

# KRIJGER VAN DE WANHOOP, KEIZER VAN HET VERLIES

door Jos Hermans

Richard Wagners TANNHÄUSER in de regie van  
Jan Fabre aan de Koninklijke Muntschouwburg van Brussel



JAN FABRE

Het begon allemaal in 1984 met *De macht der theaterlijke dwaasheden*. Iedereen die deze voorstelling heeft gezien, herinnert zich de indrukwekkende openingsscène, waarin Els Deceukelier van het podium werd afgeduwd. Deceukelier liep heen en weer vlak voor de eerste rij toeschouwers, en wilde het podium weer opklimmen. Ze werd daarbij tegengehouden door een acteur die haar voortdurend dezelfde vraag stelde in de vorm van een jaartal. Deceukelier gaf deze bewaker geen antwoord, en probeerde zich langs hem het toneel op te vechten. De strijd was ruw, leek nauwelijks gespeeld en dus werkelijk pijnlijk, vooral voor de fanatieke, maar ogenschijnlijk kwetsbare Deceukelier. Hijgend, kreunend, bijtend, krabbend, en uiteindelijk huilend lag ze aan de voeten van de podiumbewaker. Maar Deceukelier stopte pas toen ze besloot antwoord te geven op de vraag van de man wat er in 1876 gebeurde. "*Richard Wagner, Ring des Nibelungen, Festspielhaus Bayreuth,*" schreeuwde ze, woedend om het fysieke overwicht dat de mannelijke acteur op haar had. Dit historische feit omtrent de voorstelling waarmee volgens de geschiedenisboekjes het moderne theater begon, bleek het juiste wachtwoord. Galant reikte de bewaker de toetgetakelde Deceukelier de hand en trok haar het podium op.(1)

Als statement destijds kon dat tellen. Vandaag verkeert Jan Fabre zelf in een gelijkaardige positie als Deceukelier. Zijn antwoord is de Brusselse Tannhäuser maar of deze hem voorbij de in moeilijkheden verkerende gatekeepers van Wagners Festspielhaus in Bayreuth zal loodsen?

## De archipel van autistische schoonheid

Dat Fabre vroeg of laat met een repertoirestuk van Wagner aan de slag zou gaan kwam niet echt als een verrassing. Vele van de fascinaties, die zijn theaterwerk bevolken, verwijzen naar thema's die ook bij Wagner aan bod

komen: de positie van de kunstenaar in de maatschappij, de dubbele identiteit, het tweeslachtige, het conflict tussen beheersing en expressie, tussen het rationele en het dierlijke, tussen het individu en de massa, de fascinatie voor bloed en het gewonde lichaam, voor de vrouw als hoer en heilige, voor heroïek en de late middeleeuwen, voor archaische en moderne mythologie.

In Fabres theaterwerk regeert een soort verbeelding van de waanzin die hij deelt met oude visionairen als Breughel en Bosch. Ook die was het in de eerste plaats te doen om de fascinatie voor het overschrijden van de grenzen van de verbeelding. Voor wie zoveel verbeeldingskracht aan de dag weet te leggen lijkt het insceneren van repertoireopera dan ook niets meer dan het samenleggen van een verwant universum met de eigen obsessies, dromen en nachtmerries. "Fabres voorstellingen liggen ingebed in een archipel van autistische schoonheid, waar een kindgod met vergeten dromen speelt", doceerde Stefan Hertmans ooit over Fabres theaterwerk, een treffende omschrijving die weliswaar net zo goed op het werk van Robert Wilson had kunnen slaan. Ze maakt vooral duidelijk dat het werk vanuit de visie van de plastische kunstenaar is gedacht, vanuit de kunstzinnige verliefdheid van een visionair op beelden, objecten en symbolen. Fabre werkt met het geheugen van de beeldende kunst en transformeert het toneel in een nuchtere ruimte waaruit elke referentie naar tijdelijkheid is verbannen. Het maakt zijn scène bovenaards, metafysisch en sacraal. Van daar naar de naoorlogse traditie van Wieland Wagner in Bayreuth is maar een kleine stap. Toch staat het theaterwerk van Fabre buiten nagenoeg al het andere hedendaagse theaterwerk, het knoopt niet aan bij de traditie van het psychologisch theater, noch bij die van de Griekse tragedie, noch bij de tradities die typisch zijn voor het 20e eeuwse theater. In de diepte van deze vreemde voorstellingen gaan dood, seksualiteit, geweld, schoonheid, sacrale flitsen, het sublieme en het abjecte naadloos in elkaar over. Laat dit nu precies het materiaal zijn waarop Richard Wagner zijn opera's heeft gebouwd.

## Eros en agape verzoend

Van alle opera's van Richard Wagner is *Tannhäuser* wellicht het meest getrivialiseerd geworden. De op het eerste zicht ranzige problematiek van een man die, verscheurd tussen de fysieke en de spirituele liefde, ten onder gaat aan het zondebesef dat zijn paapse omgeving hem influistert, impliceert een maatschappelijke context die erotiek verbindt met zonde. Wagner is daardoor vaak voor reactionair versleten, niet in het minst door Friedrich Nietzsche, wanneer hij hetzelfde thema 30 jaar later in *Parsifal* opnieuw zal behandelen. Waar het in *Tannhäuser* echter om gaat is het streven naar verzoening tussen eros en agape, tussen roes en ascese, het soort evenwicht dat

Nietzsche, de filosoof van het leven maar ook de asceet in de liefde, nooit heeft gekend.

Dat Wagner geen tegennatuurlijke zedenpreek voor kuisheid en Tannhäusers "verlossing" niet als een christelijk-kerkelijke apotheose bedoeld heeft, heeft hij zelf duidelijk gesteld in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1951). Hierin veegt hij zijn critici de mantel uit die in zijn stuk een uitgesproken christelijke en pessimistische strekking willen bespeuren en verklaart hij dat hij in geen geval de bedoeling had het aardse leven en de liefde te veroordelen; integendeel, Tannhäuser is de huldiging bij uitstek van de liefde. De rest van het stuk is maatschappijkritiek.



Of met de woorden van Jan Fabre: *"De Kerk heeft de mimesis en de begeerte uit elkaar getrokken, een scheiding die diep in onze cultuur zit ingeworteld en waarmee we zonder het te beseffen worden opgevoed. De verlossing ligt in de verzoening van deze tegenstelling. In de finale laat Wagner de natuur overwinnen, de natuur die vervuld is van het spirituele. De mens aanvaardt zijn natuurlijke staat, zijn lichamelijkeheid en die hangt samen met wat je het religieuze zou kunnen noemen: niet in een institutionele context maar zoals hij het ervaart in zichzelf, in het eigen lijf, het eigen bestaan. Het slotbeeld is voor mij dus niet de apotheose waarin het halleluja van de pelgrims de ultieme verzoening bezingt en alle tegenstellingen worden opgelost. Het is interessanter om het halleluja als een leeg gebaar te zien, een zoveelste jubelklank voor een verlossing die totaal onwezenlijk is geworden omdat ze zich niet met het leven heeft verbonden. Terwijl de pelgrims halleluja zingen, breekt de natuurmythologie opnieuw binnen in het verhaal. De zwangere vrouwen verschijnen terug en herinneren aan de cyclus van het nieuwe leven."*

Het belang van Jan Fabres Tannhäuserenscenering is nu precies dat ze het christelijk geïnspireerde dualisme achter zich laat, de maatschappij van de Wartburg afschildert als een schuldig landschap en het leven in zijn natuurlijke staat, door Wagner steeds met het vrouwelijke verbonden, voluit laat spelen en tenslotte ook het laatste woord geeft. Daarmee is Fabre willens nillens ("Ik ensce-neer niet het verhaaltje van Tannhäuser dat Wagner voor ogen had") ontzettend dicht geëindigd bij de ware intenties van de componist.

### Het leven in zijn natuurlijke staat

De historische stof van Tannhäuser diende voor

Wagner enkel als uitvalsbasis voor een allegorie van zijn eigen tijd. Het middeleeuwse gegeven injecteerde hij met 19e eeuwse subjectiviteit, met name de tegenstelling tussen individu en maatschappij, een tegenstelling waarvan de middeleeuwse samenleving nog geen weet had. Lang voor de tekst van Tannhäuser in 1843 werd neergeschreven was de kritiek van de politiek-maatschappelijke en kerkelijke instanties reeds een centraal thema in Wagners denken. Dat was immers gevormd door de lectuur van de Franse vroegsocialisten en van linkshegelianen als Ludwig Feuerbach in Duitsland. Als er van een constante in Wagners denken tot aan zijn levenseinde sprake kan zijn dan is het deze ongebroken anti-institutionele hekel, die zijn praktisch en artistiek handelen in grote mate heeft bepaald. Tannhäuser gaat over het conflict van het individu met de repressieve instituties van de maatschappij, Kerk en Staat; en verder gaat het ook om de vergeefsheid van de poging die een "existentiële outsider" onderneemt om deze machtsblokken te bekampen. Want de verlossing bereikt niet diegene die zij moet bereiken: aan het einde van de rit is de protagonist van de toekomst dood. Tannhäuser is daardoor een krijger van de wanhoop, een keizer van het verlies. Tannhäusers liefdesverlangen legt een dwingende associatie bloot: die met Ludwig Feuerbach, wiens kritiek van de religie tot de overtuiging leidde menselijke verhoudingen in een toekomstige maatschappij vooral op liefde te baseren. In de plaats van de kapitalistische economie, de burgerlijke maatschappij en de staat, zou de liefde treden. Niet toevallig is *Das Kunstwerk der Zukunft* door Wagner aan hem opgedragen.



In *Eine Mitteilung an meine Freunde* vraagt Wagner: "Wat maakt het bijzondere wezen van de menselijke natuur uit? Het is de noodzaak van de liefde en het verlangen van deze liefde is in zijn waarachtigste expressie het verlangen naar een volle zinnelijke werkelijkheid". Wagner is er vast van overtuigd dat liefde ronduit constitutief is voor de menselijke natuur. En om die menselijke natuur opnieuw onvervalst te doen verschijnen is een nieuw bewustzijn van de kracht van de liefde aan de orde. Dit streven naar het "Rein-Menschliche" is het centrale thema van zijn leven en werk. Zo hoog schat hij de kracht van de liefde in dat hij haar een revolutionaire rol voor een nieuwe mensengemeenschap toeschrijft en haar consequent in fundamentele oppositie zet tegenover politiek, macht en de wet. De liefde is dan ook niet toevallig het onderwerp van de zangwedstijd in Tannhäuser. Daar Wagner in zijn geschriften steeds opnieuw benadrukt hoezeer het vrouwelijke in de mens ontwikkeld moet worden om de kwaliteiten van het "Rein-Menschliche" te voorschijn te brengen, zal Tannhäusers rebellie pas dan uitzicht op succes hebben wanneer hij de door beide vrouwenfiguren -Venus en Elisabeth- gerepresenteerde eigenschappen in zichzelf met mekaar in verzoening weet te brengen. Bij Fabre zien wij hem de schoot opzoeken van zowel Venus als Elisabeth, allicht ook een beeld van de freudiaans-wagneriaanse idee dat de man in de vrouw steeds de moeder blijft opzoeken.



Uit het voorgaande kan man afleiden hoe de Venusberg moet worden voorgesteld. De parallellen tussen de natuurtoestand en de Venusberg zijn overduidelijk: de

regieaanwijzing van het eerste bedrijf, de langste die Wagner ooit geschreven heeft, ontwerpt een beeld van een arcadische, onbezoedelde oertoestand: een grot waarin Najaden, sirenen, Gratiën, cupido's, jongelingen, bacchanten, saters en faunen met elkaar vertoeven in het decor van een ongerepte natuur. Wagner evoceert in deze uitvoerige beschrijving het beeld van een conflictloze, met zichzelf in harmonie levende gemeenschap van wezens, die in hun leven en handelen gespaard lijken van al datgene wat moderne beschaving negatief karakteriseert, die zich uitsluitend in kinderlijke onschuld aan het vredige spel wijden en aan de liefde voor elkaar overgeven. De wereld van de Venusberg is vaak als een oord van ontucht of als een "paradis artificiel" voorgesteld geworden. Fabre sluit aan bij de veel modernere en authentiekere visie van Wagner die het Feuerbachse begrip van de liefde hanteert en van de Venusberg een afspiegeling maakt van de natuurlijke staat van het mensdom. Want wat Fabre toonde was van een zeldzame schoonheid en zuiverheid: naakte, zwangere vrouwen, dragers van het leven, als Eva's in het Paradijs; een ode aan de zinnelijkheid, de vruchtbaarheid, de cyclus van geboorte en dood, een apotheose van het Ewig-Weibliche. Dansersgroepen vormen skulpturen als plastische emanaties van het rustvolle lichaam; rust als de meest perfecte vorm van beweging. De teugelloze lust van het bacchanaal is perfect choreografeerd. Fabre en Copraij vullen de Venusberg, en eigenlijk de hele voorstelling, met bewegingstheater op het scherp van de snee, meestal naakt en brutaal maar ook van een adembenemende schoonheid. Twee bestendig op de loer liggende, subversieve saters doorploegen het scènebeeld als symbolische afbeelding van het dionysische in de mens, dat achter het masker van de beschaving onuitroeibaar voortleeft.

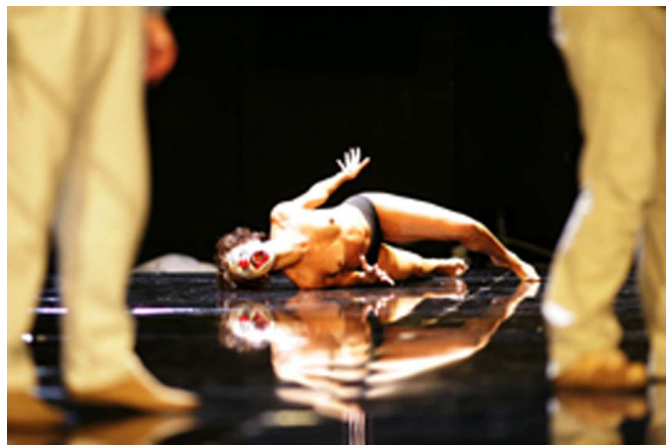


De Wartburg, door Götz Friedrich ooit nog als een politestaat getekend, heeft ook hier boter op het hoofd. De ridders rivaliseren niet alleen om de meest moraliserende attitude, ze hebben ook bloed aan de handen. Ze moorden en folteren hun slachtoffers alsof het jacht-trofeeën zijn. Fabre maakt het verborgen geweld, waar niemand in dit schuldige landschap aan ontsnapt, zichtbaar. Haar mythe van reinheid houdt de Wartburg in stand door pelgrims met zonden beladen uit te sturen naar Rome. Fabre geeft hen het uniform van de clown, de eeuwige zondebok uit het circus. Enkel Elisabeth, een strijdbare vrouw die zich met ware doodsverachting in de strijd gooit, wordt gespaard; Tannhäuser, die zich opmaakt

voor de tocht naar Rome, krijgt een clownsneus opgezet. Zoals steeds is er in de wereld van Fabres symbolen, geen echte scheiding te maken tussen goed en kwaad, tussen licht en duister. Beide gaan er samen, zijn meer dan eens inwisselbaar, hetgeen ook leidt tot de typische transformaties: die van Elisabeth in de heilige Elisabeth van het rozenmirakel, de poëtische en effectvolle transformatie van zwaarden in kruisen en vica versa, de transformatie van pelgrims in clowns. Voor het beeld van Maria heeft Fabre een centrale plaats ingeruimd. Als stilzwijgende getuige is zij steeds in het scènebeeld aanwezig: als de vruchtbaarheidsgodin Artemis van Efeze; als de bruid van God; als votiefbeeld en hemelkoningin gevat in een gouden stralenkrans en geflankeerd door extatische martelaren; als Mater Dolorosa, het hart door zwaarden doorboord. In dit door aarde en hemel aangeraakte personage lijkt zich de morele kern van het stuk te concentreren. In haar vindt het onoplosbare conflict tussen Venusberg en Wartburg haar catharsis.

Dat de solisten naast het fysieke theater van Fabres gezelschap een eerder statische behandeling kregen, kan in deze ideeënopera nauwelijks als een bezwaar gelden. Zo konden de solisten zich op de zang concentreren. Premiërezanger Louis Gentile was niet opgewassen tegen de moordende partij van de titelrol. Emissie en kracht ontbraken waardoor hij tenslotte slechts 50% van de partij kon waarmaken. De voorstelling was beslist goed genoeg om een tenor uit de internationale topliga aan te trekken. Roman Trekel injecteerde Wolfram met het stijlgevoel en de nuancering van de ervaren liedzanger maar miste kracht en klonk vermoeid. Uitstekend was Stephan Milling als de Landgraaf. Die zien we graag terug als Koning Marke, als Hunding of als Hagen. Natasha Petrinsky worstelde met de registerovergangen maar wist haar Venus toch voldoende energisch te laten klinken als een voorstudie van Kundry. Adrienne Dugger was als Elisabeth beter gecast dan in Bayreuth waar ze Senta zong: een bijna perfecte Hallenaria, een stralend duet met Tannhäuser, een "Allmächtige Jungfrau" met spirituele glans. Het koor van De Munt presteerde uitstekend. Kazushi Ono heeft zijn Wagnerdebuut in de Munt niet gemist. Hij laat het orkest helder en genuanceerd musiceren zonder romantische overkill. Hij lijkt alles in te zetten op precisie en nooit heb je het gevoel dat temporelaties worden geschonden of stelt hij teleur in dynamisch opzicht.

Een Tannhäuser van dit formaat is de laatste 30 jaar in Bayreuth niet meer te zien geweest. Fabres schetsen voor een *Ring des Nibelungen* liggen reeds 20 jaar op uitvoering te wachten. Rest de vraag of de koortsachtig naar een nieuwe Ringregisseur zoekende directie van Bayreuth zijn schetsen zal honoreren met een regieopdracht in de tempel van Wagners kunst.



#### Bronnen

1. "De kunstenaar en het prinsesje" door Marijn Van der Jagt. Uit "Mestkever van de verbeelding. Over Jan Fabre". De Bezige Bij, 1994
2. "Tod im Gehäuse der Institutionen" door Udo Bermbach. Uit "Blühendes Leid", Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Metzler Verlag 2004

#### TANNHÄUSER

Koninklijke Muntschouwburg, 9 juni 2004  
 Muzikale leiding **Kazushi Ono**  
 Regie, decor & scenografie **Jan Fabre**  
 Kostuums **Daphne Kitschen & Jan Fabre**  
 Belichting **Jan Dekeyser & Harry Cole**

Hermann **Stephen Milling**  
 Tannhäuser **Louis Gentile**  
 Wolfram von Eschenbach **Roman Trekel**  
 Walther **Daniel Kirch**  
 Biterolf **Andrew Greenan**  
 Heinrich der Schreiber **Donal Byrne**  
 Reinmar von Zweter **Jacques Does**  
 Elisabeth **Adrienne Dugger**  
 Venus **Natasha Petrinsky**  
 Ein junger Hirt **Anne-Catherine Gillet**