De Clerck, Alain Franco, Johan Heestermans, Nicolas Houyoux, Franciska Lambrechts, Catherine Lemeunier, Gorik Lindemans, Bart Meuleman, Mil Seghers, Herman Sorgeloos, Erik Thys, Jean Torrent, George van Dam, Bernard van Eeghem, Hilde Wils, Bella Wajnberg en vele anderen acteurs

Joe Brainin, Brigitta Bürger-Ützer, Georg Diener, Paul Divjak, Gerhard Jäger, Thomas Korschill, Patricia Linden,

Michael Moser, Herwig Knaus, Michael Palm, Andrea Pollach, Hanna Schimek, Charles Ulbl, Stefan Wagner, Georg Wasner en vele anderen stemmen

Jorge León camera en licht

Jurgen Persijn montage

Ann Weckx kostuums

muziekfragmenten uit de laatste strijkkwartetten van Ludwig Van Beethoven, uitgevoerd door Quatuor Danel

geproduceerd door Cobra films (Daniel De Valck) in samenwerking met Balthazar film (Jan Ewout Ruiters) en Navigator film (Johannes Rosenberger)

---

## OVER HET ORIGINELE CONCEPT

Dit project werd bedacht door Ana Torfs voor een klein publiek van max. 140 personen, die tijdens het muzikale gedeelte door Ictus mee op het podium zouden zitten, rond de muzikanten, in een intieme setting. Een wit doek zou gehangen hebben op de grens van podium en zaal, als een neutrale achtergrond waarvoor de muzikanten zouden zitten. Na het concert zou het publiek zich naar de grote zaal begeven hebben, waar het zelf zijn zetel zou gekozen hebben en de film zou geprojecteerd worden op hetzelfde witte doek. Omwille van de Covid-19 pandemie moest dit minimalistisch scenografisch concept aangepast worden.

---

## INTRODUCTIE

Beeldend kunstenaar Ana Torfs realiseerde in 1998 haar eerste en enige langspeelfilm, *Zyklus von Kleinigkeiten* (Cyclus van kleinigheden). Ze baseerde zich hiervoor op Ludwig van Beethovens zogenaamde conversatieschriften, notaboekjes die zijn bezoekers toelieten te communiceren met de bekende componist nadat zijn gehoor dramatisch verslechterde in 1818. Deze film zou oorspronkelijk eindigen met de canon *Wir irren allesamt, nur jeder irret anders* (Wij dwalen allemaal, maar ieder dwaalt op zijn eigen manier), gezongen door enkele acteurs uit Torfs' film. Het is de laatste compositie die Beethoven schreef, in december 1826. Door omstandigheden sneuvelde deze scène in de finale montage, iets waar Torfs altijd spijt van heeft gehad. Dit project met Ictus, *Wir Irren*, is in de eerste plaats ontstaan vanuit dit gemis. Zonder de digitalisering van *Zyklus von Kleinigkeiten* door het Koninklijk Belgisch Filmarchief en Eye, Nederlands Filmarchief, zou dit samenwerkingsproject niet tot stand zijn gekomen.

Twee componisten-uitvoerders, Jean-Luc Fafchamps en Aurélie Nyirabikali Lierman, komen samen met Lucy

Grauman, George van Dam en Géry Cambier voor een informele muzikale performance. De muzikanten die spelen en zingen, nodigen het publiek uit voor hun exploratie van *Wir irren allesamt, nur jeder irret anders*. Deze speculatieve, cryptische en speelse oefening leidt onvermijdelijk tot een muzikale fictie, als een ongedwongen gebeuren tussen vrienden in de woonkamer.

---

## MUZIKALE GEDEELTE

Aantekeningen na een telefonisch gesprek met Jean-Luc Fafchamps, door Jean-Luc Plouvier

In oktober 1802, op 32-jarige leeftijd, schreef Ludwig van Beethoven een brief aan zijn broers, Johann en Karl, die hij vervolgens nooit verstuurde. Deze brief werd beroemd onder de naam *Heiligenstädter Testament*. Beethoven schreef er over zijn wanhoop en wens zich te onttrekken aan het artistieke en mondaine leven, tot zelfs over de idee van zelfmoord. De reden van zijn ontredde was het drama van zijn drastisch verslechterende gehoor.

[...] Ik kan toch nog niet aan de mensen bekennen: “Spreek luider, schreeuw, want ik ben doof. Ach! Hoe kan ik kenbaar maken dat ik een zwak zintuig

bezit, dat bij mij volmaakter dan bij anderen hoort te zijn, een zintuig, dat ik ooit in de hoogste volkomenheid bezat - in een volkomenheid, zoals maar weinigen in mijn vak bezitten of bezeten hebben. Oh! Dat kan ik niet." [...]

[Heiligenstädter Testament.]

Een perfect gehoor was ooit zijn sterkste troef, het belang was voor Beethoven nauwelijks te onderschatten. Het maakt zijn laatste compositie tot een aangrijpend testament. En daarover gaat het vanavond. De tekst van deze raadselcanon verwijst naar een aforisme dat doorgaans aan Georg Christoph Lichtenberg wordt toegeschreven, de verlichte Duitse schrijver en filosoof, altijd vol van humor en fantasie, en tevens een tijdgenoot van Beethoven. Uit de 8100 gedachten die Lichtenberg ons naliet, selecteerde Beethoven de volgende zin: "Wir irren allesamt, nur jeder irret anders" (Wij dwalen allemaal, maar ieder op zijn eigen manier). Het is ontroerend en betekenisvol te beseffen dat Beethoven - een kunstenaar die perfectie hoog in het vaandel droeg en die voor Richard Wagner een soort halfgod was - het einde van zijn leven doorbracht in de zachte nabijheid van deze zin, vol van ironie en wijsheid.



Maar opgelet: om precies te zijn, het gaat hier niet om een 'werk'. Het gaat eerder om een spel, een raadselcanon, een geschenk dat Beethoven wel eens cadeau deed aan zijn vrienden (om bijvoorbeeld te zingen op het einde van een maaltijd). Een raadselcanon is een muzikale frase die kan dienen als vertrekpunt, een raadsel waarbij de componist de sleutel tot de oplossing of realisatie niet meegeeft. Hoe de verschillende stemmen te introduceren, wordt dus aan de uitvoerder overgelaten (zowat als een Ikea meubel te kopen, maar zonder de handleiding). Om wat minder raadselachtig te zijn: het begrip 'canon' kan men hier verstaan in de brede betekenis van het woord, in de grote polyfone traditie van Machaut tot Bach. Het gaat er niet eenvoudigweg om een melodie in fase te horen met zichzelf, zoals we geleerd hebben in onze kindertijd met de hulp van *Broeder Jacob*. In een authentieke raadselcanon kan de tweede stem getransponeerd klinken ten opzichte van de eerste. Of het tempo van de tweede stem kan dubbel zo snel of dubbel zo traag klinken, of nog: de melodie kan in canon gehoord worden, samen met zijn omkering (zoals tegelijkertijd een film te bekijken van voor naar achter en van achter naar voor). Zo zijn er heel uiteenlopende manieren om een dergelijke raadselcanon aan te pakken.

Het is deze idee van verschillende oplossingen die Ana Torfs motiveerde om Ictus, Jean-Luc Fafchamps en Aurélie Nyirabikali Lierman te vragen een concert te ontwikkelen als inleiding tot de projectie van haar film *Zyklus von Kleinigkeiten*.

‘Verschillende oplossingen’ is moreel gezien interessant, omdat dit een tolerante visie op de mensheid impliceert, vol van tederheid. De enige juiste weg bestaat niet. Er zijn enkel imperfecte wegen. Iedereen vindt de zijne. Dat is de enige spelregel: “Vind je eigen imperfecte weg”. In zeker opzicht anticipeert Lichtenberg de psychoanalyse van Jacques Lacan en het universele van het ‘symptoom’. Iedereen is gek!

‘Verschillende oplossingen’ is ook esthetisch gezien interessant. In dit partituurspel kunnen we een aspect herkennen dat vandaag met computers en algoritmisch denken benaderd kan worden. In wezen is de raadselcanon een soort van machine, een code, die automatisch andere codes genereert. Deze hypothese bracht bij Jean-Luc Fafchamps een ietwat perverse gedachte naar boven. Als we nu eens de spelregels de 19de eeuw laten

overstijgen, Beethoven ver voorbij, en voorbij al wat toegelaten is? Dit is de uitdaging van de avond: onze passie overbrengen voor een zuiver machinaal en speculatief plezier.

De vraag die Fafchamps en Lierman zich stelden, waaiert uit zoals een accordeon: “Wat zijn de oplossingen van een raadselcanon waaraan Beethoven zelf had kunnen denken? [korte stilte] ... Wat zijn de oplossingen waaraan hij nooit had kunnen denken, maar mogelijk had kunnen aanvaarden? [stilte] ... En welke andere oplossingen, ondenkbaar voor Beethoven, maar die Richard Wagner, Richard Strauss wel hadden kunnen bevallen? [stilte] ... en Arnold Schönberg? [steeds sneller en luider] ... en Boulez? Ligeti? Xenakis? de Sex Pistols?”

Alsof dit niet volstond, bedacht Jean-Luc Fafchamps nog nieuwe regels en regels voor de regels. De verslaving aan de regel, wijdverspreid onder bepaalde kunstenaars, kent geen limieten: “Men mag nooit beginnen”, zeggen de toxicologen, “anders ben je een vogel voor de kat”.

En zie hier enkele voorbeelden:

Regel #2: ... alles speelt zich af onder vrienden, zonder al te veel sérieux, of zoals in een geheim genootschap van moordenaars, waartussen de grootst mogelijke medeplichtigheid heerst.

Regel #17: ... alles speelt zich af binnen het half uur, zoals 'Pierrot Lunaire' van Arnold Schönberg, en dat alles in 21 verschillende stukken die kunnen gegroepeerd worden in 3 groepen van 7 stukken, zoals in 'Pierrot Lunaire'.

Regel #126b: ... dat het symptoom van Beethoven (zijn gehoorkwaal) gesuggereerd wordt in de muziek zelf. Dat vreemde geluiden met neurologische kwaliteiten (zoals tinnitus) beginnen te circuleren zoals wormen in een rotte appel. Dat de stilte van Beethoven-de-dove een gevecht levert tegen Beethoven-de-componist - en dat de stilte wint! Zoals Lichtenberg het zou gewild hebben!

Om te antwoorden op al deze regels heeft Jean-Luc Fafchamps vijf verschillende soorten geluidsobjecten gecomponeerd:

(1) Canons (of oplossingen) wisselen af met (2) variaties en soms met intermezzo's van verschillende kwaliteiten, (3) stemmingswisselingen, (4) geruis, en (5) stiltes.

Aurélie Nyirabikali Lierman heeft het ontwerp van het algemeen klanklandschap op zich genomen, en (6) soundscapes gecomponeerd op basis van vooraf opgenomen materiaal.

Ana Torfs woonde alle repetities bij, met niet aflatende nieuwsgierigheid naar nieuwe (7) pistes.

Tenslotte sluiten we af op deze open manier met een aforisme van Georg Christoph Lichtenberg: "We schamen ons niet meer voor onze zwakheden, van zodra we ze erkennen."

---

## FILMISCHE GEDEELTE

### De afwezige componist Dirk Pultau

1.

Beethoven. Welke kunstenaarsnaam klinkt er romantischer, vager, nietszeggender, abstracter dan de naam Beethoven? In de loop van de negentiende eeuw is Beethoven uitgegroeid tot pars pro toto van de muziek. Zijn buste op de buffetpiano heeft de dodelijke algemeenheid aangenomen van de lier en lauwerkrans boven het concertpodium. Beethoven staat voor de muziek als zodanig: hij is 'de' componist. Eerst bekleedde hij die symbolische functie voor de andere componisten, vervolgens voor de 19de-eeuwse concertcultuur, die haar klassieke 'canon' begon te vormen, en tot slot voor 'iedereen', tot en met de kleinburger die meent dat hij toch een beetje cultuur heeft- tot en met diegene die cultuur ziet als een behartigenswaardig goed.

Geen kunstenaar werd ooit zo geheroïseerd én geïdentificeerd met alles wat in zijn kunstvorm voorbeeldig kon zijn. Geen kunstenaar is daardoor in

zijn publiek bestaan zo abstract geworden, en het lijkt erop dat Ana Torfs in haar film *Zyklus von Kleinigkeiten* (Cyclus van kleinigheden) die abstractie in rekening heeft willen brengen. Hoe met Beethoven omgaan? Hoe een film maken over de 'figuur Beethoven' die de mythe niet voedt, en zijn verdwijning in de mythe niet simpelweg bekrachtigt? Torfs vertrok daarvoor van materiaal dat een letterlijke neerslag vormt van Beethovens alledaagse bestaan tijdens zijn tien laatste levensjaren. Haar script is volledig gebaseerd op de 'Konversationshefte' (conversatieschriftjes) waarin mensen hun boodschappen aan de doof geworden componist kwijt konden. Omdat Beethoven doof maar niet stom was, komt hij zelf nauwelijks aan het woord in de boekjes, en daarom besloot Torfs hem rigoureuus uit de film te verbannen. Beethoven is de spilfiguur van de film, hij is degene om wie alles draait, maar hij komt niet voor in zijn eigen stuk. Hij is een magnetische blinde vlek. Alles wat er gezegd wordt, wordt op die blinde vlek afgestuurd; men probeert 'hem' tot iets te bewegen, 'hem' van iets te overtuigen, 'hem' raad te geven. Beethoven is de abstracte noemer waar stukken taal aan vastklinken, zonder dat zij daardoor een verhaal of een doorlopend geheel gaan vormen. De conversatiefragmenten

hangen niet samen; wat ze gemeen hebben is de stilte - het sprakeloze lichaam - dat ze oproepen én waarin ze vastlopen. Ze delen geen verhaal maar het gebrek eraan.

Door haar film nadrukkelijk rond de afwezige Beethoven te construeren, mimeert Torfs het magnetisme en de zuigkracht van de mythe. Alleen al zijn afwezigheid heeft immers iets mythisch. Zijn afwezigheid zou ons kunnen herinneren aan de sublieme teruggetrokkenheid van de wereldvreemde, dove componist. Maar tegelijk keert Torfs de mythe binnenstebuiten, door de afwezige Beethoven te situeren in een context waarin zelfs de grootste beroemdheid nog een deel van zijn status prijsgeeft en tot op zekere hoogte verwisselbaar wordt: zijn alledaags en huiselijk leven. Wat Beethoven tot een 'figuur' of een toonbeeld maakt, lost op in een repetitieve keten van banale beslommeringen en lichamelijke kwalen. Het dagelijkse leven ten huize Beethoven is het leven van iedereen. Weliswaar krijgen we tussen de conversatiescènes door geregeld een korte samenvatting van de belangrijkste feiten in het leven van Beethoven, maar er wordt niets gedaan om die bredere overzichten met de anekdotische



conversatiescènes te verbinden. Alledaagsheid en biografie, het gesproken fragment en het historische verhaal blijven onbemiddeld tegenover elkaar staan.

Beethoven verdwijnt in het alledaagse, maar niet om als glorieuze fetisj van de muziekgeschiedenis te herrijzen: het alledaagse is daarvoor te materieel én te abstract. Wanneer de gasten dingen vertellen die verwijzen naar hun tijd - de jaren twintig van de negentiende eeuw - dan lijken dat bijna onverhoedse knipoogjes in hun triviaal-tijdloze gebabbel. Voor de rest overheerst in *Zyklus von Kleinigkeiten* de indruk dat de geschiedenis weg is, en dat juist deze levensechte fragmenten - ze zijn bijna het meest échte en onvervalste wat ons uit Beethovens leven overbleef - eender wanneer en door eender wie konden zijn uitgesproken. Juist in deze tekstfragmenten, die in de meest letterlijke zin 'historisch' zijn, krimpt de geschiedenis ineen, en lijkt ze in de ruis van een tijdloze gewooneheid op te lossen. Op hetzelfde moment lost ook de historische mens op, de mens die zich als 'de mens' ziet en zich derhalve situeert binnen een historisch project. Wat humaan is, in eminente zin, kan niet zonder geschiedenis. En uitgerekend de grootste humanist onder de

componisten voert Torfs terug tot de doffe nabijheid van een sprakeloos lichaam.

2.

Ana Torfs heeft haar bronnenmateriaal, de conversatieschriftjes, radicaal als een script geïnterpreteerd. De boekjes vormen niet zomaar bruikbaar materiaal, ze worden opgevat als een eisenprotocol dat bepaalt wat er gezegd wordt en wat niet, wie er te zien is en wie niet. Zelfs de manier waarop de beelden in elkaar gezet zijn, alsook de plaatsing van de personages in het beeld én ten opzichte van de toeschouwer zou men kunnen opvatten als een nauwkeurige vertaling van wat de boekjes 'voorschrijven'.

De gaten en inconsequenties van de documenten worden niet gecompenseerd. Niet alleen blijft de film trouw aan Beethovens afwezigheid in de boekjes, Torfs 'vertaalt' ook het feit dat de gasten hun tekst niet uitspraken maar neerschreven. De vreemdheid die de tekst daardoor krijgt voor de sprekers, geeft zij weer door beeld en tekst te ontkoppelen, en de tekst off-screen in (Weens) Duits te laten inspreken. De ondertitels verschijnen bovendien niet in

het beeld, maar in een aparte zwarte band onderaan het scherm.

Toch gedragen de gefilmde personages zich tot op zekere hoogte als sprekers: zij richten zich tot iemand, hun lichamen lijken in de flux van een alledaags gesprek opgenomen, en hoewel hun mond toe is, heb je soms de indruk dat ze elk moment iets kunnen zeggen. Verder veronderstelt de setting van het gesprek ook een bepaalde nabijheid tussen de gesprekspartners. Ook die 'spreekafstand' vraagt om een vertaling - maar hoe kan dit wanneer een van de 'sprekers' ontbreekt? In dat geval kan die intieme afstand alleen aan de kijker worden afgemeten, en aan diens nabijheid tot de voorstelling. Vandaar dat Beethovens gasten tegen de rand van het scherm aan zitten, vaak aan een tafel die naadloos aansluit op de zwarte band met de ondertiteling. Beethoven schuift daardoor bijna altijd in onze richting, hij zit aan onze kant van het scherm, wat hem op een eigenaardige manier tastbaar maakt. Dat is bij uitstek het geval in de scènes waarin een arts zich over Beethoven buigt, die ergens net onder het scherm moet liggen en die, zo stellen we ons voor, naar de arts opkijkt. Hij kijkt op zoals de filmkijker opkijkt naar het scherm: we ondergaan

de film zoals Beethoven de medische blik ondergaat.

Beethoven bevindt zich buiten beeld, maar hij is voelbaar nabij. Dat versterkt nog de zuigkracht van die 'blinde vlek' in de film. We zouden haast in dat denkbeeldige lichaam willen stappen, het met ons eigen lichaam vullen, maar dat laat de film niet toe. Deze leegte is immers niet zomaar vacant. Zij heeft een naam: Beethoven. De figuur van Beethoven mag dan buiten het kader vallen, en zich aan onze kant bevinden, zijn lichaam is verzegeld met een naam en kan dus op geen enkele manier fantasmatisch worden bezet. De blinde vlek die 'Beethoven' heet is tastbaar, maar onincarneerbaar. Waar hij het meest nabij lijkt, hebben we het gevoel dat we in hem ons eigen verlamde lichaam zien liggen, dat zich in gevoelloze nabijheid voor ons uitstrekt.

3.

Het script van de conversatieboekjes dicteert ook de vorm van de film en zet die vorm onder spanning. Aangezien de personages in gesprek zijn, bewegen ze weinig. Ze zitten, staan of liggen vooraan in beeld, en dat ze niet écht aan het spreken zijn, maakt hun aanwezigheid in

het beeld nog statischer. Wellicht luisteren ze vooral, of spitsen ze de oren om te vernemen wat Beethoven - die op dat moment leest wat ze hebben geschreven - dadelijk zal zeggen. Dat zou dan betekenen dat ze opgesloten zijn in de tijd van het luisteren, of in de tijd tussen vraag en antwoord, woord en weerwoord. Die spanning van de dialoog, die zich juist in de pauzes en tussentijden verraadt, zou hen dan 'immobiliseren'. In elk geval zorgen hun onbeweeglijkheid en hun nabijheid ervoor dat ze zich vaak als een geportretteerde in het beeldkader plaatsen - tussen de gasten en het beeldvlak is er nauwelijks plaats voor nog een lichaam. Overigens komen op de achtergrond af en toe personages voor die aan figuren uit een genreschilderij doen denken. Ze zijn verwickeld in alledaagse, repetitieve handelingen- eten, koken, poetsen - en doorbreken op geen enkelmoment het statische karakter van het beeld.

Dat deze personages 'spreken zonder hun mond open te doen', brengt hen tot stilstand en maakt van elke scène een 'scènebeeld'. De film lijkt met zijn verdeling in statische tableaux dan ook erg schilderijachtig. Maar Torfs kiest niet zomaar voor de esthetiek van het 'schilderijachtige tableau': de esthetiek

van de film wordt tot op zekere hoogte door het tekstmateriaal afgedwongen.

Torfs wil geen anti-film maken, en ze mikt ook niet bij voorbaat op een of andere interdisciplinaire tussenvorm. Ze vertrekt in eerste instantie van 'gesproken' tekst, van dialoogfragmenten die net zo goed in een gewone film hadden kunnen opduiken. Haar radicaliteit bestaat erin dat ze dit materiaal onmiddellijk als script interpreteert. Ze maakt de 'film' als genre radicaal ondergeschikt aan de materiële vertaaloperatie van de verfilming; en precies die materialistisch 'getrouwe' opvatting van verfilming blijkt het filmmedium onder spanning te zetten. Niet een of ander interdisciplinair programma, maar de roekeloze trouw aan het bronnenprotocol, de rigueur van de vertaaloperatie, brengt de film in de buurt van andere kunstvormen en maakt van *Zyklus von Kleinigkeiten* met name een 'schilderkunstige' film. De trouw aan het materiaal mondt ook uit in een scheiding van beeld en klank, waardoor we tegelijk naar tableaux kijken én naar een hoorspel luisteren. De meest materiële verfilming is degene die het materiaal tot in zijn gaten en tegenstrijdigheden serieus neemt. Het blijkt ook de minst filmische te zijn.

Ondanks het immobiliserende van de film blijven de personages echter bewegen en staan de beelden niet stil. De film wordt geen schilderkunst, en op het punt dat film en schilderkunst elkaar mislopen, op het snijpunt van het 'filmische tableau', ontstaat iets dat paradoxaal genoeg nog het meest aan theater doet denken. De gerichtheid van de personages op de tegenspeler, hun immobiliteit in een stabiele filmische ruimte - elke scène is gefilmd vanuit een vast standpunt - maakt van de imaginaire ruimte van het scherm bijna een theaterdoos. Ook de constante nabijheid van de personages doet denken aan de relatie tussen toeschouwer en acteur. Alleen in het theater kunnen personages zo dichtbij en zo tastbaar zijn, op een paar meter van ons, en toch een gestileerde presentie behouden - een stilering die gewoon al uit de pure aanwezigheid van 'een personage op de scène' spreekt.

4.

Het statische en gestrengte van de film doet ons bijna vergeten dat de acteerstijl, met zijn 'strakke regie', al bij al vrij realistisch kan worden genoemd. De film mag dan uit 'beelden' bestaan, uit gecomponeerde tableaux, er is niets

beeldends of hoog gestileerds aan het spel van de acteurs, die overigens voor het merendeel amateurs zijn. Hun spel wil op een geloofwaardige, natuurlijke manier overbrengen dat zij in een gewoon, alledaags gesprek verwickeld zijn. Meer doen zij niet. De acteurs ondernemen geen poging om de woorden die hun zijn ontnomen, te compenseren door gebaren of mimiek, door een geprononceerde houding of expliciete acteerstijl. Evenmin is hun spel uitgesproken economisch of minimalistisch; zij streven er niet naar hun spel tot het 'wezenlijke' te herleiden. De ene keer lijken zij gedachteloos opgenomen in een voortkabbelend spreken, dan weer spitsen zij vol verwachting de oren. Dit spreken is zo 'vanzelfsprekend' dat het geen scherpe tekening nodig heeft en om weinig 'vertolking' vraagt. Alleen neef Karl lijkt wat meer te acteren, maar er zit dan ook meer emotionele spanning in zijn gespreksfragmenten, die doordrongen zijn van de schuldbeladen verhouding met zijn voogd Ludwig Van Beethoven.

Er is dus niets ongewoons aan wat deze personages doen. Vaak heeft men het gevoel dat zij inderdaad gewoon aan het praten zijn, en dat zij gefilmd werden toen ze net even zwegen, of net voordat ze iets gingen zeggen - alsof Torfs



pratende personages filmde en het praten zelf er naadloos tussenuit heeft geknipt. En toch verschijnt dit gewone als iets ongewoons. Hoewel we de personages niet op geposeer of theatrale trucs kunnen betrappen, en hoewel hun gedrag het normale gedrag is van iemand die spreekt, worden we immers voortdurend op die normaliteit geattendeerd.

De kleine gestes en mimische bewegingen die gewoonlijk direct in het spreken ondersneeuwen, komen aan de oppervlakte te liggen. Het natuurlijke gedrag dat 'vanzelf spreekt' omdat het meteen in het spreken oplost, wordt een pose die men zich aanmeet, een bewuste act. Plots krijgen we de indruk dat deze acteurs juist voortdurend bezig zijn met acteren, dat ze voortdurend op zoek zijn naar die ene blik, houding of gelaatsuitdrukking die past bij hun tekst. Zij doen niet het meest normale en alledaagse, maar zijn voortdurend naar dat normale en alledaagse op zoek. Juist het meest alledaagse en onbewuste van het menselijke handelen - wat iedereen vanzelf doet - krijgen ze maar niet te pakken. *Zyklus von Kleinigkeiten* zet het alledaagse tussen aanhalingstekens, en exploreert het als iets theatraals. De film laat zich inderdaad lezen als een gefascineerde studie van de

microtheatraliteit van het alledaagse. Het is geen alledaagse film die het acteren zo alledaags mogelijk, zo weinig mogelijk 'geacteerd' wil doen lijken; integendeel, de film leest juist het meest alledaagse, onbewuste handelen in zijn theatraliteit.

Céline Linssen en Dirk Lauwaert merken op dat het aanvoelt alsof de personages in *Zyklus von Kleinigkeiten* hun eigen tekst beluisteren (1). Men heeft inderdaad de indruk dat de acteurs geparalyseerd zijn door hun tekst, en soms zou men bijna denken dat de gespannen onbeweeglijkheid in het scènebeeld voortkomt uit het meduserende effect van hun off screen gesproken tekst, dat ze gevangen zitten in de feedback-effecten van hun eigen woorden. De personages lijken geïmmobiliseerd door hun tekst, maar niet zozeer door die tekst op zich, en ook niet alleen door wat die tekst bij de andere partij teweegbrengt. Ze worden geïmmobiliseerd door het werken van hun tekst, door hun spreken als iets dat buiten hen werkzaam is en effecten sorteert. Van die werkzaamheid zijn ze het subject noch het object, de auteur noch de ontvanger, maar altijd beiden tegelijk. Ze spreken én luisteren, en het filmbeeld is als een vlies tussen dat spreken en luisteren gespannen. De film vormt een contactvlies dat trilt in de lus

van projecties en verwachtingen, van vraag en antwoord, van spreker en toehoorder. Deze beelden registreren niet het spreken en handelen, maar de spanning ervan, de trilling die ervan uitgaat. Ze tonen niet hoe iemand spreekt, maar hoe dat spreken hem in de ban houdt of zich op zijn gelaat afdrukt. De conversatiescènes tonen letterlijk wat er 'tussen' mensen gebeurt: ze openen het menselijke op het 'tussen' waarin het verweven zit.

Doordat elk beeld tussen woord en weerwoord, of tussen actie en reactie is gespannen, lost geen enkele geste op. De 'act' van de personages bestaat slechts in een minimale verschuiving: zij zitten daar niet namens zichzelf, maar namens 'Schindler', 'Von Breuning', 'Karl'. Omdat deze personen zich echter nooit tot voldragen 'rollen' ontplooien, lijkt het alsof de acteurs nooit écht hun personage worden, en we nog altijd henzelf zien die daar hun personage 'zitten te wezen', balancerend tussen hun gewone en hun andere zelf. We worden eigenlijk nooit opgenomen in een andere wereld. Het is alsof het acteren nog moet beginnen - en precies op dat moment komt het in zijn naaktheid en onvanzelfsprekendheid open te liggen. Op de drempel tussen de acteur en zijn spel wordt het acteren

op zichzelf teruggeplooid. Als er zoiets als een reflexief of conceptueel acteren bestaat, dan wellicht hier.

5.

Torfs' *Zyklus von Kleinigkeiten* bestaat niet alleen uit conversatiescènes. Zo heeft ze fragmenten uit Beethovens dagboeken en brieven gebruikt die, naast natuurbeelden en close-ups van vrouwenhanden die eten klaarmaken, als interpunctie en ritmerend element tussen de gespreksscènes fungeren. Aanvankelijk was het Torfs' bedoeling ook opnames in te lassen van de acteurs die canons van Beethoven zingen. Deze opnames bleven echter ongebruikt. Omdat de canons op een interessante manier verwant zijn aan het hogergenoemde, 'alledaagse' materiaal en aan Torfs' film in het algemeen, wil ik er niettemin even op ingaan.

Enerzijds hangen de canons door hun polyfone schrijfwijze samen met Beethovens late stijl, maar tegelijk gaat het om 'scherzi' die meermaals bitterzoete of ironisch-amicale toespelingen bevatten op vrienden en kennissen van de componist. Samen vormen ze een heuse *Zyklus von Kleinigkeiten*, al gaat het in wezen om

snippers die nooit als een cyclus bedoeld zijn geweest, en die zich net als de gespreksflarden in de film over de jaren uitspreiden. Een pittig detail is overigens dat veel van deze muzikale droedels als afscheidsgroet of muzikaal eresaluut in Beethovens brieven terechtkwamen, waardoor ze eigenlijk deel uitmaakten van het alledaagse verkeer, en niet eens zo ver afstaan van de conversatieboekjes. Er is ook meermaals een woordelijk verband tussen de oneliners uit de canons en de bitsige dagboek- of brieffragmenten die Torfs tussen de conversatiestukken schoof. De sneer 'Österreicher, Eselreicher' (Oostenrijk, Ezelrijk) die Beethoven in een brief of in zijn dagboek noteerde, resoneert bijvoorbeeld met de tekst van de laatste canon van Beethoven, het drie woorden lange 'Esel aller Esel' (Ezel aller ezels) uit 1826 (Hess 277). De elf woorden tellende canon 'Doktor sperrt das Tor dem Tod/Note hilft auch aus der Not' (Dokter sluit de deur voor de dood/Noten helpen ook uit de nood) is een gecomprimeerde versie van een notitie die Torfs eveneens voor haar film gebruikte - Beethoven schreef: "Mein Arzt half mir, denn ich konnte keine Noten mehr schreiben. Nun aber schreibe ich Noten, welche mir aus der Not helfen." (Mijn arts hielp me, want ik kon geen noot meer schrijven, maar nu schrijf ik noten, die me uit de nood

helpen.) Zowel in de dagboeknotities en brieffragmenten als in de canonteksten vinden we Beethovens norske sansculottenhumor. Elk woord is er teveel aan, elke opsmuk die het niveau van de botte rijmelarij overstijgt te 'verzoenend'. Ook de vorm van de canons heeft niet meteen een zalvende werking. Voor een geëmancipeerd oor als dat van Beethoven moet de canonvorm rudimentair en onvolwassen hebben geklonken, als een soort kinderpolyfonie. Men kan van 'alles' een canon maken, en die onverschillige relatie tussen vorm en substantie is eigenlijk on-Beethoveniaans. De rijpe Beethoven was immers juist de componist die de samenhang van zijn werken consequent afleidde uit de ontwikkeling van het motivische materiaal. Hij concipieerde de vorm als een dynamische totaliteit, die oprees uit zijn singuliere momenten, en die aldus het beeld vormde van een ware humaniteit: een gemeenschap gedacht vanuit subjectieve vrijheid.

Maar die humaniteit lijkt in de canons ver weg, en ook de 'alledaagse' Beethoven, de Beethoven uit de canonteksten en dagboekfragmenten, lijkt niet bepaald een toonbeeld van warme menselijkheid. Niet dat hij zich afkeert van de idee van een ware

humaniteit. Beethoven is geen cynicus, hij is een idealist, maar dan een idealist tot het bittere einde, iemand die zijn ideaal tot het uiterste zuiver wil houden, tot er bijna niets meer van overschiet. Zijn rijpe werk mag de utopie van een ware humaniteit uitcomponeren, de menselijke relaties zijn in de bestaande wereld altijd al aangetast, ze zijn altijd een compromis dat het ideaal van een ware, menswaardige wereld te schande maakt. De bitsige Beethoven van deze fragmenten en van de canons onderkent 'wie schroff einer sein muss um "Dir werde Lohn" zu schreiben' (hoe bot moet je zijn om te schrijven dat 'loon uw deel zal worden') - zo merkt Adorno op in een losse notitie, verwijzend naar de passage uit Beethovens 'Fidelio' waarin verkondigd wordt dat ware menselijkheid ooit beloond zal worden (2). Hoe bot moet men inderdaad niet zijn om te denken dat men namens die ware humaniteit kan spreken, alsof men zich één wist met de mensheid, alsof men haar adem en ziel was. In dat verband is het sprekend dat de 'spotzieke' canons vaak spelen met de onnozele letterlijkheid van de namen die erin voorkomen: de tekst van een canon gericht aan de componist Friedrich Kuhlau luidt "Kühl, nicht lau" (Koel, niet lauw) en een andere canon speelt met de naam van E.T.A. Hoffmann ('Hoffmann, sei doch kein

Hofmann/Nein, ich heiÙe Hoffmann/Und ich bin kein Hofmann” [Hofman, wees toch geen man van het Hof/Nee, ik heet Hofman en ik ben geen man van het Hof]). In het hart van de menselijkheid verbrokkelt het ideaal tot ‘de mensen’, die in hun aanspreking verkrumelen tot de materialiteit van hun naam.

Wellicht vormen deze canons het meest alledaagse en ‘banale’ dat Beethoven heeft voortgebracht. In die zin bevat zijn oeuvre ook nauwelijks iets dat zo dicht tegen de Beethoven van Ana Torfs aan zit (al gebruikte zij in de film uiteindelijk alleen fragmenten uit Beethovens late strijkkwartetten, die bij de natuurbeelden weerklinken). De canons zijn gensters die van het oeuvre in het alledaagse overspringen, en wat hen vooral met de film verbindt, is dat zij net als de film van Torfs in het alledaagse een soort ultieme, materiële weerstand aantreffen. In de canons verschijnt het alledaagse als datgene wat niet kan worden geïntegreerd in de idee van een menswaardige wereld. Het alledaagse is mensonterend en in die zin onverdraaglijk voor de ware mens die Beethoven wil zijn. Beethoven moest wel doof worden, merkt Adorno in een merkwaardige passage uit zijn onafgewerkte Beethovenboek op, omdat hij in alle menselijke betrekkingen wel



het mensonwaardige moest herkennen. In de film van Torfs stelt de alledaagse Beethoven datgene voor wat niet in ons beeld van de componist wil oplossen, en daartoe 'moest' Beethoven wel uit de film verdwijnen. De alledaagse Beethoven uit *Zyklus von Kleinigkeiten* is wat er van Beethoven overblijft, als we aan de valse humaniteit van zijn mythe voorbijgaan. Het is bijna niets - de abstracte nabijheid van een sprakeloos lichaam dat niet eens kan worden getoond, maar waar niettemin alle boodschappen en gebaren in vastlopen. Stel u de tijdloze Beethovenbuste op de piano voor, en stel u voor dat deze buste lijf en leden krijgt, om met zijn gefossiliseerde norsheid in de stoel naast de kijker te belanden, oog in oog met het personage op het doek. Deze Beethoven is een onvoorstelbare alien. De gespletenheid tussen het 'beeld' Beethoven en het 'lichaam' Beethoven is schier ondraaglijk. Wellicht is het niet onbelangrijk dat Beethoven stierf vlak voor de uitvinding of inburgering van de fotografie, waardoor die spanning des te voelbaarder wordt. Zich Beethoven op foto voorstellen lijkt bijna onmogelijk en absurd, en tegelijk is de afwezige Beethoven in de film als een spookachtig negatief van een onnoemelijk alledaagse, passieve Beethoven, een negatief dat we ons het best als willoze

en sprakeloze fotografische afdruk kunnen voorstellen.

1. Céline Linssen, in Skrien 234, p. 19; Dirk Lauwaert oppert deze lezing als een mogelijkheid naast andere, in: Muziek & Woord, mei 1998, pp. 13-14.

2. Theodor W. Adorno, Beethoven. 'Philosophie der Musik, Fragmente und Texte' (Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Band 1), uitgegeven door Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, in het bijzonder het fragment 72, pp. 56-57.

Deze tekst werd voor het eerst gepubliceerd in A Prior Magazine #10, oktober 2004, in een nummer dat aan het werk van Ana Torfs gewijd was.

---

# BIOGRAFIEËN

## ICTUS

Ictus is een ensemble voor hedendaagse muziek dat sinds 1994 de gebouwen deelt met de dansschool p.a.r.t.s en de het dansgezelschap Rosas. Onder leiding van choreografe Anne Teresa De Keersmaeker creëerden Rosas en Ictus vijftien verschillende voorstellingen; van Amor Constante tot Repertoire Evening. Daarnaast werkte Ictus ook met choreografen als Wim Vandekeybus, Maud Le Pladec, Eleanor Bauer, Fumiyo Ikeda en Noé Soulier.

Met het Kaaitheater en Bozar als vaste partners in Brussel, stelt Ictus jaarlijks een nieuw concertseizoen samen, voor een breed publiek van theater-, dans- en muzikliefhebbers. Een belangrijk pijler van de activiteiten is het exploreren van nieuwe concertvormen: korte performances of extreem lange concerten, becommentarieerde concerten, Blind Dates, participatieve kindervoorstellingen en concert/festivals waar het publiek kan circuleren tussen de podia (zie de unieke en locatie-specifieke Liquid Rooms die doorheen heel Europa opdoken). Ictus stond telkens aan de voorhoede van nieuwe ontwikkelingen in de hedendaagse muziek. Aanvankelijk gekristalliseerd rond dirigent Georges-Elie Octors, in een

tijd waarin ensembles zich als mini-orkesten van virtuoze muzikanten profileerden, transformeerde Ictus zich tot een elektrisch ensemble met een klankingenieur als een vast lid, een collectief van creatieve muzikanten die zich toelagen op experimentele muziek in de breedste zin van het woord. Bij het label Cyprès kwamen een twintigtal cd's uit waaronder twee albums gewijd aan de muziek van Fausto Romitelli die tot vandaag geroemd worden voor hun avontuurlijke en onconventionele mixing en mastering. Sinds kort publiceert Ictus opnames op het SubRosa label en op Bandcamp, naast documentatie van de meeste activiteiten op een Youtube kanaal. Tenslotte leidt Ictus een Master Na Master hedendaagse muziek aan de School of Arts van Gent en in samenwerking met het Spectra Ensemble.

[ictus.be](http://ictus.be)

## **ANA TORFS**

Ana Torfs is een Belgisch beeldend kunstenaar. Ze woont en werkt al meer dan 30 jaar in Brussel. Ze had onder meer solotentoonstellingen in Pori Art Museum, Finland (2017), Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon (2016), WIELS, Brussel (2014), Generali Foundation, Wenen (2010), K21-

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2010), en Sprengel Museum, Hannover (2008). Ze nam deel aan internationale groepstentoonstellingen zoals Power of Language, Museum der Moderne, Salzburg (2018), Parasophia, Kyoto (2015), The Importance of Being, MACBA, Buenos Aires (2015), Reading Cinema, Finding Words, Art After Marcel Broodthaers, National Museum of Modern Art, Tokyo (2014), The Way of the Shovel, MCA, Chicago (2013) en tal van biënnales zoals Sharjah Biennale 11 (2013) en Manifesta 9 (2012). Nog tot en met 1 november 2020 loopt haar solotentoonstelling *The Magician & the Surgeon* in Bozar, Brussel. Ze bereidt momenteel een solotentoonstelling voor in MUAC, Mexico City. In 2004 maakte ze een webproject voor Dia Art Foundation in New York, rond het Hollywooder Liederbuch van Hanns Eisler ([www.diaart.org/torfs](http://www.diaart.org/torfs)) dat nog steeds online is, en uitmondde in een concert in deSingel in Antwerpen in 2005.

**anatorfs.com**

## **JEAN-LUC FAFCHAMPS**

Jean-Luc Fafchamps is actief als pianist en componist. Als uitvoerder en stichtend lid van Ictus creëerde hij talrijke werken, zowel voor het

concertpodium als binnen het kader van de podiumkunsten, en in het bijzonder de dans (Rosas/De Keersmaeker, Vandekeybus, Bonté-Mossoux). Zijn werken werden gespeeld door gerenommeerde ensembles en orkesten en stonden op het programma van de meest toonaangevende festivals in Europa, Azië, Noord- en Zuid-Amerika. Dit bracht hem de 'Octave des musiques classiques' op in 2006, de 'Octave de la Musique contemporaine' in 2016 en de 'Magritte du cinéma', voor de originele muziek van de film *Insyriated* in datzelfde jaar. Zijn werken zijn te beluisteren op verschillende monografische cd's op de labels: Sub Rosa, Cypres en Fuga Libera. Als uitvoerder nam hij eveneens werk op van onder meer Feldman, Berio, Liszt, Dallapiccola, Bowles en Scelsi. Jean-Luc Fafchamps doceert muziekanalyse aan het Conservatorium van Bergen (Arts2) en muziekanalyse van langspeelfilms aan het IAD in Louvain-la-Neuve. Op 12 september 2020 ging zijn online opera *Is This The End* in première, een opdrachtwerk van de Munt, in een regie van Ingrid von Wantoch Rekowski. Hij is lid van de Académie royale de Belgique sinds 2019.

[jeanlucfafchamps.eu](http://jeanlucfafchamps.eu)

## AURELIE NYIRABIKALI LIERMAN

Aurelie Nyirabikali Lierman is geboren in Rwanda, maar groeide op in België. Geboeid door de verhalende kracht van abstract geluid en muziek, voegt Lierman vaak dramatische en documentaire elementen toe aan een compositorische structuur (of net andersom). Liermans oeuvre is heel divers en balanceert tussen radiokunst, installatiekunst, performance, stemkunst en compositie. De rode draad doorheen haar werk is haar ruime collectie aan unieke field recordings en soundscapes uit landelijk en stedelijk hedendaags Oost-Afrika. Geluid per geluid transformeert en boetseert Lierman al die zelf verzamelde klanken tot iets wat ze omschrijft als 'Afrique Concrète'. Haar onophoudelijke experiment en spel met hybride vormen leidde tot performances, installaties en composities voor festivals, musea en concertzalen zoals Outsound (San Francisco), CTM Festival/HAU2 (Berlijn), Unyazi (Johannesburg), Bozar (Brussel), Galerie de l'institut Français (Rabat), Alliance Française (Dar Es Salaam), Kunsthalle (Basel), Muziekweek Gaudeamus (Utrecht), the wulf. (Los Angeles). Naast haar werk als componiste en geluidskunstenares brengt Lierman als vocaliste ook zelf regelmatig wereldpremières van (jonge)

hedendaagse componisten, en dit in een waaier aan stijlen en genres.

[aurelielerman.be](http://aurelielerman.be)

## GÉRY CAMBIER

Géry Cambier studeerde percussie bij Georges-Elie Octors en vervolgens contrabas bij Christian Vander Borght. Hij volgde de masterclasses van Stephano Scodanibbio en Thomas Martin en specialiseerde zich in barok contrabas (violone) met Maggie Urquhart aan het Koninklijk Conservatorium van Den Haag, alsook met Anthony Woodrow. Sindsdien volgde hij een dubbel parcours: enerzijds in de hedendaagse muziek met Ictus, waar hij contrabas, elektrische basgitaar en percussie speelt, en anderzijds in de barokmuziek. Als barok contrabassist is hij lid van het Orchestre Baroque de Namur, Les Agréments en het basso continuo ensemble Caryatide. Hij speelt regelmatig met La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Le Choeur Mondial (Frieder Bernius), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Currende (Eric Van Nevel), Il Fondamento (Paul Dombrecht), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Ex Tempore (Florian Heyerick) en Anima Eterna (Jos van Immerseel). Met deze ensembles



realiseerde hij tal van opnames voor de televisie, de radio en cd's.

## LUCY GRAUMANS

Lucy Graumans eerste kennismaking met muziek verloopt via jazz, free jazz en vrije improvisatie. Pas daarna studeert ze klassieke zang, aan het Conservatorium van Gent, waar ze in 1988 een eerste prijs behaalt in de klas van Zeger Vandersteene. In diezelfde periode zingt ze bij de radiokoren van de BRT en de RTBF. Haar interesse voor hedendaagse muziek brengt haar naar verschillende ensembles zoals het vocaal ensemble Helix en de Brusselse workspace voor experimentele muziek QO2. Grauman doceert zang en muzikale vorming aan P.A.R.T.S en Rosas. Daarnaast werkt ze al bijna dertig jaar halftijds als psychotherapeute in de vzw Planning Familial de la Senne, in de wijk rond de Brusselse Slachthuislaan. Binnen deze context is ze in 2009 gestart met een zanggroep met asielzoekers: Voix de Voyageurs. Het basisidee is dat mensen van verschillende nationaliteiten elkaar liederen aanleren. In haar vrije tijd leidt ze het vrouwenkoor Ik Zeg Adieu.

## GEORGE VAN DAM

George van Dam werkte als violist met verscheidene toonaangevende componisten zoals Ligeti, Reich, Kagel, Kurtág en Stockhausen bij eigentijdse muziekensembles waaronder het Ensemble Modern Frankfurt en MusikFabrik. Als solist werkte hij ondermeer met de Junge Deutsche Philharmonie (Berlijn) en bij Ictus, waarvan hij een van de stichtende leden is. Als violist speelde hij livemuziek bij verschillende voorstellingen van Rosas/Anne Teresa de Keersmaecker, Ultima Vez/Wim Vandekeybus, Jan Lauwers/ Needcompany, en Grace Ellen Barkey/ Needcompany. In 2012 hernam hij zijn activiteiten als klavecijnist en studeerde bij Robert Kohnen en Bob van Asperen. Zijn eigen composities omvatten liedcycli, kamermuziek, een concert voor viool en timbila-orkest, muziek voor film (Joseph Plateauprijs 2005), voor theater- en dansvoorstellingen van ondermeer Josse de Pauw en Ultima Vez/Wim Vandekeybus, muziek voor koor (Collegium Vocale Gent) en samenwerkingen met beeldende kunstenaars zoals Manon de Boer, Trudo Engels en Angela Bulloch. In 1998 speelde George van Dam de rol van Karl Holz in *Zyklus von Kleinigkeiten* van beeldend kunstenaar Ana Torfs.

[georgevandam.com](http://georgevandam.com)

## Steun



We danken onze BOZAR PATRONS, publieke, institutionele en structurele partners, stichtingen en mediapartners voor hun steun.

OPMAAK VAN HET PROGRAMMABOEKJE

**Coördinatie** Maarten Sterckx

**Teksten programmaboekje** Jean-Luc Plouvier en Dirk Pültau, met dank aan Ana Torfs en Ictus

**Grafiek** Sophie Van den Berghe