

## Wagner in beeld

met een blik op het werk van Jan Fabre en  
*Lied van mijn land* door Frank en Koen  
Theys

Proefschrift ter verkrijging van de graad licentiaat aan de  
Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en  
Theaterwetenschappen

Promotor: Prof. dr. M.C. Van Damme

Door Pieter Matthyssens (19993057)

Wegvoeringsstraat 38

9100 Sint-Niklaas

0476 | 362.333

pieter.matthyssens@ugent.be

## INHOUDSTAFEL

INLEIDING	4
I. RICHARD WAGNER EN BET GESAMTKUNSTWERK	12
1.1. Biografische schets	12
1.2. Het Gesamtkunstwerk	24
1.2.1. Ontstaansgeschiedenis van de opera	24
1.2.2. Invloed van Gluck, Weber en Beethoven	26
1.2.3. Kritiek op de traditionele opera	30
1.2.4. De Griekse tragedie	32
1.2.5. Invloed	42
1.2.6. Integratie van diverse kunstvormen	45
1.2.7. Schopenhauer en de onverbiddelijke kracht van de muziek	52
1.2.8. Wagner en het probleem van het beeld	57
1.2.9. Het doordenken van Wagner naar de beeldende kunsten	64
1.2.10. Het Gesamtkunstwerk als een chemische reactie	70
1.3. Samenvatting van <i>Der Ring des Nibelamgen</i> met namenlijst	75
II. JAN FABRE EN CONSILIENTIE	89
II.1. Biografische schets	89
II.2. Wagner in het theater: Macht der theaterlijke dwaasheden	94
II.3. Opera: The Minds of Helena Troubleyn	100
II.4. Eigen zaalontwerp	104
II.5. Consilientie	106
II.5.1. Het ideaal van unificatie	109
II.5.2. Het fundament: De zoektocht naar een nieuwe eenheid	111
II.5.3. Kunst in een consilient wereldbeeld	115
II.5.4. Toepassing op het werk van Jan Fabre	121

### III. LIED VAN MIJN LAND DOOR FRANK EN KOEN THEYS: WAGNER OP DE TELEVISIE

III. 1. Biografische schets van de gebroeders Theys	127
111.2. Lied van mijn land	134
111.3. Televisie en kunst	136
111.4. Wagner op de televisie	142
111.5. Het publiek in beeld	147
111.6. Sterkte van video	150
111.7. Eenheid van geluid en beeld	151
111. 8. Wagnerprincipes	154
111.9. Vervreemdingseffect	157
BESLUIT	160
BIBLIOGRAFIE	164

## INLEIDING

Richard Wagner...is een componist. Hij componeerde opera's en de manier waarop we ons vandaag in de theater-of concertzaal gedragen, hebben we voor een groot gedeelte aan hem te danken. We babbelen niet tijdens de voorstelling want wat zich op de Bühne afspeelt is geen entertainment en verdient het grootste respect. Maar vanuit zijn muzikale praktijk, en misschien nog wel meer vanuit zijn theoretische geschriften heeft Wagner zich een plaats in de geschiedenis veroverd. Dit niet steeds omwille van de meest zuiver verwoorde gedachten.

Vanuit kunsthistorische invalshoek vormt het Gesamtkunstwerk het meest bediscuteerde onderwerp. Dit woord laat ik in mijn thesis onvertaald bij gebrek aan een Nederlands equivalent (totaal kunstwerk?). Ik zal trachten het Gesamtkunstwerk te benaderen vanuit de beeldende kunsten omdat dit aspect in de literatuur vaak onderbelicht blijft. Symptomatisch is in dit opzicht Jack Steins *Richard Wagner & the synthesis of the arts*, waarin hij alleen aandacht heeft voor de relatie woord/muziek, zonder dieper in te gaan op de verhouding met andere kunstvormen.<sup>1</sup> Vertrekkende van Wagner wil ik vervolgens een blik werpen op het oeuvre van Jan Fabre en het videowerk *Lied van mijn land*, een adaptatie van Wagners operatetralogie *Der Ring des Nibelungen*, door de gebroeders Frank en Koen Theys.

In het eerste deel wil ik dieper ingaan op de grondtoon van Wagners theoretische geschriften. Wagner schrijft deze voornamelijk neer in de Zwitserse stad Zurich, waar hij na zijn ballingschap verblijft. De belangrijkste werken uit deze periode zijn onder andere: *Die Kunst und die Revolution (1849)*, *Das Kunstwerk der Zukunft (1849)* *Oper und Drama (1850-1851)*, *Das Judentum in der Musik* dat hij aanvankelijk onder het pseudoniem K. Freigedank publiceert en *Eine Mitteilung an meine Freunde (1851)*. Opmerkelijk is dat dit gepaard gaat met een compositorisch hiaat van zes jaar.<sup>2</sup> Zijn kunsttheoretische reflecties over de hervorming van de opera vormen de prelude op zijn toekomstige 'muziekdrama's': *Tristan und Isolde (1865)*, *Die Meistersinger von Niirnberg (1868)*, *Der Ring des Nibelungen (1876)*, en *Parsifal (1882)*.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Stein, Jack M., *Richard Wagner & the synthesis of the arts*, Detroit: Wayne State University Press, 1960

<sup>2</sup> *Lohengrin* is voltooid in 1848 en pas in november van 1853 start hij met de muziek voor *Der Ring des Nibelungen*.

<sup>3</sup> Wagners herwerking van *Tannhuser* voor de Opera van Parijs in 1861 niet meegerekend

In deze geschriften wordt voor de eerste maal het idee van het Gesamtkunstwerk verwoord. De gedachte van eenheid en innerlijke samenhang van de opera. Eerder word het idee van een Gesamtkunstwerk aan het begin van de negentiende eeuw filosofisch door onder andere August von Schlegel (1767-1849), Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853) en Friedrich von Schelling (1775-1854) doordacht. Toch is in de geschiedenis deze gedachte steevast met Wagner verbonden geweest.<sup>4</sup>

Deze associatie komt door het omvangrijke literaire, maar ook muzikale oeuvre dat hij nalaat. Wagner bekleedt dan ook een unieke positie in de geschiedenis door zijn theorieën in muziekdrama's uit te werken. Tegelijkertijd is hij hiermee dan ook een van de meest bekritiseerde kunstenaars. We kunnen ons terecht afvragen wat deze theorieën waard zijn en of Wagner ze zelf al dan niet in overeenstemming heeft gebracht met zijn eigen praktijk. Wat me meer interesseert is het veelal ontbreken van de aandacht voor de beeldende kunst in zowel Wagners theoretische uitlatingen als in boeken die over hem geschreven zijn. Heeft Wagner dan zijn Gesamtkunstwerk meer toegespitst op de auditieve kwaliteiten dan op het visuele aandeel? Hierrond wil ik tot een kritische stellingname komen omdat juist vanuit deze invalshoek het schrijven over Fabre en de gebroeders Theys een meer zinvolle betekenis krijgt. Voor ik hier meer concreet op inga komt eerst Wagner zelf centraal naar voor.

Wat dreef Wagner bij het verwezenlijken van zo een omvangrijk oeuvre. Hierbij moeten we in het achterhoofd houden dat Wagner net uit de revolutie komt.

Maar de revolutie is mislukt en we kunnen dus stellen dat de revolutie dan maar via de kunst moest gebeuren. Als componist kan hij waarschijnlijk meer betekenen voor zijn tijdgenoten dan als een dode revolutionaire martelaar.

Om de opera te hervormen grijpt Wagner terug naar de Griekse tragedie en stelt deze ten dienste van zijn kunstpolitieke ideaal. Het Gesamtkunstwerk is dus met andere woorden ook politiek geladen. Omdat de verwijzingen naar de Griekse tragedie zo frequent in Wagners theorievorming rond het kunstwerk van de toekomst voorkomen, wil ik hier een aantal gedachten van de Duitse filosoof en hoogleraar in de klassieke filologie Friedrich Nietzsche (1844-1900) inlassen. Meer bepaald wil ik ingaan op *Die Geburt der Tragodie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*<sup>5</sup>, waarin hij het ontstaan en verval van de Griekse tragedie schetst.

---

<sup>4</sup> STEIN, Jack M., *Richard Wagner & the synthesis of the arts*, Detroit: Wayne State University Press, 1960, p.5

<sup>5</sup> NIETZSCHE, F., *De geboorte van de tragedie* (vert. Hans Driessen), Amsterdam-Antwerpen: De Arbeiderspers, 2000 (1886)

Deze geschiedenis koppelt hij aan een concrete heilsverwachting, namelijk de wedergeboorte van de tragedie. Nietzsche is er vast van overtuigd dat dit heil van Richard Wagner komt.<sup>6</sup>

Maar net als dit kunstpolitieke ideaal blijkt ook de eenheidsgedachte wat betreft de diverse kunstvormen, in de praktijk moeilijk haalbaar. Het probleem van het beeld wordt al aangekaart in Nietzsches *Geboorte van de tragedie*. Onder invloed van Wagners essay *Beethoven* en Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* schrijft hij dan ook:

'Als tegenprestatie levert de muziek de tragische mythe een zo indringende en overtuigende metafysische betekenis als woord en beeld zonder enige steun nooit zouden kunnen bereiken'.

Dit geeft al aan hoe men tegenover het beeld stond. Het was een hulpje. Via een omgekeerde redenering wil ik eerst het probleem aankaarten.

De opera is in Wagners visie toe aan een grondige vernieuwing. Zijn kritiek is eigenlijk al verbonden met de onstaansgeschiedenis van de opera in het algemeen. Wagner wil tot een Duits muziekdrama komen en eert grote voorbeelden als Gluck, Weber en Beethoven. Zijn grote voorbeelden zijn componisten. Wagner was natuurlijk een componist van opleiding (cf. biografie), maar het uitblijven van de namen van plastische kunstenaars zorgt ervoor dat hij nu al zijn ideale eenheid zelf ondergraaft. Deze gedachte kunnen we vervolgens doortrekken naar een aantal gebieden waar Wagner een belangrijke rol heeft gespeeld. Louter ter illustratie haal ik het ideologische, literaire en muzikale veld aan.

Das Kunstwerk der Zukunft is het belangrijkste geschrift voor de benadering van het Gesamtkunstwerk. Ik belicht hieruit het deel over architectuur en schilderkunst. Hierna volgt een hoofdstukje over Schopenhauer en 'de onverbiddelijke kracht van de muziek' die een synthese van diverse kunstvormen tegensprekt. Dit toets ik dan aan hoe Wagner zelf zijn opera's vormgeeft, met name in Der Ring des Nibelungen.

Hierna komen enkele andere voorbeelden, al dan niet geënt op Wagner, van Gesamtkunstwerk aan bod en kijken we even naar het werk van Otto Philipp Runge, Wassily Kandinsky, de futuristen en John Cage. Tot slot maak ik, ter verdere verduidelijking, een vergelijking tussen het Gesamtkunstwerk en een chemische reactie waarin reeds een aantal elementen uit het werk van Jan Fabre en Frank en Koen Theys naar voor komen.

---

<sup>6</sup> 'Weldra zullen ook de krachten met naam genoemd worden waarvan het mij dunkt dat zij *een wedergeboorte van de tragedie-en* tal van andere zalige verwachtingen voor het Duitse wezen!-waarborgen.' NIETZSCHE, F., Idem, p. 97

In het gedeelte over Frank en Koen Theys wordt er zeer veel over *Der Ring des Nibelungen* geschreven. Om niet steeds elke figuur te moeten duiden heb ik een korte samenvatting en een namenlijst gemaakt

In het tweede deel wil ik dieper ingaan op het oeuvre van Jan Fabre. Hij is beeldend kunstenaar en treedt in zijn theaterstukken op als regisseur, choreograaf, scenograaf, kostuumontwerper en belichter. Hij schrijft ook zelf de libretto's van zijn opera's. Uit zijn theaterwerk belicht ik *De macht der theaterlijke dwaasheden*, waarin referenties naar Wagner duidelijk voorkomen. Ook zijn opera, de trilogie *The Minds of Helena Troubleyn* die bestaat uit *Das Glas im Kopf wird vom Glas*; *Silent Screams*, *Difficult Dreams*, komt aan bod. Fabre werkt ook specifiek rond Richard Wagners opera's. Hij regisseerde *Tannhauser* in de Munt in juni 2004 en wil ooit eens *Der Ring des Nibelungen* ensceneren. Voor deze laatste is hij al tien jaar met het voorbereidende werk bezig. Kunnen we via zijn praktijk als beeldend kunstenaar stellen dat hij het ideaal van het Gesamtkunstwerk in tegenstelling tot Richard Wagner, dichter benadert? Op *Tannhauser* wens ik niet dieper in te gaan om de simpele reden dat ik de voorstelling niet gezien heb. Alle uitvoeringen vonden plaats tijdens de examenperiode.

In het interview dat ik van Jan Fabre afnam werd door hem meermaals naar het begrip en idee van consiliëntie verwezen, van Gesamtkunstwerk moest hij niet weten. Dit stelde me voor een probleem. Ook in andere interviews naar aanleiding van *Tannhauser* zei hij hetzelfde. Maar nog nergens ben ik een verdere uitwerking van dit begrip tegengekomen. Het belang dat Jan Fabre hieraan hecht is groot en het verdient daarom ook verdere uitdieping. Zeker in het kader van het enorme belang dat kunstenaars vandaag de dag aan wetenschap hechten. Voor België denk ik meer bepaald aan het werk van Frank Theys, Wim Delvoye en Koen Vanmechelen. De wetenschap heeft het domein van de kunstenaars betreden, net als het ideaal van de *uomo universale* waar men zo graag naar verwijst. Het is trouwens Wagner zelf die aangeeft dat elke 'rijke' afzonderlijke kunsttak niet in het 'kunstwerk van de toekomst' kan ontbreken.<sup>7</sup> De wetenschap lijkt steeds meer aanspraak te maken op dit predikaat van 'kunsttak'.

In het kader van deze eindverhandeling zal het van belang zijn in mijn bespreking steeds de betekenis van consiliëntie voor Fabre in het achterhoofd te houden, doch ik ben van mening dat een tamelijk uitgebreide bespreking van het door Edward Wilson in 1998 geschreven *Consilience; The Unity of Knowledge*<sup>8</sup>, waarin dit begrip centraal staat en dat door Jan Fabre expliciet vermeld wordt, hier zeker op zijn plaats is. In het eerste deel zal ik een algemene bespreking van Wilsons boek geven en een aantal punten van kritiek formuleren, waarna ik in het tweede deel dieper zal ingaan op een hoofdstuk uit het boek waarin de verhouding tussen kunst en wetenschap wordt geschetst in de context van een consiliënte

---

<sup>7</sup> 'Not one rich faculty of the separate arts will remain unused in the United Artwork of the Future', in: WAGNER, R., *The Art-Work of the Future* (vert. W.A. Ellis), *Richard Wagner's Prose Works*, Volume I, 1895 (1849), p. 190

<sup>8</sup> 'WILSON, E.O., *Consilience: The unity of knowledge* (vert.: Jan Tazelaar, Het fundament. Over de eenheid van kennis en cultuur), Antwerpen: Contact, 1998

benadering ervan. Uiteindelijk zullen niet mijn eigen bedenkingen hierover primeren, maar de invloed op Fabre.

Vervolgens zal ik aan de hand van een aantal werken van Jan Fabre en aan de hand van de begrippen en ideeën die ik in dit deel heb geïntroduceerd, zoeken naar de betekenis van consiliëntie in zijn werk. Dat de kunstenaar geen eenduidige benadering voorstaat mag bekend zijn en het is me er dan ook niet om te doen voorgaand kader op zijn werken te plakken. De zoektocht in zijn werk kan dienen als een mooi voorbeeld hoe consiliëntie door een kunstenaar begrepen kan worden. Hieruit zou echter kunnen blijken dat de interpretatie die ik heb aangereikt verschilt van die van Fabre en dat deze dan weer verschilt van hoe Wilson het heeft bedoeld. Een gegeven dat niet problematisch hoeft te zijn. In het teken van consiliëntie worden *Je suis sang*; de drie beelden *De Man die de wolken meet*, *Ik dromend*, *De man die vuur geeft*; *The Problem* en *De Ontmoeting*; en de *Macht der theaterlijke dwaasheden*.



Frank Theys is de tweelingbroer van Koen Theys. Hij studeert van 1975 tot 1982 Latijn-wiskunde en start in 1979 met de Hogere opleiding beeldende kunsten aan de Hogere Academie voor Schone Kunsten te Anderlecht. Nadien studeert hij tot 1986 filosofie aan de vrije universiteit van Brussel en schrijft hij zijn scriptie over Richard Wagner. De periode van zijn studie valt dus, net als bij Koen Theys, voor een groot stuk samen met de realisatie van *Lied van mijn land*.

In 1992 wordt Frank Theys geëngageerd door het Theater Victoria te Gent. In het stuk *Van al die niets te zeggen hebben, zijn zij die zwijgen 't aangenaamst* ontrafelt Frank Theys het concept van de subjectiviteit en de gevaren die uitgaan van depressieve gevoelens. Ander werk zijn *Monoloog voor een jonge vrouw*, *Ja Wacht*, *Miles*, *Walpurgisnacht* (een luisterspel), 2012 (*now I am worldwide*).

Daarnaast blijft Frank Theys voortwerken aan video-installaties zoals *De Put* (1987), *Oratorium voor geprepareerde videoplayer en 8 monitoren* (1989), *Kolonel Korsakov* (1992), *De Kus* (1992), *De Soapmachine* (1992), *De Vuurtoren* (1998), *Burn, Baby, Burn* (1999), *Souvenirs* (1999), *Professor Yang Dan's Cat Scan* (2000).

Zijn interesse gaat uit naar de plaats van het individu in een door geld en massamedia genivelleerde, postmoderne wereld. In het licht van een aantal bedenkingen omtrent de verhouding van kunst tot technologie; over het massamedium televisie die elke culturele diversiteit negeert en over de teloorgang van de mens en natuur, bestudeert hij de utopische ideeën bij filosofen en wetenschappers.<sup>152</sup>

Zijn bevindingen resulteren in deze installaties en in het schrijven en regisseren van theaterstukken. Frank Theys over zijn fascinatie voor de wetenschappen:

Ik vind de discussies onder wetenschappers heel boeiend omdat zij heel overtuigd lijken te weten welke richting we aan het uitgaan zijn. In elke periode is er altijd een bepaalde sector geweest die het voortouw neemt en de geschiedenis vooruitduwt; dat is op cultureel niveau nu eens de literatuur, de schilderkunst, de film of de popmuziek geweest; op breder vlak de godsdienst, de politiek of de economie. Vandaag zijn dat technologie en wetenschappen. Wetenschappers zijn de nieuwe clerus. Zij hebben een aura gekregen van onaantastbaarheid. Er kan op geen enkel vlak meer een beslissing genomen worden of er moet eerst een team van wetenschappelijke experts zich over gebogen hebben. Of dat een goede zaak is of niet laat ik in het midden, maar het is gewoon een gegeven. Daarnaast zal technologie in de komende jaren een steeds grotere impact hebben, ook op kunst<sup>153</sup>

De televisie neemt een centrale plaats in *Lied van mijn land* (cf. infra). Volgens Frank Theys functioneert de televisie als een personage dat zijn eigen ik kwijt is. Het massamedium herhaalt alles en is

---

<sup>152</sup> VAN BROECKHOVEN, Gr., *Beeldberichten: Vertogen van en over de actuele sarreenleving*, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Internationaal Cultureel Centrum, 1997, p. 67

<sup>153</sup> [http://www.budavzw.be/nl/beeldenstorm\\_interview.htm](http://www.budavzw.be/nl/beeldenstorm_interview.htm)

zelf niets.<sup>154</sup> Hot ageert zoals Kolonel Korsakov in het theaterstuk. Deze is zijn eigen ik kwijt, omdat hij het Korsakov syndroom heeft door drankmisbruik.<sup>155</sup> Het gevaar om in de moderne maatschappij in een dergelijke toestand terecht te komen is reëel daar het wegvallen van de vaste waarden het individu voortdurend noopt zelf zin aan hot leven te geven. In het stuk is Kolonel Korsakov de metafoor voor de benadering van televisie. De Kolonel die door alcoholmisbruik niet meer weet wie hij is, levert heel de tijd door commentaar op alles wat hij ziet. Korsakov is een televisie-object op wieltes. Naast hem beweegt zich een pubermeisje dat nog niet weet wie zij is. In drie bedrijven (de kosmos, het museum, de maatschappij) debatteren de personages over het kosmische einde, de artistieke ruimte en de verhuring van een mijnschacht voor honderd miljoen. Beide personages communiceren niet rechtstreeks met elkaar doch via elektronische apparatuur.

De laatste jaren is Frank Theys zich meer gaan interesseren voor technologie en de impact ervan op ons wereldbeeld. In *Technocalyps*<sup>156</sup> onderzoekt hij de verwantschap tussen nieuwe technologische ontwikkelingen en de metafysische implicaties ervan. Een van de centrale thema's in die documentaire is 'uploading', de mogelijkheid om iemands bewustzijn te scannen en te downloaden op computer.

---

<sup>154</sup> VAN BROECKHOVEN, Gr., *Idem*, p. 68

<sup>155</sup> een syndroom waarbij de alcoholicus zijn geheugen verliest. Hij vult de ontstane leegte in door alles wat hij hoort en ziet te assimileren en te herhalen alsof hij ze zelf beleeft

<sup>156</sup> Technocalyps bestaat uit drie video's: *The will to virtual reality*, *Preparing for the Singularity* en *Electric Gaia*

### 111.2. Lied van mijn land

Frank en Koen Theys' adaptatie van *Der Ring des Nibelungen* valt onder een grotere noemer die *Lied van mijn land* heet. Dit is trouwens een gedicht van Cyriel Paul Coupe, die we beter kennen onder de naam Anton van Wilderode (1918-1998) en is in 1948 door Ignace de Sutter op muziek gezet. Op de Vlaamse zangfeesten is dit nummer nog steeds een vaste waarde. Eveneens is *Lied van mijn land* ook de titel van een verzameling gedichten over Vlaanderen, zijn volk en zijn strijd.<sup>157</sup> Voor de volledigheid geef ik het hier mee:

Lied van mijn land `k zal U altijd horen  
uit alle dalen der herinnering,  
over de heuv'len van ruisend koren  
en de rivier in haar steigering.

Lieflijk land, in de bruisende horen  
hoor ik U Vlaanderen en zing en zing  
lieflijk land, in de bruisende koren  
hoor ik U Vlaanderen en zing en zing.

Lied van mijn land `k zal U altijd horen  
uit alle dorpen in de deemstering  
en uit de warmte der huizen rond de toren,  
onder de huif van de zomerwind.

Lied van land `k zal U altijd horen  
lied van verlangen en vertedering,  
dat met de kindren altijd herboren,  
zacht met de doden tot zaad verzinkt.

Hoewel Frank en Koen Theys hun project dezelfde naam meegeven, moeten we hun werk niet koppelen aan het Vlaams-nationalistische gedachtegoed. De titel heeft meer met de ontstaansgeschiedenis van de adaptatie te maken. De eerste versie van de video was de te zien als openingsfilm op het festival van Locarno, het jaar nadat Koen met *Diana* een prijs won. *Lied van mijn land* bevat fragmenten van de vier delen uit *Der Ring des Nibelungen* in de hoop producenten voor dit project warm te maken en zo de nodige fondsen te kunnen vergaren. Deze versie is ondertussen vernietigd.

---

<sup>157</sup> DE RIDDER, C., *Lied van mijn land*, Leuven: Davidsfonds. 1975

Toen kreeg het werk de titel *Lied van mijn land* omdat ze met hun adaptatie geen volledige enscenering van *Der Ring des Nibelungen* willen maken. Daarom staat in het begin van *Het Rijngoud* de vermelding naar *Der Ring des Nibelungen en Parsifal van Richard Wagner*. De keuze van *Lied van mijn land* heeft te maken met de alliteratie in de titel die typisch Wagneriaans is. Ten tweede is er hierdoor een verwijzing naar het nationalisme van Wagner. Maar natuurlijk ook de verwijzing naar de huizen rond de toren die in de video letterlijk terugkomen. 'Een beeld dat Vlaanderen typeert, de idee van gans de wereld als Vlaamse villawijk, die uniformiteitgedachte. Dit heeft ook met Hunding te maken. Hunding stond voor de huwelijksvrouw, de plichtsbewuste en conservatieve gast. Het typevoorbeeld van de VTM-kijker. Bij hem thuis staat er een sokkeltje boven de haard. Dit is de zuil waar Wotan voortdurend mee ronddoelt. Wotan loopt altijd rond met een speer maar we vonden het een belachelijk idee om hem met die speer te laten rondlopen. Het is een fallussymbool en tegelijkertijd het meest abstracte ding van cultuur, die stomme sokkel waar je iets op kunt zetten. Tegelijkertijd is die sokkel iets waar hij aan vasthoudt. Want in de speer staan wetten geschreven, die de basis van zijn cultuur vormen. Zijn macht is gebaseerd op het bestaan van die wetten, van die cultuur. Zonder die sokkel valt hij van zijn sokkel. Dus in zekere zin is Hunding een aanhanger van Wotan.'

### 111.3. Televisie en kunst

Tv-beelden die kunst zijn. Tegenwoordig klinkt dit als een contradictio in terminis. Televisie is immers commercie (reclameboodschappen, kijkcijfers,...) en nivellering (soaps, sport,...) Kunst daarentegen associëren we immers niet met kwantitatieve, maar met kwalitatieve parameters. Toch wordt, volgens de gebroeders Theys, *Der Ring des Nibelungen* op televisie pas relevant.

#### *Voorgeschiedenis*

Televisie is eigenlijk nog een betrekkelijk jong medium. De eerste geregelde high-definition uitzendingen door de BBC dateren van 1937<sup>158</sup>. Ondertussen heeft de televisie zo een impact op de samenleving weten uit te bouwen zoals geen ander medium ooit tevoren toe in staat was. Zowel als informatiebron of als cons umptieartikel is het voor velen met meer weg te denken, hoewel er natuurlijk met de internetexplosie een verschuiving aan de gang is. Een volle twintig jaar na de historische datum wordt door de beeldende kunstenaars' een kritische houding tegenover dit medium aangenomen en wordt de macht, de invloed en het monopolie van televisie in vraag gesteld. De opkomst van de video is in deze zin een bevrijding voor het publiek die nu ook zelf kan bepalen wat het wil zien zonder hiervoor afhankelijk te zijn van de dictatuur van de televisiestations.

De kritische kijk van de kunstenaars gebeurt dan ook niet binnen de televisiestations, wel in de kunstgalerijen. In 1958 realiseert Wolf Vostell (1932-1998) zijn eerste TV *dé-coll/age object Deutscher Ausblick* waarmee hij een analogie wil maken tussen het nazisme en de wreedheden die ons dagelijks door de televisie voorgeschoteld worden.<sup>159</sup> Anders is het uitgangspunt van Nam June Paik en zijn eerste tentoonstelling met het medium televisie in 1963. Dertien televisietoestellen geven een getransformeerd beeld van de uitzendingen van de West Deutsche Rundfunk. De omvorming van de beelden gebeurt niet door het verkeerd afstellen van de toestellen, maar door het individueel ombouwen van de elektronische circuits met de bedoeling het traject van de elektronen binnen de beeldbuis te verstoren. De televisie wordt voor Paik een instrument voor een mogelijke revolutie van de artistieke creatie.

Maar is het niet zinvoller om effectief kunst op de televisie te brengen die door iedereen kan gezien worden? Kunst voor het volk en dan nog wel gewoon in de huiskamer. Men moet er niet meer voor naar Bayreuth, niet meer naar een museum of naar de cinema.

---

<sup>158</sup> <http://www.tvhistory.tv/>

<sup>159</sup> BOHEZ, R., *Nam June Paik was 'Meeting you in the museum*, Gent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1984

Op het eind van de jaren zestig lijkt het even te lukken en komt er in Duitsland kunst op televisie. Eerder hadden foto, film en video eerder een behoudend karakter en deden dienst om de vluchtige performance voor het nageslacht vast te leggen. Tevens moest ze acties die vaak in een beperkte kring plaatsvonden, voor een groter publiek kenbaar maken. Tegen het einde van de jaren zestig verwerven video en fotografie dan een meer autonome status.

In 1969 is het zover en besluiten de Duitse filmer Gerry Schum (1938-1973) en zijn vrouw Ursula Wevers in hun Fernsehgalery te Dusseldorf beeldende kunst met het massamedium in overeenstemming te brengen. Schum had al vaker programma's over kunst gemaakt, maar *Land Art* is het eerste dat hij tegelijk zelf 'kunst' noemt.<sup>160</sup> *Land Art* brengt tijdelijke kunstwerken in de natuur in beeld, van onder andere Walter de Maria (1935) Dennis Oppenheim (1938) Barry Flanagan (1941), Jan Dibbets (1941), en Richard Long (1945). De kunstenaar is een soort regisseur en Schum is de cameraman. Op 15 april geraakt *Land Art* tot op Sender Freies Berlin op de ARD. Deze 'kunsttelevisie' komt echter snel in conflict met de programmadirectie en ook het publiek laat het afweten. Een commentaarstem bij de beelden is taboo en het publiek mort bij Jan Dibbets' *TV as fireplace* waarbij elke avond van 24 tot 31 december 1969 drie minuten lang een brandend haardvuur te zien was.

Hoewel kijkcijfers toen nog met bestonden, wilden de tv-bonzen met meer en een tweede 'tv-tentoonstelling' *Identifications (1970)* is geen lang leven beschoren. Zo week, net als in België en Nederland, het ideaal om de kunst via de televisie een plek in de maatschappij te geven, voor de bewustwording dat televisie-kunst met besteed is aan een groot publiek. Video<sup>161</sup>, toen nog een gloednieuw medium, biedt nieuwe mogelijkheden. De Fernsehgalery wordt dan ook een videogalerij die voortaan zijn producten aan verzamelaars en musea probeert te slijten. Een kritiek die we op Schum zijn project kunnen uitbrengen is dat hij in zijn programma's voornamelijk *Land Art* kunstenaars aansprak die met specifiek met het medium begaan zijn en er ook niet de grootste interesse voor toonden. Uitgangspunt bleef nog steeds hun eigen werken.

Onder kunstenaars groeit de belangstelling voor video gestaag totdat technische ontwikkelingen en de beschikbaarheid van meer betaalbare apparatuur ervoor zorgen dat meer en meer kunstenaars het medium beproeven. Gezien de enorme ontwikkeling, en ja zelfs boom, die de videokunst in de jaren negentig kent, kreeg Nam June Paik dus gelijk toen hij in 1965 zijn eerste draagbare videorecorder aanschafte en zei: 'Op een dag zullen kunstenaars werken met condensatoren, weerstanden en halfgeleiders, zoals ze dat nu doen met penselen, violen en afval'.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> KWAKKENBOS, L., *Kunst op tv*, in: De Standaard, 25 maart 2003

<sup>161</sup> Het videobeeld bestaat uit lijnen, die elektronisch opgevuld worden met lichtpuntjes met behulp van een scanner. Het filmbeeld bestaat uit lichtvlakken, veroorzaakt door de projectie van een filmstrook. War video vooral voor heeft op film is het feit dat de drager (de tape) niet ontwikkeld hoeft te worden en dat als gevolg hiervan het geregistreerde onmiddellijk gereproduceerd kan worden op een of meer monitoren

<sup>162</sup> citaat overgenomen uit: DE VISSER, A., *De Tweede helft: Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen: Sun, 1998, p.171

In navolging van het Duitse experiment worden in 1971 op de Nederlandse televisie drie afleveringen van *Beeldende kunstenaars maken TV* (met werk van Struycken, Boezem en Van Elk) uitgezonden. Maar ook in België onderneemt men een poging, die zelfs internationaal onder de aandacht komt. Jean-Paul Tréfois, die Schum nog gekend heeft, is sinds 1976 verantwoordelijk voor de programmareeks *Vidéographie* van RTBF-Luik waarna in 1984 ook *Canal Vidéo* bijkomt.

138

In 1975 stelt de directie van RTBF-Luik voor om een programmareeks aan nieuwe media te wijden. Hiervoor spreken ze Paul Paquay en Jean-Paul Tréfois aan. Na een samenwerking met Fred Forest die zogenaamd op het televisiescherm de kijkers fotografeert, is het de Zwitser René Berger die hen in contact brengt met videokunst. *Global Grove* van Nam June Paik en *Crossings and Meetings* van Ernswhiller worden voor een eerste maal in Europa live uitgezonden. Vanaf 1979 laten ze ook kunstenaars van eigen bodem gebruik maken van de RTBF-faciliteiten en maken ze een serie over video in de Verenigde Staten. Hoewel de kijkcijfers en de reacties van het publiek in het begin helemaal niet slecht waren, ging het naderhand plotseling bergaf.<sup>163</sup> Het is dan ook op de RTBF dat men de klankmixage van *Lied van mijn land* verzorgt. Uiteindelijk wordt de Walkure dan ook tweemaal op de RTBF uitgezonden.

In 1983 formuleert de directie van de RTBF, onder druk van het ministerie van de Franstalige Gemeenschap, een voorstel om meer aandacht te besteden aan lokale of gemeenschapstelevisie. Op dat moment zijn er een zevental geïstitutionaliseerde experimenten met lokale televisie die zich vooral met informatie en vorming bezighouden. Medewerkers als Jean-Claude Riga, Nicole Wildart en Jean-Pierre en Luc Dardenne ontgroeien stilaan de fase waarin het hen enkel en alleen om te doen is de boodschap zo goed mogelijk over te brengen. Zij hebben ook interesse in de taal van het medium, zonder daarom afbreuk te doen aan hun engagement.<sup>164</sup> Jean-Paul Tréfois wil hen de nodige kansen bieden met *Canal Vidéo*.

Hoewel hij minder interesse heeft voor video die zich situeert binnen het domein van de beeldende kunst, geeft Tréfois aan dat dit ook te maken heeft met de Belgische beeldende kunstmiddelen die niets gedaan hebben om het medium vooruit te helpen. In het begin van de jaren negentig is Tréfois aan de deur gezet. De concurrentie is immers zodanig groot geworden dat men bijna niets anders meer dan populaire, populistische programma's mocht maken.

139

---

<sup>163</sup> DERCON, C., 'Belgische Video' is een begrip in: De Standaard, 7 juni 1984

<sup>164</sup> *Ibidem*

Chris Dercon haalt, naast de infrastructurele handicap, een aantal problemen over de Vlaamse videokunst aan in *Enkele gedachtengangen bij Belgische videoproducties*. Ondanks het probleem dat het merendeel van de mensen video nog als een onderdeel van het filmaanbod beschouwt en dus het taaleigene van de videoproductie niet inziet, willen velen bewijzen dat video wel degelijk een kunst is.<sup>165</sup>

Dit kunnen we vergelijken met een debat over filmkunst in het begin van de twintigste eeuw. Met name in de jaren tien en twintig wordt film vaak een gebrek aan eigen esthetiek verweten, een lagere kunstvorm die geschikt is voor het oppervlakkig vermaak van de lagere sociale klasse.

Als tegenreactie ontstaat in 1908 in Frankrijk de *Film d'Art*-beweging, waarmee men de middenklasse, die het theater bezoekt, naar de bioscoop wil lokken door het esthetisch en intellectualistisch karakter van de film te verhogen. Hoewel goed bedoeld, is dit eigenlijk meer een tegendoelmatige actie. In plaats van de eigenheid van het medium te benadrukken, wil men het kunstgehalte afmeten door de adaptatie van historische verhalen, klassieke toneelstukken en de keuze voor scenarioschrijvers, acteurs en regisseurs die reeds hun sporen in het theater hadden verdiend. Men komt dus niet verder dan de imitatie van een reeds gerespecteerde kunstvorm als het toneel.<sup>166</sup> Op filmisch vlak voegt men nauwelijks iets toe. De camera registreert de handeling op een wijze die overeenkomt met wat een toeschouwer in het theater ziet: frontaal, statisch en met scènes die men volledig in een opname opneemt.<sup>167</sup> De films die hieruit voortkomen doen het besef ontstaan dat film meer kan betekenen dan oppervlakkig vermaak, maar bieden geen reflectie rond het medium.

Videokunst is nog betrekkelijk jong in Vlaanderen wanneer Frank en Koen Theys *Lied van mijn land* maken en wordt nauwelijks erkend. Dit zagen we al in de biografie van Koen Theys. Toch kiezen ze niet voor *Der Ring des Nibelungen* van Richard Wagner om hiermee aan te geven dat men met video wel degelijk kunst kan maken. De keuze komt eerder voort uit de verwantschap met structurele principes die ze bij Wagner ontdekken. Maar net als bij de *Film d'Art* valt op dat we bij het bekijken van *Lied van mijn land* het standpunt van de toeschouwer innemen, hoewel we hier voortdurend uit worden vervreemd door het in- en uitzoomen van de camera, de wisselingen van cameraposities (in het eerste bedrijf van het Rijngoud zien we Alberich vanbovenaf), maar ook door allerlei referenties naar het videomedium zelf als naar andere media (cf. infra).

---

<sup>165</sup> DERCON, C., *Enkele gedachtengangen bij Belgische videoproducties* is een tekst die naar aanleiding van de tentoonstelling *Belgische videoproducties (1983-1985)* in de Sint-Lucasgalerij te Brussel werd geschreven. Verdere gegevens ontbreken

<sup>166</sup> Het bekendste voorbeeld is wellicht *L'Assassinat du duc de Guise (1908)*, geschreven door Henri Lavedan, lid van de Academie Française. De regie was in handen van Charles le Bargy en André Calmetter, beiden lid van de Comédie Française, en de muziek is speciaal voor de film geschreven door Camille Saint-Saëns

<sup>167</sup> COOK, D.A., *A History of Narrative film*, New York/London: Norton & Company, 1996, pp. 52-55



#### 111.4. Wagner de televisie

In het artikel *Lied van mijn land: TV-Wagner* geeft Frank Theys een aantal redenen waarom het hem zinnvoller lijkt om *Der Ring des Nibelungen* op televisie te brengen dan in de traditionele operazaal.<sup>168</sup>

Het is zeer moeilijk om een consequente opvoering van *Der Ring des Nibelungen* in het theater te brengen omdat men veelal beklemtoont dat men de *Der Ring des Nibelungen* zal uitvoeren, een titanische onderneming die steeds met schulden gepaard gaat. Daarom wordt de inhoud van de opera ofwel zo abstract mogelijk gemaakt<sup>169</sup> ofwel in een lokaliseerbaar verleden gesitueerd<sup>170</sup> dat de problematiek zo ver mogelijk van de actuele relevantie afschuift.

Het geld zou volgens Frank Theys beter besteed zijn aan een verfilming. Een bioscoopticket is veel goedkoper en beantwoordt veel meer aan Wagners ideaal volktheater. Dit is veel democratischer en men kan het steeds opnieuw bekijken. Het ritueel en de magie van het theater, slaat immers meer op de magie van de entourage dan op de magie van het stuk zelf. Dit is waar Wagner zelf in Bayreuth ook al tegen wilde reageren (vergelijk met het Opera Garnier waar men naar het theater ging om gezien te worden). Maar ook film is niet vies van de wil tot overdonderen, het publiek willen castreren.<sup>171</sup> *Der Ring des Nibelungen* kan pas opnieuw genietbaar worden als hij niet met die zimbegoochelende luxesfeer wordt gelijkgesteld.

#### *Goud = televisie*

Geld is niets. Het is een luchtbel, die zoals in 1929 gemakkelijk kan ontploffen. Geld is gerelateerd aan goud. De Rijnmeisjes bezingen in het begin van *Das Rheingold* de pracht van het goud. Het goud heeft hier nog geen betekenis. Men kan het louter bewonderen omwille van zijn schoonheid die met niets anders dan het goud verbonden is.

Toch zijn de Rijnmeisjes de bewakers van het goud. Want wie er de ring uit smeedt, kan heerser van de aarde worden. Hiervoor moet wel de grootste prijs worden betaald: het afzweren van de liefde. Niemand is hiertoe in staat, behalve de dwerg Alberich, waarvoor de Rijnmeisjes met hun plagerijen deels verantwoordelijk zijn. Dit betekent het einde van de goden.

---

168 THEYS, F., *Lied van mijn land: TV Wagner*, in: Etcetera, jaargang 9, nr. 36, 1991, pp. 8-13

<sup>169</sup> Ik verwijs naar Bayreuth-uitvoeringen zoals die eerder bij Wagner ter sprake kwamen, voornamelijk onder Wieland Wagner

<sup>170</sup> Ik verwijs naar Bayreuth-uitvoeringen zoals die eerder bij Wagner ter sprake kwamen, voornamelijk Chereau zijn productie valt onder deze noemer

<sup>171</sup> THEYS, F., *Idem*, p. 10

Wagner heeft op het einde van *Götterdämmerung*, ondanks de verpletterende kracht van de muziek, wel degelijk enkele regels voor Brünhilde geschreven, maar ze met op muziek gezet. Hierin richt Brünhilde zich tot de mensen die er nog zullen zijn nadat het ras der goden verdwenen is: 'Noch Gut, noch Gold, noch gottliche Pracht, nicht Haus, nicht Hof, noch herrescher Prunk: nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid lasst - die Liebe nur sein.'<sup>172</sup> De mens heeft dan ook zelf het lot in handen of de vloek van het goud voor eeuwig zal zijn.

In de Renaissance ontstaat het papieren geld als betalingsmiddel en later treedt ook de beurs in werking, een tempel van het geld. Hierin wordt de abstractie van het geld ten top gedreven en kan men door speculatie op een fractie van een seconde zijn geld vermeerderen.

Dat geld letterlijk het einde van de goden kan betekenen vinden we prachtig geïllustreerd in de geschiedenis van de invoering van de munt in de Ionische wereld. Voor wat volgt baseer ik me op de uiteenzetting van Prof. Herman Deley hieromtrent<sup>173</sup>, waarnaar ook door Frank Theys wordt verwezen in zijn vermelde artikel.

De betekenis van het slaan van de eerste munten voor de Griekse wereld kan moeilijk overschat worden. Verschillende interpretaties hebben elk betrekking op eigenschappen van geld en de betekenis ervan voor de mogelijkheid tot het ontwikkelen van bepaalde ideeën. De belangrijkste hiervan slaan op de metaforische betekenis die aan geld kan toegekend worden. We zouden de geschiedenis geweld aandoen indien we de evolutie van de invoering van munten in de antieke wereld rechtlijnig zouden presenteren en de invloed ervan voor de secularisering van deze wereld al te rechtstreeks zouden zoeken. Toch kan men invloed van geld niet negeren in de cognitieve sprongen die gemaakt dienden te worden.

Twee eigenschappen van munten zijn van belang voor wat volgt. De eerste is het doorbreken van de uniciteit van het kunstwerk en de traditie door het slaan van afbeeldingen in munten. De cultuswaarde van afbeeldingen werd hierdoor ondermijnd en de nadruk kwam te liggen op de universele gelijkheid der dingen. Dit brengt ons bij de tweede eigenschap, namelijk dat geld een metaforische betekenis kan krijgen die losstaat van haar materiële drager, hierdoor de gebruikswaarde ondermijnend. Los van het feit dat een muntstuk een stuk metaal is, krijgt het een kwantitatieve betekenis. Waar men vroeger een waar voor een waar ruilde kon men met behulp van geld zijn waar omzetten in geld, zonder er meteen een ander waar voor te krijgen. Geld kan op die manier ook symbool staan voor het idee van rijkdom, als abstracte identiteit. De bezitter ervan krijgt nu ook de mogelijkheid in het geheim zijn geld op te sparen en rijk te zijn zonder eigenlijk een te gebruiken product te bezitten. De normale geldcyclus waar-geld-waar kan een andere gedaante aannemen, namelijk die van geld-waar-geld, waarbij geld zijn functie van middenterm niet meer vervult maar het einddoel is.

---

172 BOLEN, J.S., *Macht en liefde: Symbolen en thema's uit Wagners Nibelungencyclus*, Rotterdam, Lemniscaat, 1999, p. 143

<sup>173</sup> DELEY, H., *De Ioniers II- Heraklitos: De logos als metafoor*, 1985

Men kan stellen dat inhoud en nut verloren gaan in de vervormde geldcyclus die een particuliere uitdrukking is van een doel-middelverdraaiing. Ten koste van de doelgerichtheid komt het middel dat zelf doel wordt. Het lijkt de paradox bij uitstek van de moderniteit. In de ontwikkeling van de televisie kunnen we eenzelfde tendens waarnemen. Het doel van het verzenden van informatie in beeldvorm naar meerdere ontvangers die deze tot zich kunnen nemen, heeft zichzelf voorbijgestreefd. Wat er verstuurd wordt is bijna van geen belang meer<sup>174</sup>, alleen het feit dat er wordt uitgezonden is een vast gegeven. Men kan het als volgt samenvatten: waar we voorheen met een medium zaten, zitten we nu opgescheept met een doel op zich. Dit geldt zowel voor zender als ontvanger.

Kijken naar een televisietoestel is in bijzaak een bezigheid die te maken heeft met informatie ontvangen. Huidige tendensen in het televisiejournaal vormen hier een mooi voorbeeld van. Bij elk item worden beelden voorzien, ook al levert dit vaak hilarische taferelen op van verslaggevers die rechtstreeks in beeld worden gebracht met de melding dat er niks te zien valt. Een andere tendens is het illustreren van zaken die dit eigenlijk niet behoeven. Zo krijgt men vaak beelden te zien van een woning wanneer verslag wordt gedaan van een gebeurtenis die met de inwoner ervan te maken heeft, ook al heeft het huis geen waarde in het bericht. In al deze gevallen heeft het medium zijn functie van medium verloren en is het een doel op zich geworden, beelden om de beelden als het ware, met het zappen als uiterste consequentie.

Deze beelden zijn ook onderling inwisselbaar omdat de uniciteit verloren gaat wanneer we te maken hebben met een doelloos uitzenden en bekeken worden. Men kan om het even wat uitzenden, zolang er maar uitgezonden wordt. Televisie heeft in die zin net als geld haar functie als middenterm verloren.

In hun video-adaptatie hebben Frank en Koen Theys het goud door een televisiescherm vervangen. Beiden nivelleren alles. 'Ik vond *Der Ring des Nibelungen* van Wagner heel erg geschikt om op TV te brengen, puur inhoudelijk omwille van het gegeven van dat goud. Enerzijds die wereld van dat goud tegenover die wereld van de goden, de wereld van Alberich tegenover Wotan. Voor mij was dat wel een dilemma waar ik zelf als kunstenaar mee zat. Ik kwam uit beeldende kunsten en ging naar de filmschool, maar films maken en de hele wereld daarrond zei mij hoegenaamd niets. Ik zag in televisie de wereld van het geld. Wat in *Der Ring des Nibelungen* het goud is hebben wij dan ook veranderd tot een televisiebeeld. Het televisiebeeld is immers op zich niets maar toch kan je er alles op tonen, net zoals je met de Tarnhelm alle gedaantes kunt aannemen. Op eenzelfde manier kan je met geld en goud alles kopen, maar het heeft op zich geen betekenis. Televisie werkt net zoals geld met kwantitatieve parameters. Bij televisie kan men bijvoorbeeld uren zendtijd veroveren of zelfs kopen en meet men de kijkcijfers. Men discussieert over de uren zendtijd die iemand krijgt, maar zelden over de inhoud. Bovendien bedreigt de ring die kennis geeft de macht van de goden en maakt hun aura kapot. Televisie maakt dat aura op dezelfde manier kapot door de

---

<sup>174</sup> Dit dient eventueel gerelativeerd te worden, daar de belangrijkste inhoud wel degelijk informatie is, namelijk over producten en diensten.

dingen als een consumptieartikel te presenteren. De waarde van een kunstwerk daarentegen wordt niet noodzakelijk aan de lengte, breedte of hoogte gemeten, maar wel aan zijn artistieke kwaliteit. Bij het ene gaat het om kwantiteit, bij het andere om kwaliteit.'

### III.5. Het publiek in beeld

Volgens Nietzsche leverde Euripides (480-406 v. Chr.) de doodsstrijd met de Griekse tragedie. Met Euripides neemt de *Nieuwe Attische Komedie*, met als belangrijkste vertegenwoordigers Menander (341-291 v. Chr.) en Philemon (361-263 v. Chr.), een aanvang.<sup>175</sup> Het is door Euripides dat de gewone man in plaats van de tribune het podium betreedt. De toeschouwer ziet en hoort op het podium zijn dubbelganger en het doet hem plezier dat die het allemaal zo mooi weet te zeggen. Hiervoor introduceert hij de gewone spreektaal op het podium en bevrijdt hij de tragedie van zijn 'zwaarlijvigheid'. Nu is het publiek alleen een woord, en allerminst een homogene massa en constante grootheid. Waarom zou de kunstenaar, volgens Nietzsche, zich verplicht moeten voelen om zich aan te passen aan een factor, die zijn kracht uitsluitend aan het getal ontleent? En verder vraagt hij zich ook af of Euripides niet uit zijn te hoge achting voor het publiek, het publiek misschien juist niet minacht?

Dit zijn gedachten die in de huidige debatten over televisie, kunst, maar ook over politiek, denk maar aan de verkiezingen waarin men steeds zegt dat 'de kiezer gelijk heeft', telkens terugkomen. Televisie is het medium waarin het publiek zelf in beeld komt. Naast natuurlijk alle zogenaamde docu-soaps, wordt het publiek ook bij spel- en muziekprogramma's stevast in beeld genomen. Wie is er tegenwoordig, al is het maar een fractie van een seconde, nog nooit op de televisie gekomen?

Wagner zelf spreekt weliswaar over 'het op het podium brengen van de toeschouwer', maar dit moeten we meer begrijpen als wat we tegenwoordig 'het opgenomen in de fictie', noemen. Wagner verduisterde zijn publiek en schafte de loges af waardoor hij alle hiërarchische onderscheidingen in het publiek wegnam.

Ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de Festspiele, namen Patrice Chereau<sup>176</sup> en dirigent Pierre Boulez<sup>177</sup> de uitvoering van *Der Ring des Nibelungen* op zich. In de laatste scène van *Götterdämmerung* betreden een tweehonderdtal mensen het podium en doen niets anders dan het publiek aankijken. Voor Koen Theys een beklijvend beeld. 'Op het einde krijg je die massa, tweehonderd mensen komen naar voor en kijken het publiek in de zaal aan, waanzinnig straf moment. Je voelt dat er niets meer is, het publiek kijkt naar het publiek. Dat was ook een van de beelden waar ik in ons project wilde naartoe komen, omdat televisie het enige medium is dat zijn eigen publiek in scène zet. Binnen het beeld zelf plaatst men de toeschouwer die naar het gefilmde kijkt. Hierbij krijgen we dan in een quiz het applaus, of in andere programma's maakt men gebruik van een lachband. Je krijgt dat nergens anders, niet in theater, tenzij bij meer experimenteel theater, niet in film, zelfs bij een lachfilm was er geen lachband.

---

<sup>175</sup> Nietzsche, F., *De geboorte van de tragedie* (vert. Hans Driessen), Amsterdam-Antwerpen: De Arbeiderspers, 2000 (1886), p. 71

<sup>176</sup> cineast en experimenteel theatermaker, geboren in 1944. Naast zijn encensering van *Der Ring des Nibelungen* beroemd vanwege het heel gewelddadige *La reine Margot*

<sup>177</sup> Vermaarde dirigent en hedendaagse componist geboren in 1925. Leerling van Olivier Messiaen en aanhanger van het serialisme. In 1974 is hij gevraagd door de Franse regering om het Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) op te richten. Twee jaar later richt hij het Ensemble Intercontemporain op.

Alleen binnen het beeld zelf krijg je het publiek aanwezig gesteld, heel vreemd, televisie is het enige medium waarbij dat gebeurt.' Op het einde van *De Walkure* is er een verwijzing naar dit idee. Net als wij kijken een paar toeschouwers naar *De Walkure*, die even later, net als in een theater- of cinemazaal, hun plaatsen verlaten. Maar ook in zijn beeldend werk speelt Koen Theys hierop in, zoals in zijn *Compositie met mensen IV* [zie afb.]. Het is een glasraam met de gezandstraalde tekening van een balkon, waarrond en -in een massa volk als object is opgenomen.

‘Eigenlijk is dit het toppunt van postmodernisme, een heel modernistische manier om dat idee van postmodernisme in beeld te zetten. Het postmodernisme ontstaat na het idee dat de avant-garde dood is, dat je zelf als kunstenaar niets meer kan plaatsen ten opzichte van wat er al is. Het idee dat een kunstenaar boven de maatschappij beweegt, of dat hij de maatschappij zou voorttrekken is een utopie van het modernisme, die, zeker vanaf de jaren zeventig, dood is verklaard. Niet toevallig vanaf het ontstaan van de televisie. Op televisie is het idee van de avant-garde totaal doodgemaakt. Hoe kan je dan beter het beeld van het publiek als de dood van de avant-garde daar tegenover plaatsen.’

### III.6. Sterkte van video

Is Wagner eigenlijk geschikt om op video te zetten? Hoort Wagner gewoon niet thuis op de bühne? Om het verhaal een sterke visuele kracht te geven is dit eigenlijk een zeer geschikt medium. Bij de voorbeelden die ik aanhaal, horen ook de zogenaamde visuele leidmotieven die verderop aan bod komen.

Het Rijngoud begint met ruis als een cirkel in het midden van het beeld, het goud. Daaruit ontstaan dan de eerste vage figuurtjes, eigenlijk naakte mensen die ze onscherp gefilmd hebben. De Rijnmeisjes zijn namelijk preculturele personages zonder identiteit en nog onherkenbaar. Het zijn een soort van gele kwabjes die de illusie van het vrij bewegen onder water weergeven. Misschien wel beter dan Wagner zijn technische hoogstandjes in Bayreuth.(cf. supra). Door de tekst weet je dat het de Rijnmeisjes zijn, de suggestie werkt.

Als je reuzen op de bühne moet plaatsen, is dit moeilijk. Fasolt en Fafner worden via de techniek vergroot waardoor dit probleem gemakkelijk verholpen is. De reuzen zijn gekleed in een keurige broek, het bovenlijf is bloot. Heel mooi is ook wanneer we in Nevelheim, in het tweede bedrijf van het Rijngoud, door de ogen van Alberich verschillende monitoren bekijken. Net als in een hedendaagse filmstudio. Alberich is immers alleenheerser en heeft macht over de hele wereld en kan deze ook aanschouwen. Zo zien we op de verschillende schermen: de Rijnmeisjes, het doorgeven van de bakstenen als de idee van de Nibelungen die als slaaf voor hem werken, de ontvoering van Freia door Fasolt en Fafner, de overige goden die in een cirkel staan opgesteld. Wanneer Alberich Loge en Wotan opmerkt wordt via de vervorming van het geluid diepte gecreëerd zodat je nog kan volgen wie aan het woord is. Eveneens klinkt het alsof de stem van de macht door een groot stadium weergalmt.

Zo kan ik nog tal van voorbeelden aanhalen. De visuele problemen waar Wagner dus mee kampte worden hier via de technologie veel gemakkelijker opgelost.

### III.7. Eenheid van geluid en beeld

Wagner heeft veel geschreven over de relatie woord en muziek. Hij was een musicus/dichter, die dan later meer muzikant werd (cf.supra). Maar hoe kunnen we nu bijvoorbeeld muziek en beeld met elkaar laten versmelten?

Het is Alexander Scriabin (1872-1915), die muzikaal leefde ‘in de roes van het Tristanakkoord’<sup>178</sup>, en met Wagner, en zijn combinatie van diverse kunstvormen, in het achterhoofd *Prometheus* (1910) schrijft, een werk voor piano, orkest, orgel, koor zonder tekst en ‘clavier a lumieres’.<sup>179</sup> Scriabin was hevig geïnteresseerd in een verwantschap tussen muziek en kleur en vond eigenlijk dat, in overeenstemming met de bestaande toonschalen voor de muziek, ook toonschalen dienden te worden ontwikkeld voor andere zintuigen zoals kleur, smaak en reuk. Hij was van overtuiging dat alle mogelijkheden van esthetische aandoeningen serieus onderzocht moest worden. Hij beweerde dat iemand die naar muziek luisterde, onvermijdelijk wordt beïnvloed door de omgeving waarin de muziek wordt gespeeld - dat de uitwerking van de muziek, gehoord in het donker, geheel verschillend was van die muziek die men in een lichte omgeving beluisterde, en dat iemands gewaarwordingen op kleurvariaties evenzeer reageerden als op temperatuursverschillen.<sup>180</sup> Scriabin, gefascineerd door het kleurenorgel van de Engelsman Alexander Wallace Rimington (1854-1918), vindt dan, met hulp van de ingenieur Alexander Moser, het ‘clavier à lumières’ uit. Dit is een denkbeeldig instrument met een normaal toetsenbord, maar waar de toetsen in plaats van klank licht produceren dat dan in stralende kleuren de concertzaal zou binnenstromen: rood bij do, oranjeroze bij sol enzovoorts. Scriabin was een aanhanger van de theosofie van Helen Blatavsky en deze gedachten hebben ook een spirituelere grondslag. Het komt Scriabin dan ook vooral aan op de onthulling van hetgeen hijzelf het *Mysterie* noemt. Dit is de eindextase, die alle mensen door de kunst in hogere sferen zou verenigen.<sup>181</sup> Ten tijde van zijn dood componeert hij een monumentaal werk *Mysterium* dat zo een tweeduizend medewerkers vereist en muzikale effecten combineerde met die van zang, dans, gesproken woord en zelfs geur. Het moest worden

---

<sup>178</sup> BOEREBOOM, M.: *Handboek van de muziekgeschiedenis, deel III*, Antwerpen/Amsterdam: De Nederlandse boekhandel, 1977, p. 160

<sup>179</sup> GRIFFITHS, P., *Modern music, a concise history from Debussy to Boulez*, London: Thames and Hudson Ltd., 1986, p. 23

<sup>180</sup> KAHN, A.E., *Sarabande: de levensroman van Pablo Casals zoals door hem verteld aan Albert E. Kahn*, Den Haag: Zuid-Hollandse Uitgeversmaatschappij, s.d., p. 110

<sup>181</sup> BOEREBOOM, M.: *Handboek van de muziekgeschiedenis, deel III*. Antwerpen/Amsterdam: De Nederlandse boekhandel, 1977, p. 162



opgevoerd in een speciaal gebouwd amfiteater aan de voet van het Himalayagebergte in India. Het zou een zeven dagen lang durend ritueel moeten worden waarbij de gehele mensheid wordt gezuiverd.

Het idee van deze verstrengeling van kleur en muziek gaat ook terug op het idee van *synesthesie* dat letterlijk 'samen waarnemen' betekent. Dit is een eigenlijke vorm van metaforisch taalgebruik, een vermenging van waarnemingen en voorstellingen uit verschillende zintuiglijke sferen, meestal op grond van gevoelsovereenkomst b.v. warme kleuren. Zowel in de gewone omgangstaal als in de poëzie komt het veel voor. Een bekend voorbeeld is Charles Baudelaire (1821-1867) zijn sonnet *Correspondances*. Het is eveneens Baudelaire die kleurrijk over *Tannhäuser* in een brief aan Wagner schrijft. Een gelijkaardige ervaring overkwam ook Kandinsky (cf. supra).

Ook in de Walkure van Frank en Koen Theys wordt het geluid tot beeld vervormd. Echter niet in de vorm van kleuren, wel een visuele weergave van het geluid als trilling.<sup>182</sup> Op het einde zingt Brünhilde een aria en zien we allerlei ringen. 'Dat is dus letterlijk puur het beeld van de klank, de trilling van het geluid als beeld. Dit verkregen we door de muziek langs een beeldsynthesizer te leiden die vervolgens klanken omzet in van die trillingen en die trillingen hebben we dan overgenomen op video. Normaal gezien zou *Siegfried* bijna een totaal abstracte film worden, puur rechtstreeks, zou het beeld van de klank te zien zijn, met slechts af en toe een personage om het verhaal nog een beetje te kunnen volgen.'

Trilling is de essentie van wat muziek is. Net als de schilderkunst puur verf op doek is. Siegfried stond voor de gebroeders dan ook voor de moderne kunstenaar. Hiermee verwijzen ze naar de schilderkunst die sinds Paul Cezanne (1839-1906), de vader van de moderne schilderkunst genoemd, naar zichzelf als onderwerp verwijst. Zeer grof gesteld legt men minder de nadruk op wat men schildert, maar eerder dat men schildert, de schildersact zelf. Dit gaat gepaard met een verzelfstandigen van de beeldmiddelen als: opbouw, vorm, kleur, licht, ruimte, beweging en gaat zover dat nagenoeg elke klassieke mimesis verdwijnt. Ik denk bijvoorbeeld aan Ad Reinhardt (1913-1967) zijn *Black on black* (1953). Een gelijkaardig verhaal kunnen we van de muziekgeschiedenis vertellen, vertrekkende van Arnold Schönberg (1874-1951) tot de stilte van John Cage (1912-1992). Tegelijkertijd raken we hiermee het verhaal van het modernisme en het Gesamtkunstwerk aan dat eerder bij Wagner werd besproken.

Deze eenheid van beeld en geluid stellen vragen over het mediumspectificke. Bij Scriabin doet het klavier à lumières het werk, bij Frank en Koen Theys de beeldsynthesizer. In het digitale tijdperk kan men aan de hand van een 'nul' en een 'één' zowel tot visuele als auditieve producties komen. Is er hier dan ook nog sprake van expressie van het medium?

---

<sup>182</sup> Ik venneld ook Walter Verdin en zijn versmeltin van beeld en geluid in *Videorhythmics* (1984), een concertprogramma met videobeelden en live-muziek

### III.8. Wagnerprincipes

In de min of meer ononderbroken continuïteit van Wagners muziekdrama's is, naast de *Unendliche Melodie*, een van de belangrijkste en zeker een van de meest opvallende, vormprincipes het zogenaamde *Leitmotiv*.

De *Unendliche Melodie* is een oneindig uitgesponnen melodie die als het ware nooit tot zijn einde komt. Muzikaal betekent dit dat Wagner niet tot de oplossing van het dominant-septiemakkoord komt. Spanningsbogen volgen elkaar op zonder dat er ontspanning komt. Hierdoor kennen de verschillende aktes een minimale geleding, worden cadensen vermeden en zingen stemmen vrije arioso melodieën in plaats van de uitgebalanceerde frasen van de traditionele aria. Een zeer mooi voorbeeld vinden we terug in de ouverture en in de *Liebestod* van *Tristan und Isolde*. Naar analogie met *Lied van mijn Land* kunnen we zeggen dat ze hier weinig gebruik maken van zogenaamde 'cuts'.

Een betere vergelijking kunnen we maken met het leidmotief. Dit is een muzikaal thema of motief dat bij een specifiek personage, object of idee in het drama hoort. De associatie wordt bewerkstelligd door het leidmotief de eerste keer dat het bijhorende personage, ding of idee ten tonele verschijnt of ter sprake komt, te laten klinken (meestal in het orkest) en daarna bij iedere verschijning of vermelding. De betekenis van het leidmotief kan meestal worden afgeleid uit de woorden die erbij worden gezongen. Toch gaat de betekenis van het leidmotief verder dan een louter associatief gegeven. Zo wordt de betekenis gewijzigd wanneer het motief in een andere context terugkeert. Hierbij hoeft het bijhorende personage of voorwerp niet op de scène aanwezig te zijn en kan het er de herinnering aan oproepen, waardoor het leidmotief een suggestief karakter aanneemt, een representatie van wat niet aanwezig is. Ook kan het gevarieerd, ontwikkeld of getransformeerd worden naargelang de wendingen die het verhaal neemt en de herhaling ervan is een effectieve manier om muzikale eenheid te creëren, net als de herhaling van thema's in een symfonie. In theorie hangen het symfonische web van leidmotieven en het dramatische web van handelingen volledig met elkaar samen.<sup>183</sup>

Ik geef enkele voorbeelden uit *Der Ring des Nibelungen*. Doorheen de hele ouverture van *Das Rheingold* klinkt het Rijnmotief en bij de opkomst van Fasolt en Fafner horen we lage strijkers en blazers, het reuzenmotief. Het godenmotief horen we een eerste maal bij Wotan en keert terug in *Siegfried* wanneer hij als Wanderer Mime ontmoet. Het motief van de verlossing komt slechts tweemaal voor. De eerste keer wanneer

---

<sup>183</sup> GROUT, D., PALISCA, C., *A history of Western music* (vert. Vernooy R. e.a.), , Olympus, 2001 (derde druk), p. 707

Sieglinde in *Die Walkure* mijmert over de komst van Siegfried en een tweede keer in de laatste scène van *Götterdämmerung* als de vlammen van Brünhildes brandstapel de hemel bereiken.

Hierdoor krijgt de muziek als het ware een grote zeggingskracht en weerklinkt wat niet uitgesproken wordt. Dit is een essentieel principe in de meeste filmmuziek geworden, we denken maar aan het bekende *Indiana Jones* motief in de films van Steven Spielberg. Bij het horen van dit motief is de oplossing nabij. Ook recent is Howard Shores filmmuziek voor *The Lord of the Rings* volledig op het leidmotief van Wagner gebaseerd. Het betreft hier dan ook banale en simplistische voorbeelden. In Wagners opera's zit het veel geraffineerder in elkaar, zodat je eigenlijk al echt een kenner moet zijn om alles nog van elkaar te kunnen onderscheiden.

Frank en Koen Theys introduceren in *Lied van mijn land* wat we zouden kunnen omschrijven als een 'visueel leitmotief'. Het is niets anders dan het in beeld brengen van een aantal iconisch tekens, die representatief zijn in het verhaal. Dit is natuurlijk de expliciete kracht van het videokunstmedium en is veel moeilijker, bijna onmogelijk te bereiken in de opera.

Ik geef een aantal voorbeelden uit het Rijngoud. Wanneer een van de Rijnmeisjes, Flosshilde zegt dat vader hen aanmaande om het goud goed te bewaken, komt rechts bovenaan een toren in beeld. Deze stelt het Walhalla voor waar Wotan verblijft. Hierdoor krijgen we een visualisatie van wat wordt uitgesproken.

Na het eerste bedrijf krijgen we muziek uit Parsifal te horen. Hierbij krijgen we een vuur in het ruis te zien. Het vuur komt terug als haardvuur in de woning van Hunding en Sieglinde, daar waar Siegfried wordt verwekt. Maar dit is ook het vuur dat in *Götterdämmerung* het Walhalla zal vernietigen. Dit betekent dus het einde, of opnieuw het begin van *Der Ring des Nibelungen*. De aankondiging van het einde is ook een continu gegeven dat doorloopt in de tekst. Men weet al op voorhand dat het slecht zal aflopen. We moeten maar denken aan Loges woorden als hij op het einde van het eerste bedrijf over de goden spreekt: 'Op hun neergang ijlen zij toe'. En zo zit het vol van dergelijke apocalyptische verwijzingen.

### III.9. Vervreemdingseffect

Door het *Verfremdungseffekt* trachtte theatermaker Bertold Brecht (1898-1956) de dramatische illusie te verstoren. Hiermee wilde hij de emotionele identificatie van de toeschouwer met toneelpersonages tegengaan. Je bent een bewuste toeschouwer van de voorstelling die kan oordelen en kiezen. Dit neemt uit de voorgestelde gebeurtenis het vanzelfsprekende weg en toont wat door het opgroeien in een samenleving als vertrouwd en vast werd ervaren, als iets totaal vreemds. Het wordt daardoor ervaren als relatief en dus veranderlijk. Dit kan je doen door een illusie te creëren en vervolgens plots de coulissen van de illusie te laten zien. Een spel tussen opgenomen worden in de fictie en het volgende moment hieruit te worden vervreemd. Voorbeelden vinden we terug in *Die Dreigroschenoper* en *Die Mutter*, waarvan Brechts tekst respectievelijk door Kurt Weill (1900-1950) en Hanns Eisler (1898-1962) van muziek wordt voorzien. In deze werken krijgen we voortdurend de afwisseling tussen een ‘neutrale’ vertelstem en meer van melodie voorziene nummers. In zekere zin een terugkeer naar de scheiding van aria en recitatief, waar Wagner zich zo heftig tegen verzette. Het hoeft geen betoog dat Brechts werk als dichter en regisseur gericht was op de revolutie, gericht op de politieke bewustwording van het publiek, in het bijzonder het proletariaat. Voor Brecht dan ook geen onomwonden exclamatieve hoogtepunten en technische hoogstandjes die niet meer dan een vluchtige werking nalieten. Hiermee lijkt Brecht eenzelfde soort doel als Wagner voor ogen te hebben, doch de uitwerking op het toneel staat hier diametraal tegenover. Deze vervreemding komen we voortdurend tegen in het theaterwerk van Jan Fabre en keert onder verschillende vormen terug in *Lied van mijn land*, hoewel de makers zeker geen politiek statement willen maken. ‘Ik ben niet voor het idee van Gesamtkunstwerk. Ik vind het een utopische gedachte die altijd de verkeerde kant uitgaat omdat die kunst altijd wil inpakken in een soort maatschappelijk programma.’ Het politieke Gesamtkunstwerk kwam al eerder ter sprake.

Enerzijds krijgen we in de video's de verstrengeling van beeld en geluid, anderzijds worden we in ons kijkproces voortdurend aan het kijkproces zelf herinnerd. Dit begint eigenlijk al vanaf de openingsscène waar het goud door ruis wordt voorgesteld. Het centrale object van *Der Ring des Nibelungen*, de ring, is hier voorgesteld als een televisiebeeld. De televisie op televisie. ‘Eigenlijk is het goud het beeld zelf dat opnieuw gefilmd is, omdat het bij ons over een televisiebeeld gaat. Bij Wagner zelf is dat ook. Het gaat over de ring die veroverd moet worden en waarmee je macht kunt verkrijgen, maar tegelijkertijd maakt hij ook *Der Ring des Nibelungen*. Wagner zegt zelf dat de ring de opera zelf is, maar bij ons is het goud ook het televisiebeeld, terwijl we zelf televisie maken. Daarom hebben we het televisiebeeld opnieuw van de televisie overgefilmd.’

Het Rijngoud is het voorspel tot de operatrilogie en is korter in tijdsduur. Op het einde van *Das Rheingold* gaan de goden naar de burcht via een regenboogbrug. In het Rijngoud is deze vervangen door het

testbeeld dat we van de televisie kennen. Dit komt overeen met het procédé waarbij men alvorens een videotape te kunnen bekijken de kleurbalken moet regelen. Zo suggereert dit beeld tegelijkertijd de brug van de goden als de aanvang van het hele gebeuren.

Ook verwijzen de gebroeders naar het medium van theater, video en muziek. ‘Wat met het rituele karakter van het theater’, was een veelgehoorde bemerking in een discussie die de gebroeders Theys met een aantal mensen uit de theaterwereld voerden. Een knipoog naar deze (overbodige?) discussie, zien we in de Walkure waarin het theatergordijn in beeld komt. Het rituele karakter van het theater vindt men terug in het opengaan van het gordijn, een ontsluiting waarmee de voorstelling een aanvang neemt. In de Walkure zien we een verwijzing naar het Griekse of Duitse theater, waarin het gordijn in het midden opent, en naar het Franse gordijn dat naar omhoog of naar beneden als een guillotine beweegt. Beide gordijnen komen maar even in beeld. Maar nadat het Franse gordijn naar beneden gaat ontkent Brünhilde onmiddellijk de theaterruimte doordat de actie gewoon voor het doek doorgaat.

In het derde bedrijf gaan Wotan en Loge naar Alberich om hem de ring en het goud te ontvreemden. Ze dagen hem uit en via de tarnhelm transformeert Alberich eerst in een draak, in het Rijngoud gesymboliseerd door de toren, nadien in een pad die als een videotape wordt voorgesteld. ‘Alberich is nu in tegenstelling tot de macht uitstralende toren zeer kwetsbaar net als een videotape die je, evenals de televisie, gemakkelijk kan afzetten.’

Steeds opnieuw worden we uit de illusie losgetrokken. Dit komt ook terug in de orkestbehandeling. Deze voeren de gebroeders op als een echt personage en niet zomaar als een voortkabbelende melodie. Bij het begin van het tweede bedrijf van de Walkure horen we net als bij een echte opvoering het orkest stemmen, terwijl dit net als in film niet nodig is. Maar het idee van een live-voorstelling keert ook terug in de in de piano's en forte's van de muziek. Dit heeft wel tot gevolg dat sommige passages nauwelijks verstaanbaar zijn. ‘Dat is een fout van mij geweest. Ik had net een interview gelezen met dirigent Sylvain Cambreling die zich bekloeg over technici in de studio omdat zij alles tot eenzelfde geluidsniveau optrokken, terwijl nu juist dit spel tussen geluidssterktes van essentieel belang is in een uitvoering. In de studio van de RTBF zei ik dan ook dat ze hier moesten afblijven. Maar in tegenstelling tot bij een concert moet je het volume optrekken omdat door de ruis alles wordt weggedrukt. Televisie is gewoon anders dan een concertzaal.’

‘Op het einde van de Walkure valt het orkest weg. Brünhilde zit in discussie met Wotan, ze vertegenwoordigen respectievelijk de nieuwe en de oude cultuur. Dan hebben we een operazangeres, Rolande van der Paal, de hele partituur laten inzingen. In Siegfried wilden we hier verder op ingaan en

misschien zou ik, die helemaal niet kan zingen, de partituur voor mijn rekening nemen. Het zou een experimenteel, heel modernistisch werk worden, waar alles puur op zichzelf betrokken is.'

## BESLUIT

Ik heb trachten aan te tonen dat in Wagners opvatting over het Gesamtkunstwerk de eenheidsgedachte waarin alle kunsten een gelijke rol spelen, zoals verwoord in *Das Kunstwerk der Zukunft*, snel verlaten wordt voor een 'onevenwichtig' Gesamtkunstwerk. Dit betekent evenwel niet dat Wagner zijn esthetisch en politiek ideaal in zijn leven verlaten heeft. Hij streeft nog steeds naar het Gesamtkunstwerk, echter nu gedacht vanuit de muziek.

Het is met name in de encenering van zijn opera's dat Wagner een aantal problemen ondervond. Deze problematiek van het beeld heb ik zowel direct als indirect aangekaart. Indirect via ten eerste Wagners biografie waarin de plastische kunsten niet zo een belangrijke rol spelen. Ten tweede wordt dit ook duidelijk doordat alleen componisten een belangrijke rol spelen in zijn ontwikkeling naar het Gesamtkunstwerk, met name Gluck, Weber en Beethoven. Ten derde heeft Wagner een belangrijke stempel op het ideologische, literaire en muzikale leven gedrukt, niet op het domein van de plastische kunsten. Direct heb ik dit proberen aan te tonen via voorbeelden uit Wagners visie op de schilderkunst, die ontstaan als 'slechts' een herinnering aan de tragedie, zijn enceneringen en de filosofie van Schopenhauer die een synthese van de verschillende kunstvormen uitsluit

Dit sluit evenwel met uit dat Wagner geen betekenis zou hebben gehad op het gebied van de beeldende kunst. Misschien kunnen we de hele twintigste-eeuwse kunst, onder andere gekenmerkt door het naar elkaar toegroeien van diverse media en in het modernisme een 'veresthetisering' van het leven, als een Gesamtkunstwerk verklaren. Dit hoeft niet steeds met Wagner te worden. Vast staat wel dat we dit begrip steevast met deze componist associëren. Voorzichtigheid met deze term, die dus zowel politiek als artistiek geladen, is noodzakelijk.

Maar het Gesamtkunstwerk is reeds voor hem theoretisch uitgedacht en de Duitse schilder Otto Philip Runge probeerde al muziek en beeld bij elkaar samen te brengen, ondanks dat Lessing eerder verklaard had dat de schilderkunst maar niet het veld van de poëzie moest betreden omdat een 'ruimte kunst' en een 'temporele kunst' twee verschillende zaken zijn. Een andere realisatie van het Gesamtkunstwerk komt te voorschijn wanneer John Cage in zijn happenings de diverse media onafhankelijk naast elkaar laat bestaan.

Misschien wordt het Gesamtkunstwerk wel niet in het werk zelf gerealiseerd, maar is het slechts geslaagd als de toeschouwer de verschillende parameters als een eenheid ervaart. Hiermee begrijpen we kunst dan als een communicatief gegeven dat, net als bij een taal, zijn bestaan dankt aan het bestaan van de ander. In deze optiek wordt het Gesamtkunstwerk subjectief bepaald. Dit heeft natuurlijk zeer belangrijke repercussies. Voor een muzikant zal bijvoorbeeld het Gesamtkunstwerk nooit geslaagd zijn

als de muzikale uitvoering niet van een goed niveau is, de beeldende kunstenaar zal, minder begaafd in de muziek, zich storen als de encenering niet geslaagd is. Het uitvoeren van een concertante uitvoering van een opera is dan ook een ontkenning van de aard van de opera. In die zin is de rol van de operarecensent dan ook een problematisch gegeven.

Hoewel hij er zelf veel belang aan hecht is de invloed van het consiliëntie-idee op Jan Fabre niet altijd even duidelijk. Uit wat voorafging en wat hij in het interview vertelde kon dan ook blijken dat hij consiliëntie vaak als de beïnvloeding van kunstenaars door wetenschap (en omgekeerd) beschouwt. De versmelting van kennis zoals Wilson die hoopt, kunnen we bij Fabre eerder duiden als een bescheidener versmelting van ideeën, het ondergaan van invloeden van buitenaf. Vaak getuigt zijn werk wel van een bewustzijn van de hele problematiek die door Wilson uiteengezet is in *Het Fundament*, maar de vraag blijft open of dit steeds ook de bedoeling van de kunstenaar was. Kunstwerken staan steeds open voor interpretatie en het is mijns inziens van groot belang door middel van herinterpretatie het werk van een kunstwerk, de werkingsgeschiedenis, levend te houden. Een taak waar een bijzondere rol voor kunstwetenschappers, naast vele anderen, kan weggelegd zijn. Dat hierbij een interpretatie misschien iets te makkelijk in een bepaald kader gewrongen kan worden is een probleem waar ik me van bewust ben, maar dat tevens niet als al te dramatisch dient beschouwd te worden. Omdat de kunstenaar zelf van mening is een bijzondere plaats te geven aan consiliëntie in zijn werk ben ik dan ook op zoek gegaan naar elementen die deze these zouden ondersteunen. Misschien niet altijd eenduidig heb ik toch enkele ideeën kunnen aanreiken die in verband met Fabres werk kunnen gebracht worden.

Bij deze ben ik de kunstenaar ook dankbaar dat hij me in contact heeft gebracht met een vruchtbaar project als dat van Edward Wilson. Samenwerking en interdisciplinariteit zijn belangrijke stappen die ondernomen dienen te worden om kunst en kunstwetenschappen levend te houden. In de geest van Leo Apostel die de fundamenteen gelegd heeft voor een opleiding moraalwetenschappen aan onze universiteit en die altijd geprobeerd heeft zoveel zaken te verenigen, lijkt het openstellen van de vakgroep een goede stap richting consiliëntie. De nodige bedenkingen die ik omtrent het idee geformuleerd heb, blijven mijns inziens geldig, maar moeten niet in de weg staan van vruchtbare allianties die aangegaan kunnen worden met wetenschappers van allerlei slag. De uiteindelijke vereniging van kennis zal altijd op zich laten wachten, maar kan daarom juist ook keer op keer motiveren door aan de horizon te blijven.

In het project *Lied van mijn land* maken de gebroeders een adaptatie voor video van *Der Ring des Nibelungen*. Zij kunnen zich volop concentreren op de visuele taal omdat de muziek en het libretto vastliggen. Er is geen creatie van tekst of muziek tenzij de toevoeging van buitenmuzikale gegevens en de sopraan die op het einde van de Walkure de rol van het orkest overneemt.



De inhoud van *Der Ring des Nibelungen* heeft een meer hedendaagse invulling gekregen. Van belang hierbij is de betekenisverschuiving van het goud naar het medium van de televisie die dezelfde inhoudelijke boodschap draagt.

Van bijzonder belang is dat ze naast de muzikale leidmotieven visuele leidmotieven (vuur, toren,...) introduceren die een extra-kracht aan de visuele beeldtaal verlenen. Het is dan ook via het medium van de video dat we allerlei moeilijkheden van een traditionele enscenering uit de weg kunnen ruimen. Maar via het medium televisie is *Der Ring des Nibelungen* ook gedemocratiseerd. Waar Wagner het in Bayreuth met een publiek van vrienden moest doen is het nu via de kabel mogelijk om bijna iedereen te gebruiken. Er is maar één Bayreuth, elk dorp heeft wel zijn kerk, maar bijna iedereen heeft een televisie. De kunst wordt voor allen mogelijk, maar of ze iedereen zal bereiken en de boodschap kan begrepen worden, is een andere vraag.