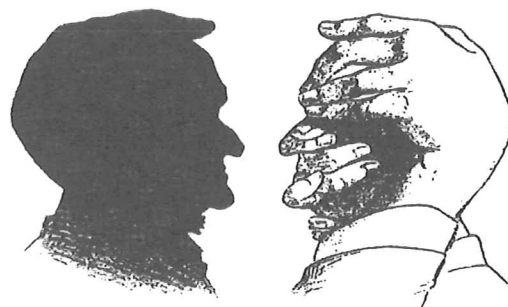


Tom Janssens



Kernpunt van een leeglopende wasbak

TANNHÄUSER: JAN FABRE REGISSEERT RICHARD WAGNER.
OF IS HET ANDERSOM?

Een minnezanger op drift

Ellende loont. In zijn bijdrage tot de kortfilm-trilogie *New York Stories* introduceert cineast Martin Scorsese een schilder wiens creativiteit groeit naarmate de romance met z'n liefde in elkaar duikelt. Aan het slot van de film –wanneer zij naar de koffers grijpt en hij zich opmaakt voor de lof van *downtown* New York– ontmoet de schilder een nieuwe meid, aan wie hij prompt *room, board and priceless life lessons* belooft. Een terug-naar-af-einde waarmee Scorsese rauwe realiteit inruilt voor een heerlijk potje geflirt met de romantische mythe van de kunstenaar als *savoir-vivant*.

Ook liefde loont. In Richard Wagners opera *Tannhäuser* zweert de titelheld –hunkerend naar een strobreed ellende– zijn pijnloze, orgastische verblijf bij de liefdesgodin Venus af, om terug te keren naar de Wartburg-vallei, zijn collega's minnezangers en zijn 'reine geliefde' Elisabeth. Wanneer deze haar leven geeft voor de verlossing van Tannhäusers bedorven ziel, wordt duidelijk dat hier andere levenslessen gespeld worden. Hoeft de schilder van Scorsese te kiezen tussen lust en latex, Wagners minnezanger staat voor een ernstiger keus: die tussen lichaam en geest, tussen Venus en Elisabeth, tussen hijgerige seks en heilige sec.

Zo'n mentaal duel past niet meteen in ons prentjesboek vol koene ridders en kuise prinsessen. Immers, het gros van de middeleeuwse verzenmachine –van karamellenrijm tot episch dichtwerk– draaide rond de 'hoofse' liefde voor dames van adellijk allooi. Toch ging het er niet steeds even wellevend aan toe. Anarchisten van dienst waren Walther von der Vogelweide en Heinrich Tannhäuser: hun minnezangen over de sociaal standloze en zelfs fysieke liefdesdrift leverden stof tot menig romantisch giswerk. Zo pende Ludwig Tieck de lotgevallen van Tannhäuser neer in een kortverhaal en lieten ook Heinrich Heine en E.T.A. Hoffmann zich inspireren door de prikkelende anekdotiek rond deze door de kerk veroordeelde Venus-*groupie*.

Maar het was wachten op Wagner tot dit staaltje pikante ridderslyriek vastgeknoopt werd aan diepzinniger gefilosofeer. In zijn opera ruimen de historische aardigheidjes over Tannhäusers 'schunnige' schrijfsels

dan ook voorgoed plaats voor een authentieke fabel omtrent kunstenaarschap. Want naast een verhaal over minnen en bezinnen, is *Tannhäuser* ook een scabreus portret van de kunstenaar als (jonge)man. Beknot in artistieke oprechtheid, onbegrepen door het kunstzinnige 'juiste milieu', gedwongen tot doordeweekse makelij: ziehier de absintkleurige bohémien-tragiek waarin ook de levenshongerige Wagner zelf verkeerde, toen hij als 29-jarige knaap in het elitaire Parijs vergeefs carrière wilde maken. In zijn handen werd Tannhäuser de archetypische artiest, wiens belangrijkste inspiratiebron de intense, fysieke liefdesdaad is. Taboe troef, daar kon zelfs Wagner prat op gaan. Werd de Franse première van *Tannhäuser* door operastad Parijs de coulissen ingejouwd, *poète maudit* Charles Baudelaire kwam alvast ogen en oren tekort. 'Il me semblait que cette musique était la mienne,' aldus de dichter wiens aangebrande bundel *Les Fleurs du Mal* garant stond voor net zoveel Parijse ontzetting.

Om de hoek van zoveel romantische reflectie ligt ook een ander, meta-artistiek verhaal. Namelijk dat van de componist die z'n leven lang aan een opera bleef sleutelen. 'Ik ben de wereld een *Tannhäuser* verschuldigd,' aldus de bard van Bayreuth, enkele weken voor z'n dood. Voer voor musicologen, want wat maakte deze opera tot Wagners 'zorgenkind'? Het antwoord ligt voor de hand. Ondanks de rijke thematiek is *Tannhäuser* een wat krakkemikkig verhaaltje dat lijdt aan plot-armoede en symboliekkoofts. Maar ook, als heterogene *grand opéra* staat het werk ver af van het muziektheatrale ideaal dat Wagner later zou verdedigen. Viel *Tannhäuser* nog uiteen in Franse balletten, Duitse ensembles en Italiaanse finales, vanaf z'n volgende opera, *Lohengrin*, brak Wagner een lans voor volledig doorgecomponeed en dus meer realistisch muziektheater. Alleen de bijzondere thematiek zou hem ervan weerhouden het werk als artistieke jeugdzonde te laten verramsjen.

Het maakt er een encenering of opvoering van *Tannhäuser* niet makkelijker op. Het vergt van een regisseur veel inventiviteit om over de rammelende, quasi-mystieke plot van dit allegorische kunstenaarsdrama heen te wijzen, zonder daarbij de intrigerende opzet aan de deur te zetten. Een kolfe naar de hand van Jan Fabre, dacht de Muntschouwburg. Van

het gekwetste konijn in *Wie spreekt mijn gedachte...* tot de zwetende zoutverkoper in *Het nut van de nacht*, van de vroege performances en de clown in *De keizer van het verlies* tot het bloederige *Je suis sang*: bij Fabre is de tragische figuur van de scheppende artiest nooit ver weg. Mooi meegenomen ook dat deze romantisch-rusteloze regisseur-choreograaf-performer-tekenaar-auteur-filmer Wagner hoog in het vaandel draagt. Bovendien bewees Fabre met zijn *Zwanenmeer*-choreografie dat hij 'klassieke' genres respectvol aanpakt. Fraaie geloofsbriefjes, maar leveren ze ook iets op?

Overdaad schaadt

Al beloofden de media een klein schandaal –de productie was zelfs goed voor twee laffe minutjes televisiejournaal–, Fabres *Tannhäuser*-enscenering brak geen potten, zoals menigeen verwachtte, vreesde of hoopte. Alsof dat ooit de bedoeling was. Laten we eerlijk zijn, 'effectbejag' staat nu eenmaal niet in 's mans woordenboek. In plaats daarvan vind je er wél het woordje 'erudiet'. Want van charlatanisme kan je Fabre alvast moeilijk beschuldigen: als geen ander weet hij zijn beeldentaal vast te kleven aan cultuurkritische issues. En de bezielde, haast naïef-romantische overgave waarmee hij dat doet, is ook in z'n *Tannhäuser*-regie voelbaar. We hadden niet anders verwacht: al in 1984 toonde Fabre met *De macht der theaterlijke dwaasheden* dat Wagners werk hem kon verleiden tot menige socio-, gender- of multiculturele dialoog. 'De Nibelungen, Richard Wagner, Festspielhaus Bayreuth', het waren de eerste woorden uit deze weelderig gestoffeerde en met operacitaten opgesmukte voorstelling.

Wagner en Fabre lijken het ook elders best met elkaar te kunnen vinden. Zo is het tijdvak van ridder en mystiek alvast dierbaar terrein voor beiden. De middeleeuwen gaan dan ook vooraf aan de jaren waarin Descartes hart van rede splitste en Kant de Verlichting aanknipte. Spiritualiteit zonder scepsis? Blijdenis met begeerte? Fabre en Wagner zijn er dol op. Niet alleen in Wagners mythologisch fanatisme, maar ook in Fabres geharnaste beeldentaal is de middeleeuwse *esprit* alomtegenwoordig. Bijgevolg staat de arbitraire liaison tussen drift, religie en ratio centraal in de lege, 'mentale ruimte' waarin hij *Tannhäuser* ensceeneert. Zowel letterlijk als figuurlijk krijg je te zien hoe dansers en figuranten een kopje kleiner worden gemaakt. Maar ook hoe een levende Maagd Maria –nu eens voorgesteld als veelborstige oergodin, dan weer als weggelopen uit Lourdes– het vrouwenkransje van Venus en Elisabeth vervoegt. Met evenveel vanzelfsprekendheid wordt het zwaard voor kruis ingeruild en herinnert een derwisj-achtige danser ons aan zowel fysieke als spirituele roes. Eveneens wijst Fabre er met levensgrote echografieën op dat 'wonderschone' vruchtbaarheid betaald wordt met een heel wat minder zuivere seksenstrijd. Ambigüiteit alom.

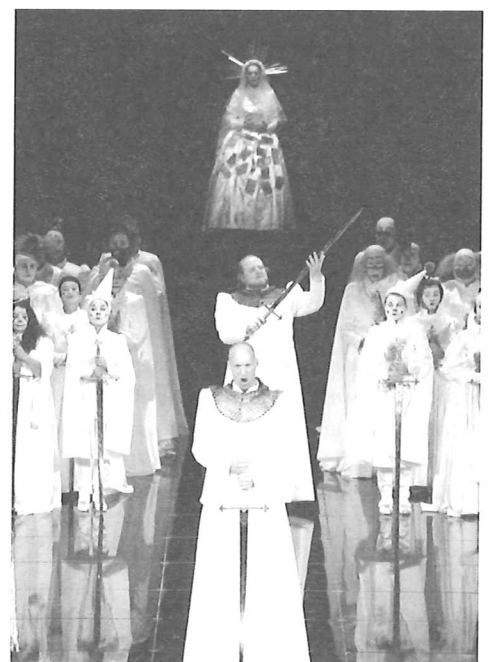
Gek genoeg laat al die beeldsprakerige dubbelzinnigheid toch nog ruimte voor verheldering. Zo is de zinnelijke Venusbergscène in Fabres handen geen erotische kopie van een commercieel *paradis artificiel*,



Tannhäuser JAN FABRE/DE MUNT
Foto Johan Jacobs

noch een satanisch bacchanaal of christelijke nachtmerrie. De dresscode van deze party is huidkleurig ondergoed, en na wat vleeselijk-choreografisch tumult mag er best een sigaretje opgestoken worden. Slim bekeken, want door de seksuele connotaties even herkenbaar als poëtisch voor te stellen, wordt ook Tannhäusers vertwijfelde zielenleed een pak aannemelijker. Ook Elisabeths liefdevolle kamikaze krijgt bij Fabre de juiste plaats: achteraan het podium, in een donker hoekje waar niemand het ziet. Haar dood is nu eenmaal geen glorieuze *Liebestod*, maar een eenzaam en zielig sterven, als resultaat van een onmogelijke liefde. 'Caritas' is trouwens een beter woord voor Elisabeths *tainted love*, en de knipoogjes naar deze religieuze vertaling van liefde zijn dan ook niet van de lucht.

Het is Fabre echter niet steeds om subtiele psychologie te doen. Meer dan eens worden de grote symbolische kanonnen bovengehaald. Een betreurenswaardige strategie, want met dit soort dramaturgische veldslagen blaast Fabre heel wat fraais de vernieling in. Overdaad schaadt, dat wist zelfs Wagner. Ook de componist, die uitvoeringen van zijn muziekdrama's tot op de bühne toe superviseerde, zou zich later beklagen om de scenische moeilijkheden van *Tannhäuser*. Zo is Fabres keuze om het koor van verschoppelingen en *outcasts* te hullen in clownskleren wellicht een snugger ideeetje –de clown als archetypische zondebok–, naast alle middeleeuws-mystieke verwijzingen werkt het helemaal niet. Net zoals het tweede bedrijf, waarin Tannhäuser en zijn makkers-minnezangers elkaar in een wedstrijdje liedkunst letterlijk en figuurlijk naar de keel grijpen. Deze harteloze zangstonde (de volledige titel van het werk is dan ook *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*) wordt danig verziekt door een overdosis symboliek. Hier wordt het koor, voor de gelegenheid gehuld in feestelijk wit, omstandig getraakteerd op een royale portie bloedvlekken. Zonde, want de absurde si-



syfusarbeid waarmee het bedrijf begon (de ene clown sleept eindelijk de andere voort), was een zoveel intrigerender beeld. Kortom: was het eerste bedrijf nog mooi geproportioneerd, vanaf het tweede bedrijf lijkt het operapodium plots een maatje te klein voor Fabres erudiete misen-scène. De variété-achtige massafinale en het zwaardenkerkhof (een verwijzing naar Heiner Müllers harnassenkerkhof in diens spraakmakende *Tristan und Isolde*-enscenering?) uit het derde bedrijf mogen alles met onvervalste operagrandeur afsluiten.

Gulle beeldspraak of holle retoriek? 'In het verlangen om rijk en veellagig te willen zijn, mondt de opera als muziekkunst uit op totale geestelijke poverheid.' Er is niet veel boosaardigheid voor nodig om Wagners gezouten kritiek op de grootse operastijl van zijn tijdgenoten te lezen als een profetische commentaar op Fabres encenering. Eerlijk is eerlijk: Fabre lijkt Wagners verhaal wel te verdrinken in een rits scenografische slimmigheidjes. Maar eerlijk is ook: Fabre gooit het niet steeds op een akkoordje met dramaturgische thema's. Zo dient de *danse macabre* met een skelet temidden alle lijfelijke drukte goddank niet als preek over de vergankelijkheid van het vlees, maar wordt deze ingefluisterd door een stel kletterende castagnetten uit de orkestbak.

Kunstwerk van de toekomst of museaal instituut?

Zeventien. Zoveel delen beslaat de laatste editie van Wagners verzamelde schrijfwerk. Al die theoretische lectuur staat echter niet garant voor enige consistentie. Bij het lezen van zijn geschriften krijg je vaak de indruk dat alles cirkelt om een handjevol ideeën. Wagners denken is net een leeglopende wasbak: alles wat in de buurt van een kernpunt komt, wordt mee de dieperik ingesleurd. Ook Fabres beeldentaal is zo'n wasbak. En daarmee houden de gelijkenissen tussen beide kunstenaars voorlopig op. Waar Wagner naturalisme droomt, denkt Fabre forma-

lisme. Verspilt de Duitse componist liters inkt om zijn ideeën theoretisch eigenhandig uit te werken, de Belgische kunstenaar volgt het debat omtrent zijn werk liefst vanop de zijlijn. Valt het oeuvre van Wagner nogal kleintjes uit (14 opera's), Fabres opuslijst is een flink stuk langer.

Wagners voorliefde voor uitgepuurde, sobere maar ook extreem realistische enceneringen staat bovendien haaks op de huidige, formalistische of beladen kleedjes die doorgaans zijn werk sieren. De componist had dan wel de mond vol over thema's als geloof, hoop en liefde, hij wist drommels goed in wat voor soort theater hij deze gestalte wou geven. Het 'kunstwerk van de toekomst' –Wagner zelf was niet erg tuk op het label *Gesamtkunstwerk*– stond volgens hem garant voor een haast socialistische of sectaire kunstbeleving die inzicht en duidelijkheid verschaft in actuele, wereldse onderwerpen. Muziek met een missie – zo zou Wagner zijn muziekdrama's in tal van geschriften verdedigen. Kortom, biedt Wagners ideale kunstwerk een verhelderende blik op sociopolitieke verhoudingen in de 19de-eeuwse maatschappij, Fabres beeldentaal is heel wat minder sociabel, duidinggevend of reëel. Bij het bekijken van zijn encenering begint je als toeschouwer overigens iets te dagen omtrent Fabres aanpak: terwijl je op de voorgrond een schokkend traditionele encenering te zien krijgt, moet de weelderige, visuele dramaturgie op de achtergrond het gebrek aan scenische inhoud goedmaken. Theatrale middelen die doel op zich zijn: Wagner zou er zijn neus voor ophalen.

Toegegeven, je kán en mág een opera-encenering niet zomaar afmeten aan de intenties van componist of librettist. En eerlijk, in plaats van méér Wagner en minder Fabre, hadden we liever het omgekeerde gezien. Maar hier knelt nu net het schoentje. De actuele opzet van de opera maakt een argumentatief discours omtrent nieuwerwetse enceneringen van 'alternatieve' kunstenaars –of ze nu Fabre of De Keersma-

eker heten— erg lastig. Immers, het huidige operabedrijf is nauwelijks meer dan een museale institutie die steeds weer dezelfde preciosa uit de kluis haalt. Een fatale ingesteldheid die noodgedwongen leidt tot dubbelzinnige producties. Want als de authenticiteit van de opgevoerde werken gewaarborgd moet blijven, wanneer coupures, correcties of alternatieve *takes* door hedendaagse muzikanten en componisten *not done* zijn, wanneer niet de regisseur of dirigent, maar enkel de partituur het verloop van een voorstelling bepaalt, indien platgetreden operaconventies niet uitgedaagd mogen worden en postdramatische theaterlui braafjes moeten luisteren naar pre-Brechtiaanse narrativiteit, kortom: wanneer een operavoorstelling tegelijk moet beantwoorden aan historisch correcte reproductienormen én opgeleukt moet worden door modern, fris en intellectueel ogende ensceneringen, dan zijn er maar héél weinig regisseurs die er in slagen om met die beperking bijdetijds en innovatief muziektheater te maken. *You can't always get what you want*: het zou niet misstaan op de soundtrack van Scorsese's *Life lessons*. ●

TANNHÄUSER

CREATIE Richard Wagner

MUZIKALE LEIDING Kazushi Ono

CONCEPT, REGIE, DECOR EN CHOREOGRAFIE Jan Fabre

KOSTUUMS Daphne Kitschen & Jan Fabre

DRAMATURGIE Luk Van den Dries

LICHT Jan Dekeyser & Harry Cole

GRIME, PRUIKEN, KAPSELS Catherine Friedland

KORLEIDER Renato Belsadonna

MET Stephen Milling, Louis Gentile, Jon Fredric West, Roman Trekel, Stephan Loges, Daniel Kirch, Andrew Greenan, Adrienne Dugger, Natascha Petrinsky, Anny Czupper e.a.

PRODUCTIE De Munt, in coproductie met Troubleyn

PREMIÈRE 9 juni 2004, de Munt (Brussel)

Tannhäuser JAN FABRE/DE MUNT Foto Johan Jacobs

