

Casper Western Friedrich

PHILIPPE QUESNE & MÜNCHENER KAMMERSPIELE

De melancholie van de melancholie



Pieter T'Jonck
Gezien op 31 oktober 2018

Dit stuk, net als in eerder werk van Philippe Quesne zoals 'L' effet de serge', 'La mélancholie des dragons', 'Big bang', of 'Next day' drukt een wezenlijke waarheid over het moderne kunstbedrijf uit, waarin de kunst 'om zichzelf' bedreven wordt.

07 MEI 2018

Een groep cowboys wandelt het podium op. Trage, slepende synthesizer klanken weerklinken. Je herkent er 'Nights in white satin' vaag in, dat lied van de Moody Blues over nachten die nooit eindigen, gedachten die nergens toe leiden, liefde die niet beantwoord wordt. Diepe melancholie. Maar ook een beetje kitsch. Het groepje, vier mannen en een vrouw, schaart zich op rotsblokken rond een vuurtje dat fluks opflakkert –en fake blijkt. Het bestaat uit wapperende stukjes rode en gele stof die van onderuit fel verlicht worden. Een rookmachine vervolledigt het effect. Meer kitsch dus. Toch gooien de cowboys er geregeld een takje bij om het vuur aan te wakkeren, alsof ze helemaal opgaan in de mijmerende sfeer die zelfs een ersatz kampvuur nog opwekt.

Ze verschillen als dag en nacht, deze vier. Een nog jonge gitaarspeler, Franz Rogowski zit naast de getaande, pezige Johan Leysen, de gezette, oude Peter Brombacher, de jeugdige gitaarspeelster Julia Riedler en accordeonist Stefan Merki. Ze zingen liedjes over het eenzame bestaan van de trapper. 'Oh Whiskey, leave me alone, remember I must go home'. Achter hen loopt op het brandscherm ondertussen een aftiteling als van een film, met de titel 'Casper Western Friedrich', de namen van de acteurs, medewerkers, regisseur etc. Dat bevestigt dat we hier naar een specifieke beeldformule uit de cinema kijken, die ook los van een concrete plot 'werkt': de peilloze vertes van het wilde westen die de dolende cowboy aanzuigen maar hem ook herinnert aan zijn even peilloze gevoelens en verlangens naar een onbereikbaar thuis.

Al bij deze openingsscène duikt een tweede beeldtype op naast dat van de western. Franz Rogowski krijgt van Julia Riedler een sweatshirt cadeau. Die is bedrukt met een landschap van de Duitse schilder Caspar David Friedrich (1774-1840). Het lijkt een bijna onwaarschijnlijke profanatie dat zo'n contemplatief

beeld op een sweatshirt kan belanden. Friedrich ontwikkelde namelijk zowat op zijn eentje een romantische variant op het beeldgenre van het landschap. Het schilderij op het sweatshirt, 'Der Wanderer über dem Nebelmeer' uit 1818 is daarvan een markant voorbeeld. Je ziet een man die met zijn rug naar de beschouwer uitkijkt over een berglandschap. Het bijzondere van Friedrichs beeldconstructie is dat de achtergrond – een verre bergketen en de lucht erboven- en de voorgrond -de gedetailleerd geschilderde rots waar de man op staat- in elkaar overlopen doordat een dikke mist de afstand tussen het verre landschap en de voorgrond opheft. Het beeld veroorzaakt daardoor een soort duizeling: als de man in het beeld maar een stap voorwaarts zet verdwijnt hij in een onpeilbare diepte, een afgrond. Dat wekt, als elk subliem beeld, tegelijk angst en verlangen op. Op een sweatshirt blijft van dat effect niets over dan de herkenning van de beeldformule, het cliché.

In een essay over het landschapsschilderij onderzoekt Bart Verschaffel de betekenis van dit soort beelden. Hij betoogt dat het landschap, als schilderkunstig genre, de verte inzet als een manier om 'de wereld' zichtbaar te maken. De wereld, zo stelt hij, is alles wat buiten ons directe bereik en belangstellingsveld valt, en in die zin ook haast onvoorstelbaar is. Toch is 'de wereld' noodzakelijk als een 'regulatieve idee'. We beseffen dat er iets buiten ons bestaat dat onze levens draagt, al vergeten we dat altijd ook onmiddellijk weer. Het landschap is daardoor als genre contemplatief van aard: het suggereert dat de wereld ons overstijgt, dat we ze nooit helemaal kunnen bezetten of bevatten. In een tweede beweging stelt Verschaffel echter vast dat precies beelden als deze wandelaar van Friedrich door het gebruik van mist en nevel de verte van het landschap terug naar voren haalt als 'vaagheid' die 'stimmung' wordt. De verte komt plots heel dichtbij om te resoneren met een 'vague à l' âme' van de beschouwer zelf. Over die 'vague à l' âme', hoe je die verbeeldt en wat ze betekent, gaat het in 'Caspar Western Friedrich' van Philippe Quesne.

Door dit thema nadrukkelijk aan te kaarten (al is dat in een ironische vorm) creëert Quesne echter meteen een toneelmatig probleem. Het landschap, in zijn schilderkunstige en zijn cinematografische variant, schort namelijk het menselijk handelen op. Op de voorgrond van het beeldvlak gebeurt er niets en kan er niets gebeuren dan kijken naar een verte (in de westernvariant wordt die stilstand, merkt Quesne zelf op, vervangen door een 'motionless journey') . Maar het theater is er nu net op gericht om het menselijke handelen op de voorgrond te zetten en in perspectief te plaatsen. Het is dus volkomen tegengesteld aan het genre van het landschap. Wat kan er dan gebeuren eens het brandscherm, op de tonen van 'The Mountain Waltz' van Quickspace, omhoog gaat?

De ruimte, zo leren we later, is een replica van de werkkamer van Caspar David Friedrich.

Het antwoord is, in zekere zin, niets. Het podium verbeeldt de werkkamer van de kunstenaar. Het is een indrukwekkend atelier, met grote openingen achteraan, en diverse kleinere ramen en deuren in de zijwanden. De ruimte, zo leren we later, is een replica van de werkkamer van Caspar David Friedrich. Friedrich vond zijn motieven en beelden wel in tekeningen naar de natuur, maar schilderde later in zijn atelier met de gordijnen toe. Het was een blinde ruimte. Daar creëerde hij volstrekt nieuwe, onbestaande landschappen met elementen die hij in de buitenwereld bij elkaar gesprokkeld had. Het atelier was zo de plek waar hij, vrij van verstrooiing, kon experimenteren met beeldformules die iets

zichtbaar konden maken van zijn emotionele, quasi-mystieke respons op het landschap, dat voor hem vooral in de speling van het licht een weerspiegeling was van God. Als zodanig is dit atelier daarom ook te lezen als een zinnebeeld van het innerlijk van de kunstenaar, als de plek waar het akkoord ontstaat met de openbaringen die hij in de wereld ontwaarde. De biografie van de schilder laat echter vermoeden dat het hem daarbij steeds zwaarder te moede werd. Friedrich was een melancholische tobber, de 'eenzaamste onder de eenzamen', beweerden tijdgenoten, zeker toen zijn werk naar het einde van zijn leven nauwelijks nog succes kende en het schilderen hem door een reeks infarcten ook steeds moeilijker werd. Het is niet denkbeeldig dat het besef tot hem doordrong dat de representatie van het akkoord tussen innerlijk en de wereld mogelijk –of onvermijdelijk- enigszins vals, zelfs pathetisch- klonk. De levende ervaring zonk steeds verder weg bij elke nieuwe poging om ze aanwezig te stellen.

Deze ruimte is niet 'af'. Het lijkt een galerie of museum op enkele dagen voor de opening. De grote ramen in de achterwand zijn nog afgeschermd met plastic zeilen. De cowboys zetten zich meteen aan het werk. Ze ruimen het kampvuurtje op, dragen rotsblokken en graspollen (alles namaak)naar achter en trekken werkkledij aan. Ladders, borstels en verf worden aangesleept. Je hebt meteen door dat de acteurs hier geen rol spelen. Ze staan hier als zichzelf, en gaan als zichzelf aan de slag met wat zich aandient. Brombacher zingt ondertussen het gedicht 'Immer wieder' van Rainer Maria Rilke, over geliefden die zich in het gras neer vleien, met zicht op een lieflijk dorp in de verte. Het gedicht zal keer op keer weer opduiken.

Plots draaft Stefan Merki aan met een audiosysteem dat speciaal voor het museum ontwikkeld werd, en verstopt zit in imitatie keien. Julia en Franz testen het uit, alweer met het gedicht van Rilke. Daarna gaat de bende op verkenning in het museum in aanbouw –ze verdwijnen van het podium, maar je hoort via de audioguide wel wat ze ontdekken: een café, een vestiaire, een bibliotheekje met romantische Duitse literatuur van Rilke, Novalis, Hölderlin, maar ook albums van Lucky Luke of boeken over de Amerikaanse trek naar het westen. De gelijkenis tussen dit depot en de collecties van rondreizende kunstenaars in eerdere stukken van Quesne is opmerkelijk, net als hun opgetogen verwondering. De grote vondst is het schilderijendepot, vol doeken van Friedrich. Riedler somt ze allemaal op. De bende stommelt ondertussen voorbij de grote ramen achteraan het decor. Leysen beent met een dode zwaan in de hand over het podium, als een evocatie van het patriottische 'Der chasseur im Walde' van Friedrich uit 1814. (maar ik kon niet laten te denken dat de zwaan, naast een symbool voor mannelijke kracht en agressie ook steeds een zinnebeeld van melancholie was).

Al wat hier tot nog toe gebeurde doet wat knullig en onbestemd aan. Het kampvuurtje, de audioguide, het is allemaal zo duidelijk namaak, zo duidelijk een stuntelige poging om een vage stemming uit te drukken die, uit de aard van de zaak zelf, toch niet uit te drukken valt. Daardoor kan je de gebeurtenissen lezen als een kritiek op instellingen als musea die de kunst proberen op te leuken met museumshops vol sweatshirts of hedendaagse animatietechnieken en zo het altijd onbevattelijke dat in elk kunstwerk zit onder de mat vegen. Dat strookt in elk geval met het kinderlijk enthousiasme dat vooral Rogowski en Merki aan de dag leggen. Ze gaan helemaal op in hun 'ontdekking' van de reusachtige museum/podiummachine die elk denkbaar effect toelaat. De kunst zelf lijkt voor hen een detail.

Haast terloops zijn er zo al snel vele paradoxen in de voorstellingen geslopen: tussen ‘echt’ en ‘namaak’, tussen kunstdidactiek en- entertainment en de authenticiteit van het kunstwerk, tussen de mogelijkheden van de museummachine en wat ze ‘maar’ oplevert. Zelfs de kinderlijkheid van Rogowski en Merki is paradoxaal: je kan ze lezen als kritiek, maar ook als verbeelding van de heimwee van de schilder naar een jeugdige onbevangenheid, een essentieel bestanddeel van 19e-eeuwse melancholie. Dat resulteert in een lichte, zachte ironie, een weemoedige glimlach, die niet meer wijkt.

Ook niet als de machine in werking gesteld wordt. Johan Leysen test bijvoorbeeld de lichtkrant van het museum. ‘Caspar Western Friedrich Museum’ verschijnt in allerlei lettertypes op de muur. De typografie is een vette knipoog naar films en boeken over het wilde westen, met als extra een animatie van vlammetjes die likken aan de letters. Daarna laat hij–zonder onderscheid-diepzinnige teksten, alweer van Rilke en van Novalis, over de muren lopen. Iemand anders zet een regeninstallatie in werking, en laat dikke, gelige rookwolken over het podium rollen. Dreigende synthesizerklanken en trommelgeroffel voegen een dramatische toets toe aan het beeld van een desolate, onherbergzame natuur dat zo ontstaat. In die sfeer kleedt Franz Rogowski zich uit en duikt vanop een rots de gele nevel in om op zijn buik over het spekgladde podium voort te schuiven. Het is, net als het kampvuur, een scène die zo uit ‘Big Bang’, een eerder werk van Quesne, lijkt weggelopen. Op het eerste gezicht ‘realiseert’ de actie de duizeling die ‘Der Wanderer über dem Nebelmeer’ ongetwijfeld ervaart. Maar het sublieme verdampt meteen weer, als een ballon die leegloopt, alle tromgeroffel ten spijt. Rogowski voert zijn actie namelijk niet één, maar talloze keren uit. Zo verliest de daad zijn ultieme karakter. Het wordt iets anders, een ongevaarlijke ‘kick’, een onschuldig genot. Als de rook opgetrokken is beleeft hij inderdaad dolle pret aan die buikvluchten, al begon de exercitie wel met een verhaal over teleurstellingen in de liefde.

Zo volgen er meerdere scènes. Teveel om zelfs maar op te noemen. Het eigenaardige van dit stuk, waarin er op het eerste gezicht ‘niets’ gebeurt, is immers dat het desondanks vol loopt met kleine details en schijnbaar onbetekenende voorvallen die, in combinatie met teksten en muziek, een complex en paradoxaal beeld schetsen van zowel de representatie en de recuperatie als de werkelijke, doorleefde ervaring van melancholie. Kapitaal daarbij is dat Quesne voortdurend terugkoppelt naar de geschiedenis van de melancholie en haar plaats binnen een grotere geschiedenis. Naar het einde van het stuk bijvoorbeeld. De acteurs hangen een reusachtig doek met klemmen op aan twee hoge ladders. Het doek herneemt het vergezicht van Friedrichs ‘Nebelmeer’, maar dan zonder het personage van de schilder. De acteurs stapelen onderaan wat ‘echte’ rotsblokken onder het doek, zodat de uitkijkpost van de schilder in drie dimensies aanwezig wordt. Dit alweer met de nodige rookwolken, en later ook sneeuw.

Voor dit doek haalt Peter Brombacher, de oudste in het gezelschap, herinneringen op aan een reis die hij in 1997 maakte naar Krakow, om er Tadeusz Kantors theater te zien, net op het ogenblik van vreselijke overstromingen. De tocht voert van Dresden naar Krakow, en zo ook langs gebieden die Friedrich aandeed op één van zijn reizen. De overwinning van Napoleon bij Jena in 1813, toen Friedrichs woonplaats Dresden onder Frans bewind kwam, komt eerst ter sprake. Maar daarna gaat het dus over Kantor, over de stad Krakow en over de Duitse toneelauteur Gerhard Hauptmann die lang in de streek verbleef. Heden en verleden lopen in zijn verhaal door elkaar, en evoceren zo een vergeten geschiedenis, een landschap, een cultuur die

mijlenver stond van wat in het West-Europa van 1997 belangrijk leek (zoals de dood van Lady Di). Alweer: melancholie over iets wat ons voorafgaat en overstijgt, maar in de verte (van de tijd) weggezonken is.

Op dat ogenblik beklimt Julia Riedler, nu niet langer verkleed als cowboy, maar als een 19e-eeuwse vrouw in een lang gewaad, de kunstmatige rotspartij voor het schilderdoek. Ze draagt een ode van Friedrich Hölderlin aan het ochtendlicht voor . De dichter is daarin al meer bezig met het vervluchtigen van de prachtige ochtendstond dan met het genot zelf van het mooie landschap dat zich voor hem ontplooit. Het is één van de meest intrigerende momenten van het stuk, want de belichting en de opkomende sneeuw suggereren net het tegendeel van een stralende morgen (maar stemmen dus wel overeen met wat in het achterhoofd van Hölderlin al speelt). Nog intrigerender is dat Quesne hier het kijkperspectief van Friedrichs 'Nebelmeer' omkeert. Met de actrice voor het doek creëert hij een schilderij 'à la mode de' Friedrich, maar we kijken niet met de schilder –die we op het schilderij ruggelings zien- mee naar het landschap, maar naar de actrice die zich tot ons richt tegen de achtergrond van dat landschap.

Wat betekent dat? De omkering reduceert het schilderij tot deel, of zelfs maar achtergrond, decor van een vertoning (expositie dan wel theaterstuk) waarvan het kunstmatige karakter onontkoombaar is, en dat des te meer omdat de actrice hier staat 'als zichzelf'. Dat verandert niets aan de afbeelding op zich, maar wel aan de manier waarop we ze ervaren. We zien ze niet meer, in het spoor van Friedrich, als een zuigende verte die bij ons een vage onrust wakker maakt en zo, in dat moment van herkenning, het artificiële van het beeld doet vergeten. Quesne attendeert ons juist sterk op dat artificiële. Dat doet hij niet om de melancholische 'stimmung' van het beeld, of de wat pathetische strategie ervan, te ridiculiseren (wat overigens al te gemakkelijk zou zijn). Eigenlijk roept hij een 'melancholie van de melancholie' op. Een melancholie over het verloren vermogen om zich in de melancholie te verliezen in een tijdperk waarin de beeldformules van Friedrich (net als die van westerns) zo tot in de treure geëxploiteerd en gekopieerd zijn dat ze hun betovering ei zo verloren. Maar waarom zouden we ons desondanks die melancholie ontzeggen?

Het stuk eindigt waar het begon, rond het kampvuur. Johan Leysen zingt 'Home on the range', het 'volkslied' van het Wilde Westen. 'Oh, give me a home where the Buffalo roam, Where the Deer and the Antelope play; Where seldom is heard a discouraging word, And the sky is not cloudy all day'. Daarna leest Peter Brombacher een brief voor die Caspar David Friedrich schreef aan zijn vriend Johann Ludwig Lund (een van de zeer weinige geschriften waarin Friedrich zich uitspreekt trouwens). Een verrassende brief, want Friedrich put zich uit in details die aangeven hoe vervelend en saai al dat kunstgedoe is. Hij leed zelf onder de melancholie van de melancholie.

Post Scriptum

Dit stuk, net als in eerder werk van Philippe Quesne zoals 'L' effet de serge', 'La mélancholie des dragons', 'Big bang', of 'Next day' drukt een wezenlijke waarheid over het moderne kunstbedrijf uit, waarin de kunst 'om zichzelf' bedreven wordt. Kunst wordt dan als kunst herkend doordat het zich onttrekt aan een specifieke betekenis, doordat ze 'onduidelijk' communiceert via esthetische middelen. Die worden binnen de kunstwereld hoger aangeslagen naarmate ze buitenissiger, meer 'singulier' of authentiek zijn. Die notie won veld in de Romantiek, bij Friedrich dus, maar blijft onverminderd doorwerken tot op vandaag. Met die notie ontstond ook een toenemend fetisjisme rond het

kunstwerk, en ultiem ook de kunstenaar zelf, als ‘bron’ en ‘laatste betekenaar’ van deze fetisj.

Dat is niet onschuldig. Het is de bron van een dubbel vergeten. We vergeten al te gemakkelijk dat het kunstwerk deze quasireligieuze plaats maar kan bezetten door het complexe maatschappelijke veld eromheen dat deze plek creëert. Maar we vergeten nog sneller dat deze situatie de kunstenaar structureel in een onmogelijke positie plaatst. Hij moet herkenbaar zichzelf zijn binnen een systeem dat hem op deze plaats bracht, maar moet daarin ook voortdurend verrassen. De concrete productie van werken verdwijnt daarbij uit beeld. De vele beslissingen die ermee gemoeid zijn, de inspanningen die het kost om het werk te maken en –uiteindelijk toch ook- aan de man te brengen, uit te leggen, te bewaken, lijken allemaal van geen tel in het uiteindelijke werk.

Behalve dan voor de maker zelf, die in deze situatie als een vreemde tegenover zijn eigen werk kan komen te staan doordat hij als enige ook het pietluttige, toevallige, onbestendige, banale ervan voortdurend beseft. De ene bekampt het probleem door zichzelf te overschreeuwen, de andere blijft zitten met de pijnlijke vraag wat ooit aan de oorsprong van al dat gedoe lag. Dat is –in de woorden van Frank Vandeveire- altijd een soort blinde vlek die eindeloos overschilderd of omcirkeld wordt. Het besef dat het ‘echte’ moment zich al in zijn oorsprong, op het moment van zijn ontstaan zelf, onttrok aan elke vorm van bevattelijkheid en dus totale representatie, je zou voor minder melancholisch worden. Al wat daarna volgt is productie waarin op zijn best nog een echo weerklinkt van dat ‘ding’ waarmee het begon. Als kitsch die vorm van kunst produceren is waarin niets meer op het spel staat, waarin de formule het haalt van het incisieve gebaar, dan is alle kunst vanaf de romantiek daarom structureel kitsch. Wat het verlangen naar echte kunst niet wegneemt, wel integendeel.

Elke voorstelling van Philippe Quesne wordt gemarkeerd door die dubbelheid. Enerzijds ensceneert hij het moment van authentieke ontroering steeds weer als een trivialiteit die alleen voor de kunstenaar zelf en enkele intimi ‘iets’ heeft. De grote kunst zal haast niemand ooit zien, ze verstopt zich in zolderkamers en kelders waar ze al bij haar geboorte sterft. ‘L’ effet de Serge’. Dat moment is ook onveranderlijk kinderlijk en naïef van aard. ‘Next Day’. Maar Quesne is niet naïef: hij toont ook altijd weer hoe zelfs dat moment van ontroering als vanzelf, onmiddellijk, muteert tot kitsch. Het ‘moment’ ligt structureel in het verleden, en wat rest zijn onbetekenende resten, speeltjes als rookmachines of regengordijnen. Dat is geen ‘ontmaskering’. Het is een existentiële kwestie. Laat je niet in de luren leggen Quesnes zacht-ironische weemoed. Quesne wrijft zijn publiek een harde waarheid onder de neus.