

Saison 2011-2012

Eraritjaritjaka

De/ By/ Von Heiner Goebbels

Revue de presse

de 2004 à 2011



Deutschlandfunk (FR)

21.04.2004

Eraritjaritjaka

Le musicien et metteur en scène allemand Heiner Goebbels, jamais à court de surprises, nous interpelle et nous intrigue cette fois-ci à l'orée même de son univers magique. Comment s'en tirer à la caisse lorsqu'une œuvre a pour titre « Eraritjaritjaka » ? Un mot plus facile à dire qu'à écrire, mais qu'il faut avoir déchiffré correctement avant de s'aventurer à le prononcer. Cet adjectif de la langue aranda, celle des aborigènes australiens, est le titre de la dernière création de Heiner Goebbels. Sa pièce de six minutes pour quatuor à cordes évoque un état « tout empli de l'aspiration à quelque chose qui s'est perdu ». La nouvelle production du Théâtre Vidy Lausanne réussit pourtant à combler, en une heure et demie, tous les désirs du spectateur. Une fois de plus, c'est cette infatigable officine du théâtre contemporain qui, sous l'égide de son directeur René Gonzalez, donne sur les rives du Léman le coup d'envoi d'une tournée mondiale. Par la mystérieuse alchimie du lieu, la beauté du paysage alpin semble se transformer en une beauté artistique raffinée. Le spectacle s'inscrit tout d'abord dans l'ambiance stricte, conventionnelle, d'une soirée de concert. Mais les pièces pour quatuor à cordes de Chostakovitch, Ravel et autres s'interrompent bien vite. Un homme en complet gris fait exactement ce que l'on ne devrait pas faire, il s'immisce dans la musique avec des mots, il parle sur la musique. Et ce qu'il dit, ce n'est pas rien ; il jette des bribes de philosophie dans les silences et sur les notes, il dit sa lutte pour comprendre le monde et comprendre l'homme. Jouer une partition, réfléchir sur le cours des choses, ces deux activités sont légitimes, mais faut-il vraiment qu'elles se fassent ensemble ? Pourtant, pas

un rappel à l'ordre, car la confrontation des disciplines est voulue, c'est la bataille des arts pour une forme nouvelle d'interaction – la culture de l'archet contre celle des mots. Le ton est donné. Les esprits chargés voient le sol noir disparaître sous leurs pieds, la blancheur du rien se déploie, blancheur, aussi, du grésillement de la bande vierge. L'acteur tient un discours mordant sur la toute-puissance du chef d'orchestre, le quatuor fait silence, une façade de maison, blanche elle aussi, se déroule en fond de scène. A l'avant-scène, un caméraman vient chercher l'acteur pour l'emmener avec lui, exit le fauteur de troubles, mais à peine en sommes-nous débarrassés que le voici, plus grand que nature : les images de la caméra disparue sont projetées sur la façade. Nous voyons l'acteur André Wilms traverser à grands pas le foyer du théâtre, rouler en taxi dans Lausanne, acheter un journal, entrer dans son petit appartement. Là, le grand ordonnateur de l'âme universelle redevient simple citoyen, un homme ordinaire qui coupe des oignons, se prépare une omelette, regarde le journal télévisé. Heiner Goebbels agrège les textes choisis d'Elias Canetti, prix Nobel de littérature 1981, en un instantané, sorte de portrait de l'artiste en homme vieillissant. Par la description minutieuse qu'il en fait, le loup solitaire accroît encore sa solitude. Et puis voici tout à coup les musiciens installés dans sa bibliothèque. Comment est-ce possible ? Le Quatuor Mondriaan d'Amsterdam – trois hommes et une femme – n'a pas quitté la scène, il est resté avec nous pour accompagner, d'une chevauchée à travers le répertoire pour quatuor à cordes du XXe siècle, le vagabondage hors du temps du philosophe. Ils nous ont bien eus, Heiner Goebbels, maître

de l'illusion, et Klaus Grünberg, le scénographe et créateur lumière qui l'accompagne depuis des années. Ce qui nous semblait très éloigné était en réalité tout proche. Le cinéma, ce n'était que du théâtre sur grand écran. L'ébahissement est là, et le rire libérateur. Ebahissement devant les chausse-trappes qui se dissimulent sous une surface lisse, devant tant de musique au théâtre, tant d'insolence dans le sérieux, ébahissement devant le sublime au cœur de la banalité, les choses simples racontées de manière compliquée, et les choses compliquées si simples à décrypter, tant elles sont génialement dites. Heiner Goebbels, dans ce spectacle, a réfréné ses élans de musicien ; il n'en apparaît que plus brillamment comme un artiste total de la scène théâtrale.

Joachim Johannsen

Deutschlandfunk (DE)

21.04.2004

Eraritjaritjaka

Der Frankfurter Musiker und Regisseur Heiner Goebbels, der immer für eine Überraschung gut ist, macht es diesmal schon vor dem Eintritt in sein magisches Universum spannend. Was sagt man an der Kasse, wenn ein Werk «Eraritjaritjaka» heisst? Das ist leichter zu sagen als zu schreiben, aber vor dem Aussprechen muss man es erst einmal korrekt gelesen haben. Das Adjektiv aus Aranda, der Sprache der australischen Ureinwohner, ist der Titel der neuesten Komposition von Heiner Goebbels. Das 6-minütige Stück für Streichquartett bezeichnet einen Zustand «voller Verlangen nach etwas, das verloren gegangen ist».

In der anderthalbstündigen Produktion des Théâtre Vidy Lausanne werden dem Zuschauer allerdings alle Wünsche erfüllt. Die unermüdliche Brutstätte zeitgenössischen Theaters direkt am Ufer des Genfer Sees gibt unter der Ägide von Direktor René Gonzalez wieder einmal den Startschuss für eine Welttournee. Die geheimnisvolle Chemie des Ortes setzt offenbar die Naturschönheit der Alpenlandschaft direkt in raffinierte Kunstschönheit um. Das Setting der Veranstaltung ist die strenge, konventionelle Atmosphäre eines Quartettabends. Was Schostakowitsch, Ravel und anderen für vier Streicher schrieben, wird aber schnell aufgebrochen. Ein Monsieur im grauen Dreiteiler tut Dinge, die man nicht tun sollte, er redet dazwischen, er redet drauf auf die Musik. Was er sagt, hat Niveau, er wirft philosophische Brocken in

die Pausen und auf die Noten, er ringt um Weltverständnis und Selbstverständnis.

Beide Tätigkeiten sind legitim, das Spiel aus der Partitur wie das Nachdenken über den Lauf der Welt, nur: müssen sie denn gleichzeitig stattfinden? Aber kein Ordnungsruf erschallt, denn der Widerstreit der Disziplinen ist gewollt, das ist der Kampf der Künste um neues Zusammenwirken - Streichkultur gegen Sprechkultur. Der Tarif des Abends ist ausgegeben. Den Streithähnen wird der schwarze Boden unter den Füßen weggezogen, das weisse Nichts tut sich auf, das weisse Rauschen des leeren Bandes. Der sprechende Mann hält einen bissigen Vortrag über die Allmacht des Dirigenten, das Quartett hat Tacet, eine weisse Hausfassade fährt herunter.

Vorne links an der Rampe holt ein Kameramann den Schauspieler ab, wir sind ihn los, den Störenfried, aber da taucht er schon wieder auf, überlebensgross. Die Bilder der verschwundenen Kamera werden auf die Hauswand projiziert.

Wir sehen, wie der Schauspieler André Wilms durch das Theaterfoyer stürmt, im Taxi durch Lausanne fährt, eine Zeitung kauft, seine enge Wohnung betritt. Dort wird der grosse Teilhaber am Weltgeist zum kleinen Normalbürger, der Zwiebeln schneidet, ein Omelett kocht und Tagesschau guckt. Heiner Goebbels drängt die locker gesammelten Texte von Elias Canetti, dem Literaturnobelpreisträger 1981, zusammen zu einer Momen-

taufnahme, dem Porträt des Künstlers als alternder Mann. Der einsame Wolf macht seine Einsamkeit noch grösser, indem er sie minutiös beschreibt.

Dann plötzlich sitzt das bekannte Streichquartett in seiner Bibliothek. Das kann nicht sein. Denn die drei Herren und die eine Dame des Amsterdamer Mondriaan-Quartetts sind doch bei uns im Theater geblieben und haben den Echtzeitausflug des Quartettliteratur des 20. Jahrhunderts begleitet.

Wir sind dem Illusionskünstler Heiner Goebbels und seinem langjährigen Bühnen- und Lichtdesigner Klaus Grünberg voll auf den Leim gegangen. Was uns weit entfernt erschien, war ganz naheliegend. Das Kino war doch nur Theater auf der Leinwand. Verblüffung macht sich breit, befreiendes Gelächter. Verblüffung über die Fallgruben in der glatten Oberfläche, über soviel Musik im Sprechtheater, über soviel Frechheit im Seriösen, über das Erhabene im Banalen, über das Einfache, das kompliziert erzählt wird, über das Komplizierte, das genial einfach zu entschlüsseln ist. Heiner Goebbels hat sich diesmal als Komponist zurückgenommen, umso glänzender sehen wir ihn als theatralischen Gesamtkunstwerker bestätigt.

Joachim Johannsen

FAZ (EN)
22.04.2004

Disordered memories in an attic

A museum of phrases: Eraritjaritjaka, by Heiner Goebbels, based on texts by Elias Canetti, at the Théâtre Vidy-Lausanne

What is a composer? Etymologically, it is someone who composes, puts together. But what does he put together? For Adrian Leverkühn, in Thomas Mann's *Doctor Faustus* – and even in the more conservative musiclovers do not see it this way – the world was still in order. A composer composed his own works from the twelve notes of the tempered system. For John Cage this was not enough, as it was the complete universe of sounds that the composer, in his opinion, had to make audible. But since La Monte Young used a splinter of wood from a Bösendorfer to make a 'piece for piano' nothing has been quite the same in the world of composers. Since then, Richard Wager and Mr. Bösendorfer both deserve the title of 'composer', the Ring and a grand piano serving their vocation as total works of art. And perhaps that is not so bad.

What is a musical play? From an historical point of view, it is a work destined for the stage in which people sing, speak, act and, occasionally, dance. For the inventor of musical theatre, it was too much. Spoken dialogues? They existed already in operettas, before the Revolution. Dance? An unnecessary addition, typical of the Latin mentality. It was time for a totally musical, theatrical work. But the hierarchy inherited

from the past was still all too present: the musicians, in the orchestra pit, played; the singers, on stage, sang; the conductor, on his rostrum, took care that nothing was heard that the composer had not tended to be heard. But that time is past, since instrumental theatre and the anti-authoritarian movement took over the universe of music. Henceforth, singers play instruments, the orchestra is on the stage, the conductor takes part in the action by humming. Not only do all have the possibility, they also have the obligation to contribute to the composition.

What is an artist? Let's be clear about this: he is not only the inventor of beautiful things. Eclecticism and objet trouvé, serigraphy and play-back, quotation and theory of the open form have destabilized the notion of the value of the original. And is the artist perplexed, under the dome of the XXIst century? He has become ingenious.

One might see Heiner Goebbels as a composer of musical plays. And as an artist, giving full meaning to the term 'composer' – author of musical theatre: he associates sounds and words, images, movements and lighting which do not necessarily belong to him. He puts them together in a production which he initiates, but is not limited to him. He

is the modern composer, par excellence. And one of the most tonic, it has to be said. He has just written a new work for the Théâtre de Vidy-Lausanne (where two of his musical plays had already been presented – Max Black and Hashirigaki) – *Eraritjaritjaka*, 'a museum of phrases.

Anyone who knows Heiner Goebbels' work will have no difficulty recognizing him here, even if the music is borrowed mainly from Chostakovitch and Ravel, Gavin Bryars and George Crumb, J-S. Bach, Giacinto Scelsi and Alexeij Mossolove, even if the texts – including the title, a mysterious word from the Aborigine language – are all taken from the works of Elias Canetti. For the art of transposing everything into gesture, with the help of the language virtuoso, his favourite actor André Wilms, the art of weaving links between global vision and acoustic signals, this can only belong to Heiner Goebbels. And makes him a composer, in the literal sense of the word, assembling others' materials.

And this is what happens: the four musicians of the Dutch Mondriaan Quartet, dressed in black, come on stage and start to play, as if this were a chamber music concert. Nothing suggests a musical play but it looks as though the programme of the string quartet will continue. But

FAZ (EN)

22.04.2004

(Next)

because we are in a theatre and conditioned as playgoers, we start to observe the musicians' movements. We notice how the musical phrases are prolonged into the arm movements, how the head movement of the first violin transmits the melodic theme to the second violin. And suddenly, in the harmonious rhythm of the four musicians, we also distinguish the musical summum of the piece. Goebbels uses the audience's expectations to communicate something of the structure of the music and this reminds one of John Cage's iconoclastic concepts of exhibition: when, in a glass cabinet, a Greek vase with images of warriors is placed next to Polynesian shrunken heads, the object does not tell the same stories that it would if placed with a collection of other ancient works of art.

Suddenly the musicians stand up, take their chairs and go to the back of the stage. But the music that they were playing continues – on tape – increasingly interrupted by sounds, increasingly violent, as if paper or cloth were being torn. A luminous line appears, like those that indicate the safety issues on planes. As the noise becomes louder, the line becomes broader as if someone was lacerating the black ground to transform it into a square of white light. These interactions between optic

signs and acoustic signs are characteristic of the whole play.

André Wims starts to say, and act, Canetti's texts: texts drawn from his many autobiographical works, from his novel *Auto-da-fé* and from his essay *Mass and Power*; observations on human behaviour, Canetti's 'minima corporalia', converted into images, simultaneously grotesque and utterly convincing. While he is reciting the impressive passage on relationships with animals, taken from *Man's Territory*, a little remote-controlled robot crosses the stage, an 'electric insect', which seems to have come directly from a George Crumb composition, *Black Angels*: "Every time you observe an animal attentively, you have the feeling that a human is hidden inside and is laughing at you."

Heiner Goebbels, Klaus Grünberg, his lighting specialist, Florence von Gerkan, responsible for the costumes, and Bruno Deville, live video cameraman, do not overdo the accessories or the signs. But each action echoes other moments of the performance so that the totality is aspired into a vertiginous complexity. Halfway through the play (one and a half hours with no intermission, accompanied by the string quartet only), André Wims put his coat on and leaves the theatre. The

video camera follows him and films his departure through the foyer, his taxi ride through Lausanne, the flat where he lives, right up to the attic in disorder. The images are projected on to the façade of a house, the backcloth. Imperceptibly, the play has become a film. But the actions appears to be taking place in real time, the television news is of that day (the Dutroux court case one evening, the enlargement of the European Community another...), the clock shows the time that it really is in the theatre, Wims tears the page for that day off a calendar. And then, on stage, the windows open, we see a flesh and blood André Wims writing on a typewriter, while the video system projects the same scene. Where are we? In a theatre? At the cinema? Where is reality, where is fiction? Our sense of disorientation is consolidated by Bach's *Art of the Fugue*. Goebbels is trying to decipher the secret of our reality, without revealing it. He has succeeded.

Wolfgang Sandner

FAZ (FR)
22.04.2004

Mémoires en vrac dans un grenier. Un musée des phrases : Eraritjaritjaka, de Heiner Goebbels, d'après des textes d'Elias Canetti, au Théâtre Vidy-Lausanne

Qu'est-ce qu'un compositeur ? A en croire l'étymologie, c'est quelqu'un qui compose, assemble. Mais qu'assemble-t-il ? Pour Adrian Leverkühn, dans le Docteur Faustus de Thomas Mann – et même si les mélomanes conservateurs ne l'entendent pas de cette oreille – le monde était encore en ordre. Un compositeur composait ses propres œuvres à partir des douze notes du système tempéré. Pour John Cage, ce n'était pas assez, car c'était tout l'univers sonore que le compositeur, selon lui, devait donner à entendre. Mais depuis que La Monte Young a fait d'une écharde de piano Bösendorfer une « pièce pour piano », rien n'est plus comme avant dans le monde de la composition. Désormais, Richard Wagner et Monsieur Bösendorfer méritent autant l'un que l'autre le titre de « compositeur », le Ring et un piano à queue ont tous deux vocation à être reconnus comme des œuvres d'art totales. Et ce n'est peut-être pas plus mal. Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre musical ? D'un point de vue historique, c'est une œuvre destinée à la scène dans laquelle on chante, on parle, on joue, et parfois on danse. Pour l'inventeur du théâtre musical, c'était trop. Les dialogues parlés ? Ils existaient déjà dans l'opérette, avant la Révolution. La danse ? Colifichets propres à l'esprit latin. L'heure était à l'œuvre de théâtre musical totale. Mais la hiérarchie héritée du passé restait encore trop présente : les musiciens, dans la fosse d'orchestre, jouaient, les chanteurs, sur la scène, chantaient, le chef d'orchestre, sur son estrade, veillait à ce que l'on n'entende que ce que le compositeur avait voulu.

Depuis que le théâtre instrumental et le mouvement antiautoritaire ont investi l'univers de la musique, ce temps-là est révolu. Désormais, les chanteurs jouent des instruments, l'orchestre est installé sur scène, le chef d'orchestre intervient dans l'action en fredonnant, et tous n'ont pas seulement la possibilité, ils ont l'obligation d'apporter leur contribution à la composition. Qu'est-ce qu'un artiste ? Disons-le tout net : ce n'est plus seulement l'inventeur de belles choses. Eclectisme et objet trouvé, sérigraphie et play-back, citation et théorie de la forme ouverte ont remis en question la valeur de l'original. Perplexe, l'artiste, sous la coupole du XXI^e siècle ? Ingénieux, plutôt. On peut considérer Heiner Goebbels comme un compositeur de pièces de théâtre musical. Et comme un artiste, au sens large de compositeur – auteur de théâtre musical : il associe des sons et des mots, des images, des mouvements et des éclairages qui n'émanent pas nécessairement de lui. Il assemble le tout en une mise en scène dont il est l'initiateur, mais qui ne se limite pas à lui. Il est le compositeur moderne par excellence. Et l'un des plus stimulants, par dessus le marché. Pour le Théâtre Vidy-Lausanne, qui avait déjà créé deux de ses pièces de théâtre musical précédentes (Max Black et Hashirigaki), il vient d'écrire une nouvelle œuvre, Eraritjaritjaka, un « musée des phrases ». Quiconque connaît l'œuvre de Heiner Goebbels n'aura aucun mal à le reconnaître ici, même si la musique est empruntée principalement à Chostakovitch et Ravel, Gavin Bryars et George Crumb, Jean-Sébastien Bach, Gia-

cinto Scelsi et Alexeïj Mossolov, même si les textes – y compris le titre, un mot mystérieux de la langue des aborigènes – sont tous tirés de l'œuvre d'Elias Canetti. Car cette manière de transposer le tout en gestuelle, avec l'aide de ce virtuose de la langue qu'est son acteur fétiche André Wilms, cette manière de tisser des liens évidents entre vision d'ensemble et signes acoustiques, cela n'appartient qu'à Heiner Goebbels. Et fait de lui un compositeur au sens propre, assembleur des matériaux d'autrui. Voici comment les choses se passent : les quatre musiciens du quatuor hollandais Mondriaan, vêtus de noir, s'installent sur scène et commencent à jouer, comme si l'on assistait à un concert de musique de chambre. Rien ne laisse deviner une pièce de théâtre musical, tout indique que ce programme de quatuor à cordes va se prolonger. Mais comme on est au théâtre, conditionné pour cela, on commence à observer les mouvements des musiciens. On perçoit combien les phrases musicales se prolongent dans les mouvements de bras, on voit le mouvement de tête du premier violon transmettre le thème mélodique au deuxième violon. Et tout à coup, dans le rythme harmonieux des quatre instrumentistes, on distingue aussi le summum musical du morceau. Goebbels utilise l'attente du spectateur pour transmettre quelque chose de la structure de la musique, et cela rappelle les concepts d'exposition iconoclastes de John Cage : lorsque, dans une vitrine, on place un vase grec décoré de représentations de guerriers à côté de réductions de têtes polynésiennes, l'objet

FAZ (FR)**22.04.2004***(suite)*

ne raconte pas du tout les mêmes histoires que s'il était exposé parmi une collection d'objets d'art antiques. Soudain, les musiciens se lèvent, prennent chacun leur chaise et s'installent en fond de scène. Mais la musique qu'ils jouaient se poursuit via une bande enregistrée, de plus en plus entrecoupée de rumeurs, de plus en plus violente, comme si l'on déchirait du papier ou une étoffe. Surgit une ligne lumineuse, semblable à celles qui, dans les avions, indiquent les issues de secours. Plus le bruit s'amplifie, plus elle s'élargit, comme si quelqu'un lacérait le sol noir pour le transformer en un carré de lumière blanche. Ces interactions entre signes optiques et signes acoustiques caractérisent l'ensemble de la pièce. André Wilms commence à dire en français, et à jouer, des textes de Canetti : textes tirés de ses multiples écrits autobiographiques, de son roman *Auto-da-fé*, et de son essai *Masse et pouvoir* ; observations sur le comportement humain, les « *minima corporalia* » de Canetti, transformées en images d'une manière grotesque et immédiatement convaincante tout à la fois. Lorsqu'il dit le passage impressionnant sur le rapport aux bêtes, tiré de *Territoire de l'homme*, un petit robot piloté à distance traverse la scène, un « insecte électrique » qui semble tout droit sorti d'une composition de George Crumb, *Black Angels* : « A chaque fois qu'on observe attentivement un animal, on a le sentiment qu'un homme s'y cache et se paye notre tête ». Heiner Goebbels, Klaus Grünberg, son créateur lumière, Florence von Gerkan, responsable des costumes, et

Bruno Deville, chargé de la vidéo live, n'abusent ni des accessoires, ni des signes. Mais chaque action appelle en écho d'autres moments de la représentation, de telle sorte que l'ensemble est comme aspiré dans une complexité vertigineuse. A mi-parcours de la pièce (une heure et demie sans entracte, avec pour seul accompagnement le quatuor à cordes), André Wilms met son manteau et quitte le théâtre. La caméra vidéo le suit et filme son départ par le foyer du théâtre, la traversée de Lausanne en taxi, l'appartement où il vit et jusqu'au grenier en désordre. Les images sont projetées sur la façade d'une maison, qui sert de décor. Insensiblement, la pièce de théâtre s'est transformée en film. Mais l'action semble se dérouler en temps réel, la télévision donne les informations du jour (sur le procès Dutroux un soir, sur l'élargissement de l'Europe un autre soir...), l'horloge affiche l'heure qu'il est vraiment au théâtre, Wilms arrache, sur le bloc-calendrier, la page du jour. Et voici que s'ouvrent, sur scène, les fenêtres de la maison, on voit André Wilms, en chair et en os, écrire à la machine, tandis que le système vidéo projette la même scène. Où sommes-nous ? Au théâtre ? Au cinéma ? Où est la réalité, où la fiction ? L'Art de la fugue de Bach achève de nous désorienter. Goebbels tente de déchiffrer, sans le dévoiler, le secret de notre réalité. Il y est parvenu.

Wolfgang Sandner

FAZ (DE)
22.04.2004

Unaufgeräumte Memoiren eines Dachbodens-Klangmuseum der Sätze

«Eraritjaritjaka» von Heiner Goebbels nach Elias Canettis Aufzeichnungen am Théâtre Vidy in Lausanne uraufgeführt

Was ist ein Komponist? Wer der Etymologie vertraut, wird ihn als Zusammenfüger charakterisieren. Fragt sich nur, was er zusammenfügt. Für Thomas Manns Adrian Leverkühn war - auch wenn das die konservativen Musikfreunde ganz anders sehen - die Welt noch in Ordnung. Ein Komponist setzt eigene Werke aus den zwölf Tönen des temperierten Systems zusammen. John Cage war das zuwenig. Für ihn machte der Komponist das ganze klingende Universum hörbar. Aber seitdem La Monte Young einen Holzsplitter aus einem Bösendorfer-Flügel als «Klavierstück» ausgab, ist kompositorisch nichts mehr, wie es einmal war. Jetzt können Richard Wagner und Herr Bösendorfer zu Komponisten, der «Ring» und ein Konzertflügel gleichermaßen zu Gesamtkunstwerken erklärt werden. Aber vielleicht ist das ja gut so.

Was ist ein Musiktheaterstück? Wenn man es historisch betrachtet, ist es ein Werk für die Bühne, in dem gesungen, gesprochen, gespielt und vielleicht auch getanzt wird. Für den Erfinder des musikalischen Dramas war das zuviel. Gesprochene Dialoge? Das gab es im vorrevolutionären Singspiel. Tanz? Das war nur welscher Tand. Die totale musikalische Dramatisierung mußte her. Aber da war noch zuviel

überkommene Hierarchie vorhanden: Die Musiker unten im Orchestergraben spielten Instrumente, die Sänger oben sangen, der Dirigent auf erhöhtem Podest achtete darauf, daß nur das erklang, was der Komponist zuvor zusammengefügt hatte. Seit es das Instrumentale Theater und die antiautoritäre Bewegung auch in der Musik gibt, hat das ein Ende. Jetzt spielen die Sänger Instrumente, das Orchester sitzt auf der Bühne, der Dirigent greift trällernd ins Geschehen ein, und alle können nicht nur, sie müssen ihren kompositorischen Beitrag leisten.

Was ist ein Künstler? Machen wir's kurz: nicht mehr nur der Erfinder schöner Dinge. Eklektizismus und *Objet trouvé*, Siebdruck und Playback, Zitat und die Theorie der offenen Form haben den Wert des Originals in Frage gestellt. Der Künstler unter der Kuppel des einundzwanzigsten Jahrhunderts ratlos? Durchaus nicht, sondern findig.

Man kann Heiner Goebbels als einen Komponisten von Musiktheaterstücken bezeichnen. Auch als Künstler im Sinne des erweiterten Komponisten-Musiktheater-Künstler-Begriffs: Er setzt Töne und Wörter, Bilder, Bewegung und Licht zusammen, die nicht unbedingt von ihm stammen müssen. Er verbindet

alles in einer von ihm ausgehenden, aber nicht auf ihn beschränkten Inszenierung. Er ist der moderne Zusammenfüger schlechthin. Und einer der anregendsten obendrein. Jetzt hat er für das Théâtre Vidy-Lausanne, an dem zuvor schon zwei andere Musiktheaterstücke von ihm - «Max Black» und «Hashirigaki» - herausgekommen waren, ein neues Werk geschrieben: «Eraritjaritjaka», ein «Museum für Sätze».

Wer Werke von Heiner Goebbels kennt, wird auch dieses unschwer als von ihm stammend identifizieren können, auch wenn die Töne vorwiegend von Schostakowitsch und Ravel, von Gavin Bryars und George Crumb, von Johann Sebastian Bach, Giacinto Scelsi und Alexej Mossolov stammen und die Texte bis hin zum kryptischen Titel aus der Sprache der Aborigines ausschließlich den Schriften von Elias Canetti entnommen wurden. Aber wie er das alles mit Hilfe seines Lieblingschauspielers, des sprachvirtuosen Elsässers André Wilms, in Gesten umsetzt, wie er zwischen umfassender Optik und akustischen Zeichen sinnfällige Verbindungen schafft, das kennt man eigentlich nur von ihm, und es weist ihn eben wirklich als originellen Komponisten mit dem Material anderer aus.

Und das geht so: Die vier Mitglie-

FAZ (DE)**22.04.2004***(NEXT)*

der des holländischen «Mon-driaan Quartet» betreten in dun-klener Kleidung die leere Bühne des Theaters und beginnen zu spielen, als sei man in einem Kammermu-sikabend. Nichts deutet auf ein kommendes Musiktheaterstück hin, alles auf ein ausgedehntes Streich-quartettprogramm. Aber weil man auf Theater konditioniert ist, be-ginnt man die Bewegungen der vier Musiker auf ihre Dramaturgie hin zu beobachten. Man spürt, wie die musikalischen Phrasen sich in Arm-bewegungen fortsetzen, man sieht, wie die Kopfbewegung des ersten Geigers das melodische Thema an den zweiten Geiger weitergibt. Und plötzlich, im gleichschwingenden Rhythmus aller vier Instrumenta-listen erkennt man auch den musi-kalischen Höhepunkt des Stückes. Wie Goebbels hier die Erwartungs-haltung des Publikums nutzt, um etwas von der Struktur der Musik zu vermitteln, das erinnert an die unor-thodoxen Ausstellungskonzepte von John Cage: Wenn eine grie-chische Vase mit Krieger- Darstel-lungen in eine Vitrine mit polynesis-chen Schrupfköpfen gestellt wird, beginnt das Objekt ganz andere Geschichten zu erzählen als in einer Sammlung ausschließlich antiker Kunstgegenstände.

Unvermittelt erheben sich die Musi-ker, nehmen ihre Stühle und treten in den Bühnenhintergrund. Aber die Musik, die sie gespielt haben, setzt sich als Tonbandzuspielung fort, wird geräuschhafter, immer heftiger, als würde Papier oder Stoff zerris-sen. Mit dem Geräusch taucht eine erleuchtete Linie wie jene zur Mar-kierung von Notausgängen in Flug-

zeugen auf, wird mit zunehmen-dem Geräusch allmählich breiter, als würde jemand gewaltsam die Dun-kelheit auf dem Bühnenboden zer-reißen, um sie in eine quadratische Lichtfläche zu verwandeln. Solche Wechselspiele zwischen optischen und akustischen Zeichen charakte-risieren das ganze Stück.

André Wilms beginnt französische Texte von Canetti zu sprechen und mit Bewegungen zu dramatisie-ren: Texte aus seinen umfangrei-chen Aufzeichnungen, aus dem Roman «Die Blendung» und aus dem Essay-Band «Masse und Macht»; Beobachtungen menschli-chen Verhaltens, Canettis «minima corporalia», die auf groteske und zugleich unmittelbar einleuchtende Weise in Bilder verwandelt werden. Wenn etwa aus Canettis «Provinz des Menschen» jener eindrucks-volle Passus über das Verhältnis zu Tieren rezitiert wird, fährt ein klei-ner, ferngesteuerter Roboter auf die Bühne, ein «elektrisches Insekt», wie es geradewegs aus George Crumbs Komposition «Black Angels» stam-men könnte: «Immer wenn man ein Tier genau betrachtet, hat man das Gefühl, ein Mensch, der drin sitzt, macht sich über einen lustig.»

Heiner Goebbels, sein Lichtdesi-gner Klaus Grünberg, die für Kos-tüme verantwortliche Florence von Gerkan und Bruno Deville, für das Live-Video verantwortlich, gehen sparsam mit Requisiten und Zei-chen um. Aber jede Aktion ist mit anderen Momenten der Darstel-lung so verknüpft, daß das Ges-chehen einen sogähnlichen Kom-plexitätsgrad bis zum Schwindel annimmt. André Wilms zieht etwa

in der Mitte des eineinhalbstündi-gen, pausenlosen Stückes (nur mit Streichquartettbegleitung) seinen Mantel an und verläßt das Theater, gefolgt von der Video-Kamera, die seinen Gang durch den Vorraum des Theaters, die Fahrt mit dem Taxi durch Lausanne, schließlich seine Wohnung bis zum unaufgeräumten Dachboden filmt und auf ein auf der Bühne als Kulisse dienendes Haus projiziert. Das Theaterstück ist unvermutet zum Film geworden. Aber die Handlung scheint in «real time» abzulaufen, das Fernsehen in der Wohnung bringt die Nachrichten vom Dutroux-Prozeß, die Uhr zeigt dieselbe Stunde wie jene im Theater, Wilms reißt das Kalenderblatt des Tages ab. Da öffnet sich das Fen-ster des Hauses auf der Bühne, man sieht den leibhaftigen André Wilms, wie er Schreibmaschine schreibt, während das Video dieselbe Szene projiziert. Wo sind wir? Im Theater? Im Film? Was ist Wirklichkeit, was Fiktion? Bachs «Kunst der Fuge» als Begleitmusik zur Lichtspielszene macht das Verwirrspiel komplett. Goebbels versucht, das Geheimnis unserer Realität zu enziffern, ohne es zu lüften. Es ist ihm gelungen.

Wolfgang Sandner

NZZ (FR)
23.04.2004

« Système gigogne » Une pièce de Heiner Goebbels à Lausanne, d'après des textes de Canetti

Les énigmes parfois éclairent, même lorsqu'elles restent irrésolues. Car c'est travailler sur le secret que de placer, remplacer, déplacer des signes verbaux et musicaux pour faire surgir une dynamique. Les découvertes naissent d'instantanés recomposés, non d'un sens général agencé comme il l'a toujours été. La nouvelle pièce de théâtre musical de Heiner Goebbels, créée au Théâtre Vidy-Lausanne, affirme d'emblée cette vision par son titre imprononçable : Eraritjaritjaka. Ce n'est pas une incantation magique, mais une expression des aborigènes australiens qui, selon la définition donnée par Elias Canetti lui-même dans *Le collier de mouches* (1992), désigne l'aspiration obsessionnelle à quelque chose qui s'est perdu : un état d'affliction, de mélancolie, dans lequel nous entraînent d'emblée un quatuor à cordes de Chostakovitch interprété dans le plus grand recueillement par le Quatuor Mondriaan d'Amsterdam. Un personnage en costume sombre s'avance sur une feuille de lumière blanche – ou est-ce la surface d'un miroir, sur laquelle retentissent bientôt des pas, des mots, des sons ? Comme un pendule, il projette son ombre à la ronde, vibre avec la musique, tour à tour en rythme et à contretemps. Lumière, corps et voix s'harmonisent au son des instruments. Ce qui frappe dans cette mise en scène (scénographie : Klaus Grünberg), c'est avant tout la stricte géométrie des lignes, une topographie rigoureuse où la seule chorégraphie des contrastes fait naître le mouvement ; noir et blanc, positif et négatif, haut et bas : des polarités, portées par le long souffle de la musique. Cette dernière collaboration avec l'acteur alsacien André Wilms risque bien d'être fatale à ce qu'il est convenu

d'appeler la modernité, à l'ordre qui détermine et pénètre toute chose. Tandis que Wilms joue le chef d'orchestre, le démagogue, le dompteur, des passages tirés de *Masse et pouvoir*, de Canetti, commentent ces lois et partitions tyranniques qui, toutes, relèvent d'un « système gigogne du secret ». Les musiciens et la bête – un robot né du mariage improbable d'un canon et d'un babouin – obéissent, mais pas pour longtemps. Le chef d'orchestre des mots ne tarde pas à se retrouver seul face à des chaises vides et des sons imaginaires. Il ne lui reste plus que « ces signes tracés sur un papier jaunâtre ». Commence alors la partie la plus surprenante du spectacle : Goebbels abat les murs, entraîne son acteur loin de la scène, le projette dans une superposition de plans qui se font écho. Wilms prend son chapeau, son manteau, et quitte le théâtre. Changement de perspective : un rideau s'ouvre, et la maison posée jusqu'alors en miniature sur la scène apparaît en grandeur nature. D'abord comme une toile peinte en deux dimensions, sur laquelle l'action est projetée, puis comme un calendrier de l'Avent géant dont les fenêtres s'ouvrent peu à peu, laissant apercevoir les différentes pièces et le cameraman qui y déambule (vidéo live : Bruno Deville). Son regard nous entraîne derrière la façade. Nous pénétrons dans une maison des esprits, un univers parallèle qui respire le spleen, concrètement : l'appartement d'un personnage inspiré du sinologue Kien, ce fou de livres que l'on retrouve dans le roman de Canetti *Auto-da-fé*. La caméra désorganise, déforme jusqu'au monstrueux ce quotidien, avec toute sa mesquinerie minutieusement orchestrée, avec tous ses

gestes banals et ses mouvements intimes. Sur le bureau, les crayons mesurent le peu de latitude dont ils disposent, une machine à écrire fait entendre quelques crépitements et, dans la cuisine, le bruit du fouet et du moulin à poivre va crescendo. Le mangeur solitaire dévore ses propres traces, proprement, sans appétit mais jusqu'à la dernière miette. Des fenêtres s'ouvrent et le tableau se dédouble, des voix off de femme et d'enfant hantent la maison : nous sommes au cœur du film, entourés d'associations d'images et de mots, éblouis par des collages de texte et de musique organisés en contrepoint. Mais où nous trouvons-nous vraiment ? Sommes-nous transportés dans l'enfer halluciné d'un Jean Cocteau, ou est-ce cette méticulosité grotesque à la Jacques Tati qui repousse chaque geste dans un lointain inquiétant ? De la scène au film, du film à la scène : les personnages, les voix et les sons changent de lieu et de vecteur, comme si franchir les limites était leur but premier. Et tout se passe avec une légèreté, une virtuosité véritablement somnambuliques, rien n'est prévisible, tout pourtant est absolument convaincant. Si le mot « génie » n'avait une connotation aussi pompeuse, il serait, ici, plus que jamais de mise.

Sabine Haupt

NZZ (DE)
23.04.2004

Schachtelsystem

Ein Canetti-Stück von Heiner Goebbels in Lausanne

Rätsel können aufklären, auch wenn sie ungelöst bleiben. Denn es ist die Arbeit am Geheimnis, das Setzen, Ent- und Versetzen von Sprach- und Tonzeichen, wodurch Dynamik entsteht. Erkenntnisse erwachsen aus dem Zusammenspiel von Momenten, nicht aus einer wie auch immer gearteten Gesamtbedeutung. Das neue, im Lausanner Théâtre de Vidy uraufgeführte Musik-Theaterstück von Heiner Goebbels signalisiert diese Einsicht schon in seinem unaussprechlichen Titel: «Eraritjaritjaka». Kein Zauberwort, sondern eine Redewendung südaustralischer Aborigines, die - so Elias Canettis eigene, aus seinen Aufzeichnungen «Die Fliegenpein» (1992) stammende Definition - eine obsessive Sehnsucht nach dem Verlorenen bezeichnet. Es geht um Trauer, um Melancholie, in deren Sog man augenblicklich durch ein vom Amsterdamer Mondrian Quartet mit äusserster Konzentration vorgetragenes Streichquartett von Schostakowitsch gerät. Eine schwarz gekleidete Figur betritt den Rand eines aus Licht geformten weissen Blattes - oder ist es die Oberfläche eines Spiegels, auf dem sich bald Schritte, Wörter und Töne abzeichnen? Wie ein Pendel wirft sie ihren Schatten in die Runde, schwingt im und gegen den Rhythmus der Musik. Licht, Körper und Stimme pendeln sich ein in den Klang der Streicher. Frappierend an dieser Szenerie (Bühnenbild: Klaus Grünberg) sind zunächst die streng geometrischen Linien, eine Topographie, in der Bewegung allein durch die Choreografie von Kontrasten entsteht; schwarz und weiss, positiv und negativ, oben und unten: Polaritäten, gehalten vom langen Atem der Töne.

Auch diese jüngste Zusammenarbeit mit

dem elsässischen Schauspieler André Wilms ist einem Verhängnis der Moderne auf der Spur: der alles bestimmenden, alles durchdringenden Ordnung. Während Wilms sich als Dirigent, Demagoge und Tierbändiger ins Spiel bringt, kommentieren Passagen aus Canettis «Masse und Macht» deren tyrannische, einem «Schachtelsystem der Geheimnisse» verpflichtete Gesetze und Partituren. Die Musiker und das Tier - eine roboterhafte Mutation aus Kanone und Pavian - gehorchen, doch nur für kurze Zeit. Dann ist der Wort-Dirigent wieder allein vor leeren Stühlen und imaginären Klängen. Ihm bleiben «nur diese Striche auf dem gelblichen Papier».

Und nun beginnt der erstaunlichste Teil der gesamten Dramaturgie: Goebbels reisst die Wände ein, zieht seinen Darsteller weg von der Bühne, hinein in einen Strudel sich gegenseitig kommentierender Ebenen. Wilms nimmt Hut und Mantel und verlässt das Theater. Medienwechsel: Ein Vorhang öffnet sich, und das zuvor im Miniaturformat auf die Bühne gestellte Haus erscheint in voller Grösse. Zunächst als zweidimensionale Leinwand mit aufgemalten Fenstern, auf die das weitere Geschehen projiziert wird, später als riesenhafter Adventskalender, dessen Türchen sich allmählich öffnen und dabei den Blick in die Zimmer und auf den im Haus umherstreichenden Kameramann (Live-Video: Bruno Deville) freigeben. Dessen Beobachtungen führen uns hinter die Fassade.

Wir betreten ein Geisterhaus, eine spleenige Parallelwelt, konkret: die Wohnung einer dem Sinologen Kien, jenem pedantischen Büchernarr aus Canettis Roman «Die Blendung», nachempfundenen Figur. Deren Alltag, in all seiner akkurat orchestrierten Kleinlichkeit, mit

all seinen intimen Verrichtungen und Bewegungen, verrückt und verzerrt die Kamera nun zu monströser Überdeutlichkeit. Am Schreibtisch durchmessen die Bleistifte ihren abgezirkelten Spielraum, eine Schreibmaschine klimpert ein paar Takte, und in der Küche steigern sich Schneebesens und Pfeffermühle zum Crescendo. Der einsame Esser verschlingt seine eigenen Spuren, sauber, appetit- und rückstandslos. Fenster öffnen sich und verdoppeln das Bild, Frauen- und Kinderstimmen aus dem Off geistern durchs Haus: Wir sind mitten im Film, umgeben von Bild- und Wortassoziationen, geblendet von kontrapunktisch angeordneten Text- und Musikcollagen. Doch wo genau sind wir? Befinden wir uns in einer von Jean Cocteau halluzinierten Unterwelt, oder ist es die groteske Pedanterie eines Jacques Tati, die jede Bewegung in unheimliche Ferne rückt?

Von der Bühne in den Film, vom Film zurück auf die Bühne: Figuren, Stimmen und Töne wechseln den Ort und das Medium, als sei die Grenzüberschreitung ihr eigentliches Ziel. Und alles geschieht mit wahrhaft somnambuler Leichtigkeit und Virtuosität, nichts ist vorhersehbar, doch alles völlig einleuchtend. Hätte das Wort «Genie» nicht einen so pompösen Unterton, hier wäre es durchaus mal am Platz.

Sabine Haupt

The Guardian (EN) 20.08.2004

Round peg in a square hole. Everything Heiner Goebbels touches turns to music - words, pictures or sound. He tells Andrew Clements about breaking the rules

Brian McMaster's benevolent reign as artistic director of the Edinburgh festival may not always feature contemporary music as prominently as it might or should do, but it has made a regular feature of the works of Heiner Goebbels. It was at Edinburgh in 1997 that the first Goebbels piece to make people sit up and take notice, *Black on White*, was brought to Britain by Ensemble Modern, and there have been more premieres in subsequent festivals - the theatrical *Eislermaterial* and *Hashirigaki*, as well as the concert work *Surrogate Cities*. Next week, Goebbels' latest work makes its British debut at the festival - *Eraritjaritjaka*, first seen in April in Lausanne, Switzerland, completes a trilogy that Goebbels has built around the French actor André Wilms. *Eraritjaritjaka* (the title comes from the Australian Aboriginal language Aranda, describing a desire for something that has been lost) is a typical Goebbels achievement, bewitching to look at, as compelling, mysterious and intricately layered as everything he produces, and just as hard to categorise. The text is made up of quotations from the notebooks of the Nobel prize-winning writer Elias Canetti, creating what Goebbels calls a «musée des phrases», and he has compiled the score in the same way, to create an equivalent «museum» of the string quartet. A live group (the Mondriaan Quartet of Amsterdam) plays music that surveys the whole historical span of the quartet repertoire: Shostakovich's Eighth and the Ravel Quartet feature most prominently, but there are also shorter extracts from a range of composers from Bach to Gavin Bryars. Then there is the theatrical

staging - directed as always by Goebbels himself and making much use of real-time video - with Wilms delivering Canetti's words as a monologue to a counterpoint of mysterious encounters and everyday activities. It all sounds contrived, but it's a perfect example of Goebbels' dramatic alchemy. He brings together material from very different cultures and artistic genres and makes them cohere in an extraordinarily powerful way, cutting across all the usual categories of the performing arts in the process. In *Black on White*, for instance, a recorded interview with the dramatist Heiner Müller (to whose memory the whole work is dedicated) is one starting point. A short story by Edgar Allen Poe is another; the musicians are required to sing, recite and move around the stage while playing Goebbels' score. *Hashirigaki* is woven from a novel by Gertrude Stein and the backing tracks to the Beach Boys album *Pet Sounds*, and draws in elements from Japanese music as well. Goebbels says he only thinks of himself as a composer «from time to time», and points out that much of what he does (such as everything in *Eraritjaritjaka* apart from the very end) does not involve his own music at all. But everything about his pieces - the way in which the layers of image, text and sounds interact, the way the performers move and relate to what is heard - is entirely musical, arranged in a totally compositely way. In any case, he has never felt constrained by the usual stylistic pigeonholes that make it easier to deal with all contemporary art forms, but music especially. Goebbels wouldn't fit into them in any case, and puts that down to

his fundamentally anti-authoritarian outlook, and to growing up in a family in which he could encounter classical music and pop on equal terms. Though he was born in 1952 in south-west Germany, he has been based in Frankfurt for more than 30 years. His home is a 10-minute walk from the city's central station, a few blocks from where, in the 1970s, when he was studying sociology at the university, he lived in a squat as part of what he describes as an «undogmatic» group of leftwing students that included Daniel Kohn Bendit and Joschka Fischer, now the German foreign minister. Despite all the music in his upbringing, Goebbels never considered it as a possible career, expecting he would do something with more social relevance, though he played in jazz and rock bands in his spare time. What changed all that was his discovery of Hanns Eisler - the pupil of Schoenberg and long-time collaborator of Bertolt Brecht who fell foul of the Un-American Activities Committee in the USA after the second world war and returned to the fledgling East Germany, where he became a leading intellectual figure and composed the country's national anthem. Goebbels got to know Eisler's songs in the mid-1970s, and at the same time discovered a book of interviews in which Eisler laid out his belief that music and politics could be reconciled. Goebbels abandoned his ideas of a career in sociology in favour of studying music, and putting into practice what he had learned: «In a way,» he says, «Eisler changed my life.» More than 20 years later, Goebbels acknowledged that debt in *Eislermaterial*, a spare, haunting tribute to the composer

The Guardian (EN)

20.08.2004
(Next)

incorporating both Eisler's original songs and some of the music Goebbels had written in the 1970s. Written again for Ensemble Modern, the piece is minimally theatrical; the musicians sit around the edge of the stage, creating an empty space with a bust of Eisler at the centre: «My staging of Eisler material is extremely shy, so that people have to come closer to the music rather than the music seeming too upfront ... I don't think such a setting would work with any other 20th-century composer.» Theatre has played an important part in his career from the outset. In the late 1970s Goebbels was the musical director at the Schauspiel in Frankfurt, where he worked with directors such as Ruth Berghaus and Hans Neuenfels, and it was there he met Müller, who was to be the next major influence on his work. They worked together for a decade, producing a number of *Horspielen* pieces for radio that reflected both Müller's views about the importance of words and how they should be delivered and Goebbels' views on how text and his music should be combined. «My thinking about literature and my thinking about the relationship between words and music comes a lot from Heiner Müller,» he admits, and it's no accident that his first international success, *Black on White*, should have become a memorial to Müller, who died while it was being composed. Yet Goebbels' vision of theatre is very much his own. The trilogy of pieces conceived for Wilms - *Or the Hapless Landing* (1993), *Max Black* (1998) and now *Eraritjaritjaka* - shows how vivid that imagination can be and how every piece occupies its own utterly distinct world. «Whenever I work with

André Wilms I find I use texts that are not dramatic, which are not written for the stage, because those tend to concentrate on relationships and emotions rather than on the thoughts behind the words. That's why I like to use notebooks - from Francis Ponge and Joseph Conrad in *Or the Hapless Landing*, Valéry and Wittgenstein in *Max Black* and now the notebooks of Canetti for *Eraritjaritjaka*. I deliberately didn't use Canetti's plays or much from his only novel *Auto da Fe*; I'm looking for words or images or music that open up perspectives, not narrow them; that's why I favour those texts.» Yet the words are only one layer of *Eraritjaritjaka*; there is the music - «I think the string quartet is the field of music that has been most explored. Almost every 20th-century composer has composed for string quartet» - and the staging, in which everything has a role to play. «When I balance these different elements they have to coexist, and for that coexistence I work on all of them - the set and the lighting as well as the music and the text - from the very first day of rehearsals. The later a medium arrives in the process, the more illustrative its role becomes. But you only have this freedom [to alter things during rehearsals] when you don't have to follow a dramatic text, and when you don't have to do it in the last three days of rehearsal; by then it is too late.» But Goebbels' refusal to fit into pre-existing categories still causes problems; the Germans, he observes, invented pigeonholes. So last year he completed his first opera - or at least a theatre work, *Landscape with Distant Relatives*, that he described as an opera, and which was first staged in an opera

house, in Geneva. But he admits the label was a trick, an attempt to get German music critics to see one of his pieces. When *Black on White* was first performed in Frankfurt, in 1996, the premiere took place in a disused tram shed and was more or less ignored by the opera world, simply because the venue was unfamiliar. «So I called this work an opera and all the German music critics came; they even went to Geneva to see it, just because I had called it an opera.»

Andrew Clements

The Scotsman (EN)**22.08.2004*****A musical mystery Tour***

THE box office staff at the Edinburgh International Festival are sure to be having a laugh. That's because anyone calling for tickets for the new Heiner Goebbels show will have to make an attempt at pronouncing the title. And exactly how are they supposed to pronounce Eraritjaritjaka? t's the first question I put to Goebbels - the director and composer who works at the intersection of classical music and theatre - but he leaves me none the wiser. «Just make it very simple,» he says, rattling the title out in a way that doesn't sound simple at all. My rough interpretation is this: you should put the stress on the two 'it' syllables and deliver it with a groovy jazz rhythm. Otherwise just call up and ask for the Heiner Goebbels show. A piece of music theatre that depends on a clever visual surprise - I won't ruin it for you - Eraritjaritjaka features Amsterdam's Mondriaan Quartet playing the music of JS Bach, Gavin Bryars, Ravel, Shostakovich and others. They are joined on stage by actor André Wilms reciting enigmatic texts by essayist Elias Canetti. During the multimedia performance, Wilms takes a journey into a house where all is not what it seems. How does Goebbels describe it? «That's one thing I don't have to do,» he says. «With all my work I try to make this question difficult. What drives the attention of an audience is the unforeseeable, and the secrets and the mystery of a performance. That's what I'm trying to work on. It starts like a string quartet concert, but you shouldn't expect it to stay like this.» He suggests it's an opportunity to experience the ideas of Elias Canetti, a Bulgarian writer better known on the continent than in Britain, even though he lived here as a refugee from Nazi-occupied Vienna from 1938 until his death in 1994. A sometime lover of

Iris Murdoch, Canetti published a study of mass behaviour and totalitarianism, *Crowds and Power*; a novel, *Auto-da-Fé* which won the Nobel Prize for literature in 1981; two autobiographies, a number of absurdist plays and several books of aphorisms. It is these elliptical and unconnected aphorisms that Goebbels uses in combination with «some of the most beautiful string quartet music of the 20th century». Audiences who saw Goebbels' previous shows at the Edinburgh Festival, *Black on White* and the *Beach Boys*-inspired *Hashirigaki*, will know not to expect the conventional. «A wonderful lady after the show said to me it was like being in a picture of Magritte,» he says. «Nobody was ever able to describe so precisely what I intended to do.» THE PERFORMANCE is the third instalment of a trilogy, though their relationship is only thematic and it does not matter that the first two parts, *Ou Bien le Débarquement Désastreux* and *Max Black*, have not been seen in Edinburgh. There are two factors that connect the three parts. One is actor André Wilms, who starred in Deborah Warner's *A Doll's House* and Aki Kaurismäki's *Juha*. The other is that each piece was inspired by a writer's informal notebooks: *Ou Bien...* combined writings by Joseph Conrad with African music, while *Max Black* teamed notes by Ludwig Wittgenstein with electronic music. «It's not very well known that Canetti published five or six little notebooks of observations he made during the day, in the newspaper, looking out of the window, looking into people's eyes on the tram, on the subway,» says Goebbels. «He looked with his sharp, uncorrupted mind. I've been working only with these little notes, these aphorisms, on animals, the world, relationships, human beings, education, on a lot of subjects. What

I love so much in this genre of non-dramatic literature is that you can attend to somebody's thinking. I try to make it visible or audible.» By «non-dramatic» he means there's no narrative that holds the text together. The language is non-linear. To create a show of this nature is a slow and steady process of workshopping and experiment. After dwelling on the idea for a couple of years, Goebbels spent a week improvising with Wilms last October, at which point there was too much text and too much music. After further whittling down and shaping, the show was ready to premiere in April, the language inspiring the selection of music. «I'm trying to find metaphorical reasons for the choice of music,» says Goebbels. «There are lines to be drawn through the music of the piece. One could be music that has been dedicated to similar subjects, such as Shostakovich and Mossolov, who were always dealing with authoritarian structures and political experiences. «On the other hand, there is a chronological line through the piece which starts with quite an early string quartet from Shostakovich and goes up to an American string quartet from the end of the century.» In the notoriously conservative world of classical music, you'd expect Goebbels' approach to be controversial. The string quartets might be central to Eraritjaritjaka, but the musicians are rarely positioned in the usual faces-to-the-audience arrangement and are frequently upstaged by the visual effects. Goebbels' experience, however, is that audiences and players have a hunger for more imaginative staging, and it's rare for the traditionalists to get indignant. «We have to be aware that every concert is a performance - and a performance in a visual sense,» says Goebbels, who is a professor at the

The Scotsman (EN)
22.08.2004
(Next)

Institute for Applied Theatre Studies in Giessen in Germany. «If we don't reflect that then we are not moving the genre ahead. In the construction of the piece there's something that gives a new perspective on what we thought we knew already. How can music be visible? That's something I try in Eraritjaritjaka: not only how the mind can be visible in a very entertaining way but also how music can be visible.» The simple act of putting a string quartet on a stage with theatre lighting is enough, he says, to change an audience's perspective. «The treasure of the string quartet repertoire is so rich that if you change a little bit about it, it will immediately change your focus. «Even if you've been seeing string quartets for 20 years, you will suddenly discover the elegance of an arm; you will see the communication between musicians when they have to play the fugue of Johann Sebastian Bach over a distance of eight metres, because they are sitting in the corners of a square. It's tiny things that can make the architecture of music visible in a very pleasant way.» In this, Goebbels is less an iconoclast than a sensitive artist genuinely interested in - and often respectful of - the boundaries between the different art forms. «There are a lot of boundaries,» he says. «But it is very interesting to cross them. «It is very interesting to pretend, for example, that the whole night will be a string quartet evening and to end up with a live, hand-held video which nobody would expect at the beginning. There are a lot of different laws and preconceptions to be respected, but it is very nice to go back and forth.»

Mark Fisher

NZZ (EN) 23.08.2004

Russian doll system» A play by Heiner Goebbels in Lau- sanne, based on texts by Canetti

Enigmas are sometimes enlightening, even if they cannot be resolved. Working around the secret involves placing, replacing and displacing verbal and musical signs until they reveal their energy. Discoveries are born of recomposed instants, not from a broad meaning that has undergone no change. Heiner Goebbels' new musical play, created at the Théâtre Vidy-Lausanne, confirms this vision through its unpronounceable title: Eraritjaritjaka. This is not a magic spell but an expression used by Australian Aborigines which, according to the definition given by Elias Canetti himself in the *Necklace of Flies* (1992) describes the obsessional longing for something that has been lost: a state of affliction or melancholy – we are drawn into this at once by the Chostakovitch string quartet, interpreted contemplatively by the Mondriaan Quartet from Amsterdam. A dark-suited figure moves nearer on a leaf of white light – or is it the surface of a mirror, on which steps, words, sounds will begin to reverberate? His shadow revolves like a pendulum, vibrates with the music, alternately with and against the rhythm. Light, body and voice harmonize to the sound of the instruments. This production (scenecraft: Klaus Grünberg) is striking in the strict geometry of lines, a rigorous topography in which the choreography of contrasts alone gives birth to the movement: black and white, positive and negative, up and down: polarities borne by the long breath of the sound.

This most recent collaboration with the Alsatian actor André Wilms may be fatal to what is known as modernity, to the order which determines and penetrates all things. While Wilms acts the orchestra conductor, the demagogue, the animal tamer, passages taken from *Mass and Power* by Canetti comment on these tyrannical laws and scores, all

of which stem from 'the Russian doll system of the secret'. The musicians and the beast – a robot born of the improbable union between a canon and a baboon – obey, but not for long. The Conductor of words soon finds himself alone facing empty chairs and imaginary sounds. All that remains are 'those signs scratched on yellowish paper'.

It is at this point that the most surprising part of the play begins: Goebbels knocks down the walls, removes his actor from the stage and projects him into a series of superimposed levels which echo each other. Wilms takes his hat and coat and leaves the theatre. Change of perspective: a curtain opens and the house, until now present on the stage in miniature, becomes life-size. First as a two-dimensional back cloth onto which the action is projected, and then as a giant Advent calendar, with windows opening gradually, revealing the different rooms and the cameraman within (live video: Bruno Deville). His vision draws us behind the façade.

We enter a haunted house, a parallel universe imbued with melancholy which is, in fact, the apartment of a character based on the sinologist Kien, the booklover from Canetti's novel *Auto-da-fé*. The camera wreaks havoc with this daily life and all its minutely orchestrated meanness, its banal acts and private movements, deforming it into something monstrous. On the desk, the pencils measure the small space they are left, a typewriter stutters and, in the kitchen, the noise of the whisk and the pepper mill increase in volume. The solitary diner devours his own tracks, with no appetite but down to the last crumb. Windows open and the scene splits, women's and children's voices haunt the house: we are at the heart of the film, surrounded by associations of images and words, dazed by col-

lages of text and music organized in counterpoints. But where are we really? Have we been transported to the hallucinated hell of a Jean Cocteau, or is it the grotesque meticulousness à la Jacques Tati which gives each gesture its worrying distance?

From stage to film, from film to stage: characters, voices and sounds change place and vector as if their initial aim was to transgress limits. And it all takes place so lightly with an almost somnambulistic virtuosity, nothing is predictable but, nevertheless, it is all entirely convincing. If the word 'genius' did not have such a pompous connotation, it would, with this production, be more than ever appropriate.

Sabine Haupt

NZZ (DE)
23.08.2004

Schachtelsystem

Ein Canetti-Stück von Heiner Goebbels in Lausanne

Rätsel können aufklären, auch wenn sie ungelöst bleiben. Denn es ist die Arbeit am Geheimnis, das Setzen, Ent- und Versetzen von Sprach- und Tonzeichen, wodurch Dynamik entsteht. Erkenntnisse erwachsen aus dem Zusammenspiel von Momenten, nicht aus einer wie auch immer gearteten Gesamtbedeutung. Das neue, im Lausanner Théâtre de Vidy uraufgeführte Musik-Theatersstück von Heiner Goebbels signalisiert diese Einsicht schon in seinem unaussprechlichen Titel: «Eraritjaritjaka». Kein Zauberwort, sondern eine Redewendung südaustralischer Aborigines, die - so Elias Canettis eigene, aus seinen Aufzeichnungen «Die Fliegenpein» (1992) stammende Definition - eine obsessive Sehnsucht nach dem Verlorenen bezeichnet. Es geht um Trauer, um Melancholie, in deren Sog man augenblicklich durch ein vom Amsterdamer Mondrian Quartet mit äusserster Konzentration vorgetragenes Streichquartett von Schostakowitsch gerät. Eine schwarz gekleidete Figur betritt den Rand eines aus Licht geformten weissen Blattes - oder ist es die Oberfläche eines Spiegels, auf dem sich bald Schritte, Wörter und Töne abzeichnen? Wie ein Pendel wirft sie ihren Schatten in die Runde, schwingt im und gegen den Rhythmus der Musik. Licht, Körper und Stimme pendeln sich ein in den Klang der Streicher. Frappierend an dieser Szenerie (Bühnenbild: Klaus Grünberg) sind zunächst die streng geometrischen Linien, eine Topographie, in der Bewegung allein durch die Choreografie von Kontrasten entsteht; schwarz und weiss, positiv und negativ, oben und unten: Polaritäten, gehalten vom langen Atem der Töne.

Auch diese jüngste Zusammenarbeit mit dem elsässischen Schauspieler André Wilms ist einem Verhängnis der Moderne auf der Spur: der alles bestimmenden, alles durchdringenden Ordnung. Während Wilms

Schachtelsystem

Ein Canetti-Stück von Heiner Goebbels in Lausanne

Rätsel können aufklären, auch wenn sie ungelöst bleiben. Denn es ist die Arbeit am Geheimnis, das Setzen, Ent- und Versetzen von Sprach- und Tonzeichen, wodurch Dynamik entsteht. Erkenntnisse erwachsen aus dem Zusammenspiel von Momenten, nicht aus einer wie auch immer gearteten Gesamtbedeutung. Das neue, im Lausanner Théâtre de Vidy uraufgeführte Musik-Theatersstück von Heiner Goebbels signalisiert diese Einsicht schon in seinem unaussprechlichen Titel: «Eraritjaritjaka». Kein Zauberwort, sondern eine Redewendung südaustralischer Aborigines, die - so Elias Canettis eigene, aus seinen Aufzeichnungen «Die Fliegenpein» (1992) stammende Definition - eine obsessive Sehnsucht nach dem Verlorenen bezeichnet. Es geht um Trauer, um Melancholie, in deren Sog man augenblicklich durch ein vom Amsterdamer Mondrian Quartet mit äusserster Konzentration vorgetragenes Streichquartett von Schostakowitsch gerät. Eine schwarz gekleidete Figur betritt den Rand eines aus Licht geformten weissen Blattes - oder ist es die Oberfläche eines Spiegels, auf dem sich bald Schritte, Wörter und Töne abzeichnen? Wie ein Pendel wirft sie ihren Schatten in die Runde, schwingt im und gegen den Rhythmus der Musik. Licht, Körper und Stimme pendeln sich ein in den Klang der Streicher. Frappierend an dieser Szenerie (Bühnenbild: Klaus Grünberg) sind zunächst die streng geometrischen Linien, eine Topographie, in der Bewegung allein durch die Choreografie von Kontrasten entsteht; schwarz und weiss, positiv und negativ, oben und unten: Polaritäten, gehalten vom langen Atem der Töne.

Auch diese jüngste Zusammenarbeit mit dem elsässischen Schauspieler André Wilms ist einem Verhängnis der Moderne auf der Spur: der alles bestimmenden, alles durchdringenden Ordnung. Während Wilms

lages of text and music organized in counterpoints. But where are we really? Have we been transported to the hallucinated hell of a Jean Cocteau, or is it the grotesque meticulousness à la Jacques Tati which gives each gesture its worrying distance?

From stage to film, from film to stage: characters, voices and sounds change place and vector as if their initial aim was to transgress limits. And it all takes place so lightly with an almost somnambulistic virtuosity, nothing is predictable but, nevertheless, it is all entirely convincing. If the word 'genius' did not have such a pompous connotations, it would, with this production, be more than ever appropriate.

Sabine Haupt

The Guardian (EN) **30.08.2004**

Eraritjaritjaka

Heiner Goebbels's music theatre is a world of literary allusion, knowing intellectualism and avant-garde glamour. His latest project, *Eraritjaritjaka: Musée des Phrases*, is a collaboration with the actor André Wilms and the Mondriaan string quartet. Its fusion of 20th-century string quartets with film, speech and electronics creates a multi-faceted dramatisation of one man's quest to comprehend the world.

The texts, spoken by Wilms in French, were a sequence of dazzlingly imaginative aphorisms by Elias Canetti. In one scene, Wilms indulged in a miniaturist fantasy in which people became smaller and less important as they aged; in another, he was confronted by a mysterious, animatronic robot - the catalyst for a meditation on the nature of animals and the psychology of looking at another living being.

In a brilliant set piece, Wilms described the role of the orchestral conductor as an embryonic despotism, and his ever-changing relationship with the Mondriaan players became the theatrical embodiment of Canetti's elliptical, subversive texts. Movements from George Crumb's acerbic *Black Angels* expressed Wilms's alienation as he sat alone writing. He mused on society's obsession with food to the accompaniment of Gavin Bryars's elegiac *First String Quartet*.

But the theatrical coup of the staging was its use of video. Followed and filmed by a cameraman, Wilms left the theatre, climbed into a taxi and was taken home. Projected on

to the set in the theatre, he continued his Canetti-inspired monologue while preparing an omelette in perfect synchronisation with the quartet's performance of the scherzo from Ravel's *String Quartet*. The secret behind this mind-boggling theatrical precision was revealed towards the end of the performance, when the cut-out house on the stage was unmasked as the house shown in the film.

For all its inventive theatre and Wilms's virtuosic performance, there was something glib and hermetic about *Eraritjaritjaka*. Despite the range of references plundered by Goebbels, the staging never achieved a sense of emotional or expressive depth, only a playful but self-conscious revelling in its own literary cleverness and visual sophistication.

Tom Servic

The Scotsman (EN)
30.08.2004

Eraritjaritjaka: Musee De Phrases

SURREAL and utterly beguiling are probably the most apt descriptions of a Heiner Goebbels event, part of the German composer/director's appeal is his ability to defy definition. Certainly «music theatre» hardly seems adequate to describe the fusion of music, art, theatre, video, literature and even a brief nod to science and engineering that come together in the extraordinary Eraritjaritjaka: Musee de Phrases. As the last part in a trilogy which Goebbels wrote for the superb French actor André Wilms, the piece takes as its starting point the history of the string quartet. To begin with the Mondriaan Quartet played the first movements of Shostakovich's Eighth Quartet. Wilms joins them reciting a «museum of phrases» from Auto-da-fe - the only novel written by Bulgarian writer and critic Elias Canetti. This fragmentary discourse about life takes on new meaning when Wilms exits from the stage and the theatre. His journey by car through the streets of Edinburgh to a flat off Nicholson Street is conveyed by a real-time video camera onto a screen in the shape of a large house. Wilms then cooks an omelette, cutting up the onions in perfect time to the pizzicato movement of Ravel's Quartet. He is joined in the flat by the quartet and then as if by magic, they are all transplanted into the interior of the stage house from which they emerge for the finale. A performance of the exhilarating and intriguing work of Goebbels should be mandatory every festival.

Susan Nickalls

The Independant (EN) **02.09.2004**

Eraritjaritjaka

I don't know why, but I've never quite managed to crack eggs, melt butter, chop herbs, peel an onion and whisk up a perfect omelette in complete synchronisation with the scherzo of Ravel's String Quartet. I wish the German composer and theatre creator Heiner Goebbels would share that secret, and quite a few others, with me. It's hard enough getting your tongue round the title *Eraritjaritjaka* - an Australian Aboriginal expression for wishing for something lost, a sort of nostalgia, perhaps - before even trying to digest and describe the work itself. Goebbels's previous work has proved mostly unclassifiable, but the addition here of hi-tech real-time video, along with quirky visuals and the prominent use of the Mondriaan String Quartet, adds yet more levels to his fascinating and original multimedia mix.

In *Eraritjaritjaka*, Goebbels draws on diary entries and other jottings by the Bulgarian-born German novelist, essayist and sociologist Elias Canetti who died a decade ago. His words, which explore the ways a creative artist perceives and assimilates the world, are given a new twist, assembled without any loss of integrity into what the composer describes as a «*musée des phrases*».

There is something magical in the way Goebbels juxtaposes artificiality and reality in his meticulous plotting of the staging, lighting, music, text and video. It begins simply enough with part of Shostakovich's sombre Eighth String Quartet. The scene is set for the actor André

Wilms (presumably being Canetti) to walk on, speaking in French, the English subtitles throwing up dazzling references to the power of creative forces and relationships and the search for truthfulness to one's inner self. Music colours the work's moods, with extracts from Crumb's *Black Angels*, and from Scelsi, Bryars and Kurtag, as well as echoes of Bach, all containing veiled references and providing motifs for Goebbels's own music.

When, in one passage, it's suggested that, as they age, humans grow smaller and unimportant, I half expected the tiny old couple from David Lynch's *Mulholland Drive* to pop up. Instead, as he expounds a theory on our relationship to animals, Wilms encounters two remote-controlled robots. Then, after delivering a torrent of philosophical themes and ideas, Wilms is seen on film, exiting the Lyceum Theatre, entering a taxi and disappearing through the streets of Edinburgh.

Next, the miniature house downstage is dwarfed by a lifesize version upstage. Through its uncurtained windows, and on video too, we become intruders on a domestic scene - hence the omelette. Not everything you see and hear is real, though the ear and eye desperately want to believe it is. Yet even the clock was showing real time, 11.30pm, so were we dreaming or could the projected house have been the actual house on stage?

Lynne Walker

Frankfurter Rundschau (DE)

18.09.2004

Haus im Mensch

Mit Heiner Goebbels im Museum der Sätze, Bilder, Dinge und Klänge: «Eraritjaritjaka» im Schauspiel Frankfurt

Heiner Goebbels lebt in Frankfurt, hat einen Lehrstuhl am Studiengang für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und ist eigentlich Komponist. Ein Komponist allerdings, der seit je die landläufigen Grenzen des Musikbetriebs produktiv zu missachten versteht und die Rolle des Komponisten überaus eigenwillig interpretiert. Seine neueste Musiktheater-Produktion Eraritjaritjaka ist der dritte Teil einer Trilogie, deren erster «Ou bien le débarquement désastreux» (1993) und dessen zweiter «Max Black» (1998) war.

Mitten im Buch sagt Kien den Satz «Aller Anfang ist schwer.» Am Anfang aber spricht er mit dem neunjährigen Franz Metzger, «gegen seine Gewohnheit», denn gewöhnlich entwickelt Kien seine Gedanken monologisch. Wenn man jetzt nur einen griffigen Satz fände, den man wie einen Archimedischen Punkt in der Luft fixieren könnte. Einen Satz wie: In Heiner Goebbels' Eraritjaritjaka hängt Peter Kien aus Elias Canettis Roman Die Blendung dem Eigenleben seiner Gedanken nach, und dieses Eigenleben erscheint als Eigenschaft der Welt, in der sie gedacht werden. Viel zu kompliziert einerseits, andererseits viel zu wenig, man braucht mehrere solcher Sätze. Auf alle Fälle auch noch einen Satz wie: Heiner Goebbels' neue Produktion zeigt und geht davon aus, wie und dass alles, was in den Dunstkreis eines lebenden, denkenden Menschen gelangt, ein Eigenleben entfaltet und eine eigene Weise, sich mit anderem Eigenleben zu kombinieren. Und drittens: Heiner Goebbels Eraritjaritjaka, uraufgeführt im April in Lausanne und jetzt im Frankfurter Schauspiel erstmals in Deutschland zu sehen, ist ein Stück Musiktheater, in dem Musik, Licht, Video, Literatur und Bühnenausstattung mit der großen

und unpräzisen Stimm- und Schauspielkunst des André Wilms eine Verbindung eingehen, die mehr Fragen horizontweiternd in die Welt setzt als sie desillusionierend beantwortet.

Eigenleben also und Synthesen und Fragen: Worte verbinden sich zu Sätzen, die in Büchern gestanden haben und, wenn sie wiederkehren, ein Museum der Sätze bilden; Sätze beziehen sich in ihrem Museum nicht mehr auf die Welt, sondern aufeinander und auf ihren Leser. Die Zubereitung eines Omeletts - Eier aufschlagen, verquirlen, würzen, Zwiebeln hacken - verbindet sich mit Ravels Streichquartett zu einer erstaunlichen rhythmisch-klanglichen Einheit. Videokassette und Live-Video verbinden sich mit dem Geschehen auf der Bühne zu einer raffinierten und beglückenden Täuschung des Zuschauers/Zuhörers, und die Täuschung ist keine selbstzweckhafte Protzerei mit Zauberkünsten, sondern ein erkenntniskritisches Element: Sie intensiviert das Wirklichkeitsgefühl für das Bühnengeschehen und führt es zugleich ad absurdum.

Aber der Reihe nach. Auf der Bühne spielt das Mondriaan Quartett Schostakowitschs achttes Streichquartett. Auf der Bühne ist André Wilms und spricht und beschäftigt sich zum Beispiel mit einem Rechteck aus Licht, das ein Teil von ihm selbst zu sein scheint. Auf der Bühne steht ein Haus, erst klein wie ein Spielzeug und ein sanftes Ruhekissen, später erscheint eine Hausvorderwand als Bühnenprospekt (natürlich denkt man, das wäre jetzt eine Vergrößerung des Hauses, das da so klein auf der Bühne steht, so funktioniert nun mal unser Wahrnehmungs- und Denkapparat) und wird als Projektionsleinwand benutzt; schließlich, gegen Ende, geht alles drinnen im Haus weiter und

wird teilweise per Live-Video auf die Hauswand projiziert. Im Museum der Sätze findet sich dazu der Satz «In diesen neuen Städten kann man die alten Häuser nur noch in Menschen finden.»

Übrigens ist die Hausaußenwand natürlich nicht draußen, sondern drinnen, nämlich auf der Bühne, aber man gerät doch immer mal lächelnd etwas durcheinander: Ständig ahnt man mehr und denkt man etwas Anderes als man sieht. Später ist übrigens auch das Mondriaan Quartett im Haus. Also immer noch auf der Bühne, wo sonst.

Mitten im Stück aber verlässt André Wilms Bühne und Theater und fährt - sagen wir vorsichtshalber: scheinbar - nach Hause, wo er sich weiterhin verhält, als sei er noch auf der Bühne. Man hat Gelegenheit zum Datums-, Uhren- und Zeitungsvergleich: korrekt. Er führt Peter Kiens Gespräch mit Franz Metzger. Es kommt zur Begegnung mit einer Stimme und schließlich zur Begegnung Peter Kiens (im Video) mit Peter Kien (im Haus, also auf der Bühne). Und um ein Haar wären auch wir Zuschauer auf der Hauswand zu uns selbst gekommen.

Frei im Zwischenraum Eraritjaritjaka ist technisch staunenswert perfekt gearbeitet, ein Netz aus Assoziationen, Musik und Museumssätzen, das eine ganze Welt umfängt. Es ist inhaltlich hoch verdichtet, dabei aber voller Zwischenräume, durch die sich die Gedanken frei bewegen können. Es ist vielgestaltig und sinnlich und leicht und freundlich. Es gibt elektrische Tiere wie eine Mischung aus Roboter, Staubsauger und Scheinwerfer, und es gibt Kammermusik, die manchmal das einzige Bühnengeschehen bildet und manchmal dessen Hintergrund. Vor allem aber ist Eraritjaritjaka ein durch und durch persönliches Werk, dessen Privatheit

Frankfurter Rundschau (DE)

18.09.2004

(NEXT)

durch technische Perfektion und die Allgemeingültigkeit des Herbeizitierten konterkariert wird. Auf das Eigenleben, das mit Hilfe unserer Wahrnehmungsarbeit zwischen diesen Komponenten entsteht, verlässt sich Heiner Goebbels' wunderbares Theater.

Hans-Jürgen Linke

Der Freitag (EN) 19.10.2004

Blendend - GRENZÜBERGLEITUNG

Heiner Goebbels vollkommenes Sprechmusiktheater «Eraritjaritjaka» in Berlin

Auf der Bühne unterscheiden wir in zwei Sparten, und die Wörter, die uns dafür zur Verfügung stehen, erwecken den Eindruck, als sei deren einzige Funktion die Unterscheidung. Als hießen sie nichts für sich genommen und bedeuteten alles in der Abgrenzung zum anderen. Wir reden von Sprech- und Musiktheater, weil bei dem einen das einzige, was ertönt, die Sprache ist. Oder weil bei dem anderen die Bühnenhandlung sich im Gesang und begleitet von einem Orchester vollzieht. Wovon aber würden wir reden, wenn wir das Sprechen als musikalisch empfinden und die Musik als handelnd?

Heiner Goebbels macht Musiktheater. In seinem jüngsten Werk Eraritjaritjaka, das in Berlin im Rahmen der Spielzeit Europa aufgeführt wurde, betritt ein Streichquartett das Dunkel der Bühne. Das Mondriaan Quartet aus Amsterdam spielt als erstes Stück seiner Reise durch die Musik des 20. Jahrhunderts - mit Ausnahme von Bachs Kunst der Fuge und Goebbels' Eigenkomposition - Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8. Es sieht nach einem Kammermusikabend aus, den auftretenden Schauspieler möchte man für einen Rezitator halten.

Heiner Goebbels macht Sprechtheater. Das Wort Eraritjaritjaka, das hat Elias Canetti vermerkt, stammt aus einer Aborigine-Sprache, und bedeutet «volles Verlangen nach etwas, was verloren gegangen ist.» Der Schauspieler, der sich zum Mondriaan Quartet gesellt, ist André Wilms. Ein Sprechspieler, der auf Französisch ein Konvolut von Sätzen spricht, die Goebbels nach fünf Jahren Lektüre aus den Aufzeichnungen von Canetti extrahiert hat. «Sätze, die sich voreinander drücken.» Sätze über Musik und über die Sprache, von der Einsamkeit und der Gesellschaft, Betrachtungen

eines Menschen von einer Welt, in der er nicht zu Hause ist, weil sein einziger Ort die Sprache ist. Eines Bibliotheksmenschen wie Canettis Protagonist Kien aus dem Roman Die Blendung.

Heiner Goebbels macht Sprechmusiktheater, in dem Sprechen und Musik im Spiel in eine vollkommene Form finden. Eraritjaritjaka ist Musiktheater in einem buchstäblichen Sinne. Die Musik untermalt, begleitet nicht, sie ist der Akteur selbst, akzentuiert durch ihren Rhythmus, verbündet sich in ihrer Klangfarbe mal mit Licht, mal mit dem Gesprochenen, mal mit dem Spiel. Im selben Sinne bietet Eraritjaritjaka reinstes Sprechtheater, in dem die Wörter nichts bebildern und erklären, in dem sie an keine Charaktere gebunden sind. Sie werden erfahrbar in ihrer schlichten Schönheit, die Worte selbst sind die Akteure in der Komposition einer melancholischen Weltordnung.

«Das Lächerliche an der Ordnung ist, dass sie von so wenig abhängt. Ein Haar, buchstäblich ein Haar, das liegt, wo es nicht liegen sollte, kann Ordnung von Unordnung trennen», heißt es in Canettis peniblen Aufzeichnungen. Das ließe sich als Credo von Goebbels Inszenierung lesen, in der nichts liegt, wo es nicht liegen sollte, was einfach und leicht scheint und doch ein schwieriges Unterfangen ist, das genaues Arbeiten voraussetzt: die Errichtung einer Ordnung als Komposition der Theatermittel.

Die Absichtsvolle an der Komposition ist am besten an der Ordnung des Raumes zu beschreiben, in dem mühelos die Grenzen zwischen den Genres überwunden werden. Der Kammermusikabend, der Eraritjaritjaka zu Beginn ist, braucht keinen konkreten Raum, Raum ist hier Akustik. Wenn André Wilms hinzutritt, wird der Raum abstrakt,

eine zweidimensionale Landkarte des Melancholischen. Geschmeidig gleitet unter dem Schwarz des Bühnenbodens ein leuchtendes Weiß hervor. Wilms stellt ein kleines Haus auf, um das herum der Sternenhimmel einer Stadt projiziert wird. Im Hintergrund ist die Wand eines großen Hauses zu sehen. Der Durchbruch in die Dreidimensionalität gelingt erst völlig, als Wilms in der zweiten Hälfte der Inszenierung das Theater scheinbar verlässt. Eine Kamera, deren Aufzeichnungen auf die Hauswand auf der Bühne übertragen werden, folgt ihm in ein Taxi, das durch die Nacht von Berlin fährt, und weil das Streichquartett weiterhin spielt, wirkt das Herannahen eines Fahrzeugs, das man durch die Rückscheibe von Wilms Taxi sehen kann, plötzlich wie ein musikalischer Akzent. Schließlich landet Wilms in einer Wohnung, Eraritjaritjaka ist in einem konkreten, realistischen Raum angekommen. Der Schauspieler liest die Zeitung, macht Notizen, brät sich ein Omelett und hackt die Zwiebeln dafür im Takt der Musik. Irgendwann öffnet er einen Fensterladen und schaut - auf die Bühne. Der Film aus der Wohnung spielt sich hinter der Hausfassade ab vor unseren Augen ab. Ein schöneres Theater, buchstäblich Theater, hat man selten gesehen.

Matthias Dell

Financial Times (EN)
30.11.2004

Eraritjaritjaka/Heiner Goebbels
Berlin Festspielhaus

The title of Heiner Goebbels' new piece of music-theatre is apparently Aboriginal for «longing», but you certainly do not hear it uttered in this ingenious hour-and-a-half, much as you might like to.

Its French subtitle, «Musée des phrases», is more apposite. Goebbels, who has never pretended to make things easy for his audiences, has based his show on texts by the 1981 Nobel Prizewinner Elias Canetti. The evening's first irony, which Goebbels must enjoy, is that the Bulgarian-born Canetti wrote in German; and here was a «museum of sentences» delivered in the German capital in French.

Mind you, it is wonderful French, wonderfully delivered by Alsatian actor André Wilms as Canetti. Dramatically, this is a one-man show. Musically, the motor is the Mondriaan Quartet, who open with Shostakovich's 8th String Quartet and throughout play - amid electronic interpolations composed by the director - a mishmash of extracts from Bach to Bryars.

This is trademark Goebbels: mixing music and text, casting his stage and figures in riveting games of light, weaving uncategorisable stage magic.

Wilms performs a kind of ballet with the music, commenting on it, keeping it at bay, engaging with it: «In music, instead of walking, as they normally do, words swim.» The musicians move from one side of the stage to the other, from front to back. Though little happens, there is

no stillness.

Wilms is caught in an oblong of light and seems able to rotate it. The dark stage floor opens to reveal a white square; a black backdrop is pulled up similarly to reveal the façade of a house with four windows. Wilms exits pursued by cameraman. He takes a taxi to a Berlin flat and his image is projected on to the façade. He continues to soliloquise: «A society where people cry only once in their life».

The rest of the show is a real-time film «somewhere else», with the quartet continuing to play live; so how is Wilms able to chop an onion, in perfect sync, with the pizzicato of Ravel's String Quartet? That would give the game away. Suffice it to say that while one wonders what a lot of Goebbels' magic is for, his tricks are breathtaking. The production is moving to Paris, to wind up the Festival d'Automne (tel +33 1 5345 1717) from December 7-19.

James Woodall

Libération (FR)**10.12.2004****Au diapason de Canetti**

A l'Odéon, «Eraritjaritjaka» est une saisissante expérience de théâtre musical : conçue par Heiner Goebbels, d'après des textes du prix Nobel de littérature, et jouée par André Wilms. C'est l'avant-dernier grand-événement du Festival d'automne. Créé le 20 avril au Théâtre Vidy de Lausanne, le nouveau spectacle de Heiner Goebbels s'installe aux ateliers Berthier, où le Théâtre de l'Odéon poursuit sa saison pendant les travaux - le succès rencontré dans cette salle est tel que la délocalisation, d'abord envisagée comme provisoire, pourra se prolonger, et les ateliers Berthier servir de deuxième lieu au Théâtre de l'Odéon quand l'autre aura réouvert. Intitulée Eraritjaritjaka, la nouvelle pièce de Goebbels parachève un triptyque entamé en 1992 avec le comédien-metteur en scène André Wilms. Une collaboration inaugurée avec *Ou bien le débarquement désastreux*, pièce croisant textes de Conrad, Goebbels, Ponge et musique africaine, pour évoquer les thèmes de l'étranger et de la colonisation. Et poursuivie avec *Max Black* sur des textes de Paul Valéry, Lichtenberg et Wittgenstein, qui voyait Wilms examiner la nature des choses et la conséquence de nos actes et réflexions, depuis une sorte de laboratoire. Avec *Eraritjaritjaka*, qui signifie en aborigène «animé du désir d'une chose qui s'est perdue», Goebbels enquête sur une certaine humanité européenne perdue, dont Husserl disait la crise dès 1928. A l'état de projet, ce spectacle s'intitulait *Die Provinz des Menschen: le Territoire de l'Homme*, titre de l'un des plus fameux textes, avec *Le Coeur secret de l'horloge*, *Masse et puissance* et *Auto-da-fé*, d'Elias Canetti, prix Nobel de littérature 1981, né il y a cent ans et mort il y a dix ans. C'est à partir d'extraits de tous ces textes qu'Heiner Goeb-

bels a composé son nouvel opéra. La figure de l'écrivain juif séfearde, né en Bulgarie et ayant vécu à Vienne, à Zurich, Francfort et Berlin avant de se réfugier à Londres au lendemain de la Nuit de cristal, n'est pas prétexte à une épopée narrative. Mais à une nouvelle expérience de théâtre musical, un Musée de phrases (sous-titre de la pièce) servi par un dispositif dramaturgique et technique d'une rare sophistication. *Exil intérieur*. Pendant une heure et demie, un écrivain soliloque, envahit l'espace, avant de se laisser envahir par la musique, de tenter d'échapper à la représentation. Sur scène, le Quatuor Mondrian enchaîne le tourmenté Chostakovitch, le préspectral Scelsi, le statique Bryars, le suave et hanté Ravel, le traumatique Crumb, et encore Bach le réconciliateur. Wilms installe instantanément une densité humaine, une façon d'être intranquille à lui-même, mais au coeur des choses; c'est-à-dire d'un univers devenu simulacre, qu'il déchire de sa verve pince-sans-rire. Il refait le parcours qui conduit de la perception naïve du monde par l'individu, à son appropriation comme sujet, avant d'en être jeté, réduit à l'exil intérieur et à la facticité. Et c'est paradoxalement délectable, jubilatoire de cocasserie, stupéfiant de poésie visuelle, sonore et dramatique. Il faut voir André Wilms jouer avec un animal domestique fou qui ressemble à un aspirateur, avant d'incarner l'étranger dans sa propre maison, visage démesurément projeté sur la façade, par une caméra vidéo pilotée en direct par Bruno Deville. Une caméra qui n'est plus l'instrument de surveillance policier ou pornographique du Loft, mais un outil de réflexion, d'inquiétude, qui provoque la langue effilée au rasoir de Canetti et son inscription prosodique dans une musique de chambre symbolisant la culture

européenne à son apogée de raffinement. Magrittien. Après la super-production *Paysage avec parents éloignés*, Goebbels retrouve dans *Eraritjaritjaka* la petite musique magrittienne de Hashirigaki. Monodrame du regard, jeu de correspondances baudelairien, *Eraritjaritjaka* entrelace les plans de réalité comme les voix du quatuor, dans un jeu permanent d'apparition et de retrait. Ce «désir d'une chose qui s'est perdue» se confond, comme toujours chez l'Allemand, avec les thèmes heideggeriens de l'habitation poétique. De l'homme, comme berger de l'Etre, gardien du secret de ce qui «disparaît en apparaissant», «se retire en se manifestant». De l'existence comme «insistance», même si cela signifie se tenir dans l'impossible.

Eric DAHAN

La Repubblica (IT)

11.12.2004

Eraritjaritjaka

PARIGI – C'è un quartetto d'archi sul palco, e suona Shostakovich. Il Quartetto op. 110 è coinvolgente, ma non succede niente altro. I quattro olandesi del Mondriaan smettono di suonare e la musica continua (registrata) senza di loro. Si spostano con i leggi. Arriva l'attore. E' un signore qualunque, non bello e non giovane, ed inizia a declamare senza tregua un testo composto da infiniti aforismi. Ogni tanto prende fiato e cambia il ritmo. La sua voce si fa musica, ed il compositore è nientedimeno che Elias Canetti (Nobel 1981). Compositore, in realtà, dovrebbe essere Heiner Goebbels, il quale, però, ha da tempo deciso di scomporre l'intero luna park dello spettacolo. La luce, le parole, i colori, il teatro e il video: nessuna possibilità gli sfugge. Nel suo nuovo Eraritjaritjaka (che ha per sottotitolo: Museo delle frasi), spettacolo clou del parigino Festival d'Automne, in scena all'Odeon fino al 19, le parole di Canetti, pronunciate da André Wilms come uno «stream of consciousness», hanno musiche di Shostakovich, Bryars, Scelsi, Crumb, Bach, Ravel e anche Goebbels.

L'impossibile titolo è una parola in aranda (dialetto aborigeno d'Australia) utilizzata dallo stesso Canetti. Indica il desiderio per qualcosa che si è perduto. Una saudade, niente di allegro. E il nostro uomo ne è pervaso, anche se il pubblico ride spesso ai suoi toni di voce e alle parole che pronuncia. Il puzzle canettiano ricompone un unico sentimento di solitudine, di isolamento,

di solipsismo. Wilms parla e parla. Il quartetto si interrompe e riprende. Improvvisamente la sorpresa: l'attore indossa il cappotto ed esce dal teatro seguito da un cameramen. Il pubblico, interdetto, resta seduto, mentre la facciata di una casa apparsa sul palco diventa uno schermo. Sul quale vediamo Wilms infilarsi in un'auto e percorrere le strade di Parigi. Non smette mai di parlare. Entra in casa e l'orologio segna la stessa ora degli spettatori in teatro. Siede alla scrivania, va in cucina e si fa una frittata, apre la porta e parla con un bambino (il dialogo straordinario del sinologo Kien con il bambino sapiente in Auto da Fé, unico romanzo di Canetti), ma si vede che il rapporto umano non è il suo forte. Il pubblico ride, il voyeurismo è inevitabilmente una fonte di (perverso) piacere. A un certo punto, quando lo pensavamo lontano, ormai perduto, l'attore appare alla finestra della casa-schermo sul palco. Il quartetto è scomparso. Lo ritroviamo dentro casa, e allo stesso tempo proiettato sulla facciata. Tutti presenti, e tutti assenti. La vita è un trompe-l'oeil. E lo spettacolo un'illusione. Parola di Goebbels.

Laura Putti

Le Monde (FR) 13.12.2004

Heiner Goebbels retrace le voyage d'Elias Canetti

«Eraritjaritjaka», une utilisation heureuse des artifices de la modernité. Bien sûr, il y a ce titre, en apparence imprononçable, mais qui coule une fois que l'on se l'est mis en bouche : Eraritjaritjaka (prononcer érarit-iarit-iaka). Selon Elias Canetti, cette expression poétique archaïque signifie en dialecte aborigène d'Australie «animé du désir d'une chose qui s'est perdue». Et c'est à Elias Canetti qu'est consacré Eraritjaritjaka, ou plutôt à ce qui resterait d'Elias Canetti pour qui, comme Heiner Goebbels, aurait longtemps fréquenté son œuvre et voudrait en témoigner, comme on rassemble, au retour d'un long voyage, les impressions multiples pour faire partager le sentiment du voyage autant que les souvenirs qu'il a laissés. Ce sentiment est celui du XXe siècle, que Canetti aura presque tout entier traversé, de sa naissance en 1905, en Bulgarie, à sa mort à Lausanne, en 1994, parcourant les villes d'Europe, fuyant le nazisme. Du Nobel de littérature, Heiner Goebbels ne retient pas l'histoire, mais les traces qu'elle a laissées, en particulier dans les observations qui ont valu à l'écrivain le Nobel de littérature, en 1981. Ces textes sont comme de petits cailloux qui invitent à suivre un chemin, que l'Allemand Heiner Goebbels (né en 1952) a inventé en mariant, comme lui seul sait le faire, la musique, le théâtre, le cinéma et la vidéo. Et cela donne un spectacle exceptionnel, où la technologie, qui trop souvent maquille une modernité pauvre, acquiert une force d'attraction qui vous cloue sur votre siège, tout œil, tout oreilles, happé par la beauté autant que par le sens que cette beauté donne au propos.

AU TOURNANT FATAL

Tout commence par le plateau noir, où sont quatre musiciens et où ar-

rive un comédien, André Wilms, vêtu comme le furent certains grands Européens, en costume trois pièces de voyageur intranquille, au tournant fatal du Monde d'hier, de Stefan Zweig. Sa voix, taillée dans une précision minérale, prend le relais de la musique. «Je n'ai point de mélodies pour m'apaiser, point de violoncelle comme lui, point de plaintes que nul ne reconnaît comme plaintes, tant elles sont discrètes et leur vocabulaire, indiciblement tendre. Je n'ai que ces signes tracés sur un papier jaunâtre et ces mots sans nouveauté, car elles expriment toute une vie la même chose.» Une phrase, et l'essentiel est dit. C'est d'ailleurs la seule phrase qui reviendra dans le spectacle, parcouru des notations de Canetti, qui pose son regard sur les animaux autant que sur la musique, les villes et les langues, l'ordre et le désastre. On pourrait en citer plus d'une, mais ce serait mal rendre compte du talent de Heiner Goebbels, qui les met en scène, en musique et en jeu d'une manière proprement visionnaire. On verra ainsi un étrange-robot-animal fouiller la nuit du plateau et une ville inquiétante s'écrire en pointillé de lumière. On verra aussi une petite maison blanche, dont la façade va devenir obsédante, jusqu'à s'inscrire, comme un écran, sur le mur du fond de scène. On verra enfin une chose qui peut paraître insensée. Une demi-heure après le début du spectacle, André Wilms quitte le plateau, met un chapeau et un manteau. Et s'en va. On le voit, suivi d'une caméra vidéo dont les images sont projetées sur la façade de la maison. Il traverse le hall vide de l'Odéon, sort dans la rue et monte à l'arrière d'une voiture qui part dans les rues de Paris. On imagine que la voiture va revenir et le comédien retrouver le plateau. Non, la voiture

s'arrête, André Wilms en descend, entre dans un immeuble, puis dans un appartement, où il fait ce que fait un homme seul : manger une omelette, lire les journaux, passer d'une pièce à l'autre, tout en poursuivant à voix haute le fil de ses pensées, qui s'accorde à ses gestes avec un humour au bord du désespoir. Pendant ce temps, il ne cesse d'être filmé, bientôt rejoint par les musiciens. L'illusion est parfaite, dont on ne dévoilera pas le secret. Elle ne se dément pas, jusqu'au bout du spectacle, vous portant à croire que le théâtre s'est déplacé dans la ville et que vous-même faites un voyage immobile dans la nuit d'un homme qui soliloque. Qu'une pensée puisse ainsi se mettre en mouvement, en images et en sons, et qu'elle puisse, dans le même temps, rester aussi incarnée, théâtrale, voilà ce qui rend exceptionnel cet Eraritjaritjaka, porté par un André Wilms au sommet de son art.

Brigitte Salino

Pagina 12 (AR)

01.10.2011

Nostalgia por algo perdido**ERARITJARITJAKA, BRILLANTE ESPECTACULO DE HEINER GOEBBELS EN FIBA**

Uno de los textos de Masa y poder, de Elías Canetti, elegidos por Heiner Goebbels para esta obra, habla del poder. Y del poder del secreto. Y de la estructura de muñecas rusas –los matemáticos la llamarían fractal– que lo sostiene. Eraritjaritjaka, el complejo y brillante espectáculo que se estrenó en 2004 en Lausanne, se presentó ese mismo año en el Festival de Edimburgo y que acaba de llegar a Buenos Aires, reproduce esa arquitectura. Aunque la vuelve sobre sí misma, en un giro a lo Moebius. La sala contiene a una casa que, a su vez, acabará conteniendo a la sala. Y a un actor, que logrará estar a un tiempo adentro y afuera –de la sala y de la casa– y a un cuarteto de cuerdas que establece un entramado textural y rítmico en el cual se mueven los textos –y el actor y sus acciones y la casa misma– y que, no casualmente, comienza y acaba con una fuga.

“Cuando muera, es difícil que alguien quiera escribir un cuarteto en mi memoria, así que decidí componerlo yo mismo”, decía Dimitri Shostakovich en una carta a Isaak Glikman, acerca de su Cuarteto No. 8. Creado en 1960 y dedicado “a la memoria de las víctimas del fascismo y de la guerra”, es una de sus composiciones más oscuras y oculta infinidad de referencias a otras músicas, propias y ajenas, e

incluso a las iniciales de su nombre traducidas a notas según el cifrado alemán (D=Re, Es=Mí Bemol, C=Do y H=Si) y convertidas en el tema de la fuga inicial. Hay allí, por supuesto, una evidente lectura de Bach pero, por otra parte, ese cuarteto con el que comienza Eraritjaritjaka, con el Mondriaan tocando contra un negro absoluto, encierra una clave de toda la obra. En algún sentido es Goebbels el que cuenta su biografía: el que enuncia sus obsesiones, a través del actor francés André Wilms y de Canetti, y el que compone, uniendo a Shostakovich con Scelsi y con Crumb y con Mossolov y Ravel, su vida musical. Y, nuevamente, Moebius: si en el principio Shostakovich mira a Bach desde su desgarrado estilo de la época de la Guerra Fría, en el final es el Contrapunctus 1 de El arte de la fuga, de Bach, el que lee, el que descifra, a la obra y a esa extraña palabra de los aborígenes australianos que Goebbels eligió para nombrarla y que significa “nostalgia por algo perdido”.

Una iluminación magistral, el robot que acompaña con su fantástica coreografía un texto acerca de la relación del hombre con los animales, las notables interpretaciones del Cuarteto Mondriaan y la composición absolutamente musical que Wilms hace de su personaje, son apenas el punto de partida para un juego de inclusiones –y de confu-

siones y enmascaramientos– que resulta siempre significativo, pero que no sería ni siquiera pensable sin la precisión casi exasperante que el espectáculo exhibe. Cada cambio de luz es milimétrico; cada entrada de una sílaba del texto está calculada con maniático detalle, y la escurpulosidad llega al punto de que el horario de un reloj mostrado en una filmación –y proyectado sobre la figura de la casa– coincide con el de la sala. El momento más asombroso, no obstante, es cuando el personaje, seguido por la cámara, se ha ido del escenario, ha subido a un taxi con el que ha dado una vuelta sin dejar de decir sus textos, ha caminado por la calle Montevideo y comprado una botellita de agua en un kiosco y, después de doblar en Corrientes en dirección contraria a la del teatro, ha entrado en una casa –la casa–, ha leído su correspondencia –y el diario argentino del día– y ha decidido cocinar una omelette. En ese momento hace algo virtualmente imposible: pica la cebolla exactamente al unísono con el staccato de las cuerdas en el Scherzo del Cuarteto de Ravel.

La naturaleza de los textos es heterogénea. Parte proviene de Masa y poder, parte de los diarios de Canetti y una secuencia es un extracto de Auto de fe. También son heterogéneas las temáticas, aunque muchos de los textos rondan las relaciones

Pagina 12 (AR)
01.10.2011
(NEXT)

de poder. Y son bien diversas las estéticas musicales por las que la obra discurre. Sin embargo, la obra trasunta una coherencia incommovible. El mundo de Eraritjaritjaka, esa nostalgia apenas definible y esa reflexión levemente desesperanzada acerca del ser humano, es, como el otro mundo, el que queda afuera (o adentro) de la sala, un sistema de relaciones imperceptibles (el famoso “efecto mariposa”) donde todo lo parecido se diferencia y en que lo más disímil guarda semejanzas. Donde la variedad infinita no hace otra cosa que definir al conjunto. Un mapa imaginario, a veces imposible, donde las distancias entre lo que está adentro y lo que está afuera se confunden y en el que, entre una y otra fuga, transcurre la vida.

Diego Fischerman