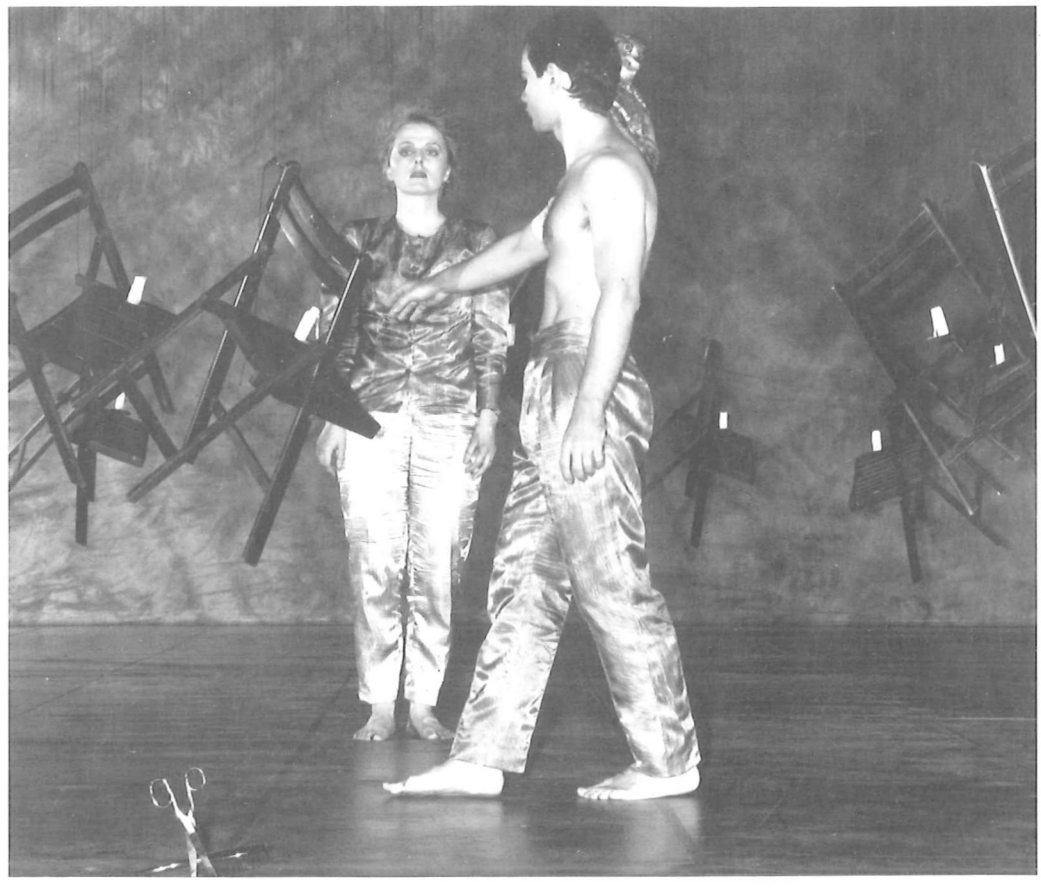
markt die, paradoxaal genoeg, precies door de waardeoordelen van conservatoren van openbare collecties hedendaagse kunst, bepaald wordt : Jan Hoet en de anderen. Op dezelfde manier 'parasiteert' hij op het even verziekte operabedrijf - de pre-produktie onder de hoede van de Munt, de produktie zelf onder de hoede van de VLOS, die even het bijhuis van Mortier was. Daarbij gebruikt hij zijn eigen 'gezelschap', de vzw Troubleyn, als produktiecel : als je Jan Fabre een voorstelling wil laten maken, huur je er meteen Troubleyn bij. Troubleyn zorgt voor de continuïteit, tussen de produkties, tussen de galerijen, musea en theaters : het heeft tot gevolg dat elke artistieke discussie gefilterd wordt. Zelfs al spreek je rechtstreeks met Jan Fabre, het instituut 'Troubleyn' is op de achtergrond aanwezig, niet als waakhond, wel als zekerheid, als handhaver van de artistieke orde, van de logica van het esthetisch systeem waarvoor Fabre ooit koos en blijft kiezen. Het is Troubleyn dat ervoor zorgt dat alle doeken blauwgebict worden, zowel voor de dans en de opera, als voor de tentoonstellingen : artistieke en materiële achtergrond vallen hier samen, symbolisch en reëel. Ik vraag me dan af, gezien de wijze waarop Fabre zijn eigen instituut als werkinstrument geperfectioneerd heeft, of er een verband bestaat tussen de strengheid (maar ook de 'gladheid', het ontbreken van scherpe kantjes) van *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, opus zoveel in het oeuvre, en de beschermende autonomie (gekoppeld aan de soepele produktiewijze) van dit instituut. Met andere woorden houdt dit instituut Fabre niet tegen buiten zijn kring te treden, buiten zijn tautologie van 'blauw is blauw, macht is macht'. De vraag is des te relevanter waar je soms vaststelt dat bij Fabre ook het historisch besef dreigt te verdwijnen : misschien een gevolg van de 'filtering' van elke invloed, er is niemand die de discussie verbreedt. In *Der Palast um vier Uhr morgens...* laat Fabre zijn eeneïge tweeling het volgende opdreunen (ik citeer uit de Theater Heute bespreking) *'Wir wollen immer und unter allen Umständen unseren Prinzipien treu bleiben : Blut, Elite und Standhaftigkeit; Blut der Schönheit, Elite der Verletzbarkeit und die Standhaftigkeit der Sterblichkeit.'* De Duitse recensent verwijt, met dit citaat als argument, dat Fabres 'absolutistische' kunstopvatting koketteert met een fascistische machtsideologie. Ik denk dat



Das Glas im Kopf...
(Knapik & Fabre)
Foto Carl De Keyzer

het subtieler ligt. Een 'elite van kwetsbaarheid' of een 'standvastigheid van de sterfelijkheid', dat zijn helemaal geen fascistoïde begrippen, ze doen mij veel meer aan Pasolini denken b.v. Wel maken ze op een wat misleidende wijze gebruik van zowel de nazi-rethoriek als van besmette begrippen als *'Blut'* en *'Elite'*. Het Duits, als taal met een bepaalde muzikaliteit, heeft helaas ook een historische, zeer problematische betekenis, en precies die 'muziek' gebruikt Fabre hierin. Het probleem is dat door de agressie van de tekst en de zegging ervan die subtiliteit verdwijnt, en alleen de historische verwijzing, zonder nuance blijft hangen. Een historische verwijzing die pijn doet, omdat de makers er zich niet van bewust zijn, omdat ze enkel in hun eigen cirkel ronddraaien, net als pseudo-intellectuelen die beweren dat Leni Riefenstahl goede cinema gemaakt heeft. Nazis konden, per definitie, geen goede cinema maken, want 'goed' is een ethische categorie, geen technische. Fabre gebruikt deze code vanuit de illusie dat hij er zelfstandig een nieuwe betekenis aan kan verlenen, zonder er expliciet een duiding aan te moeten geven : dat is een grove onderschatting van het gewicht van de geschiedenis.

In *Das Glas im Kopf wird vom Glas* maakt Fabre dezelfde fout, in iets bedektere termen. Bij het visioen van Helena, bij de verwerkelijking van haar verbeelding, klinkt het, weer in het Duits (maar niet meer dat van Goebbels, eerder dan Richard Strauss) : *'Welch schönes Geschöpf, so wunderbar, mit blauen Augen und blondem Haar; unschlagbar scheint sie uns, Herrscherin des Alls könnt' sie sein - Das Glas ist ein Ueber-Glas; die fantastische sakrale Form stammt aus Glas und Glas'*. Fabre houdt zichzelf voor dat een 'instituut' rondom zijn activiteiten als kunstenaar, de v.z.w. Troubleyn, hem vrijwaart voor besmetting door de burgerlijke ideologie die met het opera-bedrijf samenhangt - een illuzie, denk ik, kijkende naar de braafheid van *Das Glas im Kopf wird vom Glas*. Hij vergist zich naar mijn oordeel ook wanneer hij denkt dat hij als kunstenaar de ideologisch meest gevoelige betekenissen naar eigen believen kan manipuleren. Ofwel is het een gebrek aan historisch bewustzijn, ofwel is het zelfoverschatting. Het verhaal van Jan Fabre dreigt zich te sluiten, als een oester om een zandkorrel : het schittert, steeds meer, maar de parel is bestemd voor de vrouw van de miljardair, die schoonheid enkel beschouwt als opzichtigheid, als onderscheidingscriterium tussen de zaligen en de onzaligen, de rijken en de armen. En zo is Fabre - ook deze term is vaak misbruikt, maar staat soms op zijn plaats - gerecupereerd, door de verleidelijke *'machines de l'opéra'*. Opera blijft de slang in het paradijs der schone kunsten.

Klaas Tindemans