

Fürchtet euch nicht

- over *Der Prinz von Homburg* de regie van Johan Simons -

Theaterkenner en -liefhebber Arthur Sonnen zag Der Prinz von Homburg in de regie van Johan Simons in de Münchener Kammerspiele op 3 maart 2007. Een stille voorstelling over nationalisme en eergevoel, werkelijkheid en onwerkelijkheid, liefde, geweld en wantrouwen en uiteraard ook de botsing tussen het individuele en het algemene belang. Een enscenering die zowel in thematiek als in vorm en speelstijl een specimen is voor het oeuvre van Johan Simons.

Arthur Sonnen

Het jaarmotto van de Münchener Kammerspiele: "Fürchtet euch nicht" geeft het juiste antwoord op de ietwat duistere passage uit een feestrede van Gerard Mortier, die hij hield bij het 10-jarig bestaan van het tijdschrift *Theater Maker*: "Het theater moet er op wijzen wat de juiste angsten zijn, de juiste angsten cultiveren". Mortier zal het wel anders bedoeld hebben, maar ik houd er niet van om bang gemaakt te worden in het theater. De krachtige opstelling van dit Münchense gezelschap spreekt mij meer aan. Op zijn posters laat het overal mannen in witte overalls opduiken met de felle opdruk "Fürchtet euch nicht". In hun zoektocht naar bevrijdende regies, die dat motto eer aandoen, hebben ze ook dit jaar Johan Simons uitgenodigd. Het is zijn vierde regie in München: eerder maakte hij *Titus Andronicus*, *Robinson Crusoe* en *Die Zehn Gebote*.

Dit motto tegen de angst – het theater moet juist een tegenwicht bieden – zou ook kunnen slaan op het oeuvre van Johan Simons, al word je in de spiegelruimtes waarin de *Prinz Friederich von Homburg* zich afspeelt wel erg geconfronteerd met de onontkoombaarheid van de omstandigheden. Maar daarover later meer. De vele thema's die Simons in zijn oeuvre aan de orde stelt krijgen in deze opvoering een stevige samenhang. In de Hollandia periode onderzocht hij de verschillende aspecten van huiselijk en politiek geweld; vanaf het legendarische *Stallerhof* tot aan de oerstof van het geweld in het theater bij de Grieken: *Perzen*, *Prometheus* en *Bacchanten*. Om uiteindelijk als culminatiepunt *Vrijdag* te ensceneren als een pleidooi voor de liefde die vergeeft. Niet omdat de ravages van het menselijk onvermogen minder erg zouden zijn, maar omdat je nu eenmaal verder moet. Met een milde blik ging Simons het wantrouwen tussen mensen te lijf en raakte steeds meer geïntrigeerd door zoiets als de onbaatzuchtige liefde. Het ging daarbij vooral over zijn verwondering dat die liefde wel bestaat, zoals in *Gen*, *Asielzoeker* en vooral *Platform*. Een thema dat vooral zijn aandacht heeft sinds hij de leiding heeft van NTGent. Kun je dan toch van een ander houden en iemand vertrouwen die zegt dat hij van je houdt? En wat is dan het verschil tussen echt en niet echt?

Misschien wordt in Simons' werk en vooral in deze opvoering van de *Prins van Homburg* wel heel erg duidelijk wat Heiner Müller de opdracht van de kunst vond: 'de werkelijkheid onmogelijk maken' en dus het onwerkelijke

mogelijk maken. Verwarring en verwondering alom dus. Hoe moet je tegen het leven aankijken: is het een idee, droom, herinnering, inbeelding of imaginatie? Simons laat het geweld in verbijstering beschouwen door Titus Andronicus die zijn verschrikkingen als vertelde gebeurtenissen aan zich voorbij ziet trekken. In *Het leven een droom* wordt de aaneenschakeling van gruwelijks uiteindelijk doorbroken doordat de bevrijde zoon de koning vergeeft (zie Mandela, die na 40 jaar Robbeneiland met zijn folteraars ging overleggen), omdat je toch met dezelfde mensen verder zult moeten.

Heinrich von Kleist (1777 – 1811) schreef *Prinz Friederich von Homburg* in 1811. Het verhaal gaat als volgt: aan de vooravond van de slag bij Fehrbellin is de Prins van Homburg ingeslapen in de tuin van het kasteel, waar een feest in volle gang is. Het gezelschap dat hem daar betrapt haalt een grap met hem uit en zorgt dat een handschoen van Natalie bij hem ligt. Als de Prins er achter komt van wie de handschoen is, herinnert hij zich een droom waarin hij een zegekrans krijgt en waarbij hem Natalie tot bruid gegeven wordt. Daardoor raakt hij zo zeer in verwarring dat hij de strategische aanwijzingen van de Keurvorst niet goed registreert. Tijdens de Slag vergeet hij de afspraak om slechts op bevel van de Keurvorst tot de aanval over te gaan. Hij volgt zijn intuïtie als legeraanvoerder en trekt op eigen houtje ten strijde. Weliswaar is zijn actie succesvol, want hij wint de slag, maar de Prins wordt ter dood veroordeeld wegens negeren van het gezag en ongehoorzaamheid. Nadat Natalie bij de Keurvorst voor hem heeft gepleit, wil deze hem gratie verlenen. Maar de Prins wil geen genade als hij daarmee oneervol verder zou moeten leven. Ook de rest van het leger pleit voor de Prins. Na een aantal verwickelingen krijgt hij op eervolle wijze genade omdat hij het gezag van de keurvorst respecteert en hem doet afzien van een laffe vrede met Zweden, namelijk door Natalie te laten trouwen met de Zweedse Gustav Karl.

Kleists stuk speelt in de 17^e eeuw, waarin het nationalisme ontstond en de opkomende macht van Pruisen duidelijk werd. Frederik de Grote was de vorst die Pruisen opbouwde en van een machtig dienstplichtig leger voorzag. Dat was toen een moderne aanpak van natie-opbouw. Kleist zelf zag hoe dit Pruisen aan het einde van de 18^e eeuw ten onder ging tegen Napoleon. Deze Pruisische staat werd later gelijkgeschakeld met de mentaliteit van de kadaverdiscipline en verantwoordelijk geacht voor de Duitse Herrenmoral. Hetgeen ertoe leidde dat de geallieerden in 1949 zelfs officieel de staat Pruisen opgeheven hebben. In de Volkskrant van 17 februari 2007 stond daar een mooi artikel over van Sander van Walsum, die pleit voor een herwaardering van de Pruisische staat in de historische ontwikkeling van Duitsland en niet als een voorspel van het Derde Rijk. Het kan geen toeval zijn dat dit artikel ook in het programmaboekje van de Kammerspiele staat afgedrukt.

Al deze aspecten zijn herkenbaar in *De Prins van Homburg*, dat speelt in een vernuftig decor (Jan Versweyveld) van spiegelwanden die ieder beeld op het toneel vier maal reflecteren, al ziet het publiek vanuit de zaal zichzelf slechts eenmaal. De slaapwandelande Prins ziet zichzelf in spiegels die door de belichting af en toe doorzichtig zijn, waardoor de toneelruimte zich oneindig vergroot. In de enscenering komt de Prins echter alleen zichzelf vele malen

tegen. Hij blijft de hele avond op het toneel. Alle anderen komen op door één smalle deur of worden zichtbaar door de wand. Simons en de dramaturgen Marion Tiedtke en Paul Slangen presenteren het stuk zodanig dat de Prins vanaf het begin in een cel zit en wacht op zijn vonnis. Hij heeft weliswaar de slag van Fehrbellin gewonnen, maar is wegens eigenmachtig optreden ter dood veroordeeld. De nauwe wereld van de Prins waarin het enige meubelstuk een hoogst modern toilet is, laat zich niet makkelijk betreden. De veel te kleine (spiegel)deur biedt, afhankelijk van de plaats in de zaal, allerlei perspectieven op de spelers, waardoor het onmogelijk wordt om inbeelding te onderscheiden van droom en werkelijkheid. En hoewel de eerste scène doet vermoeden dat we in een herinnering terecht zijn gekomen, is al snel het onderscheid tussen reële en irreële scènes verdwenen.

Het reflecteren over liefde, geweld, oorlog, tederheid, echt en onecht, kortom, het denken staat in deze, bijna gefluisterde, voorstelling centraal. Het motief van de hybris - hoogmoed, groothedswaanzin - bij de klassieken krijgt in Kleists stuk een nieuwe dimensie. Het besef van eergevoel en staatsmacht, die zich ontwikkelen tegenover individualiteit en gemeenschap is nog betrekkelijk jong in de 17^e eeuw van opkomend nationalisme en wordt in deze productie langs alle kanten op zijn uiterste houdbaarheidsdatum beproefd. Want de begrippen eergevoel en staatsmacht – zo belangrijk bij de natievorming – zijn inmiddels verdacht geworden. Na de Tweede Wereldoorlog was nationalisme zo ongeveer synoniem met fascisme en vlagvertoon. In een verenigd Europa zijn nationaliteiten onhandige zaken en een lange periode van *debunking* van het eergevoel heeft bijna iedere vorm van onbaatzuchtige inzet voor een goede zaak geëlimineerd. Een erestrijd tref je nu alleen nog in de sport aan, waar nog het onvervalst nostalgische sentiment van het nationalisme heerst.

Tot grote ergernis van Kleist werd het stuk niet gespeeld (en hij benam zich korte tijd later het leven). Men kon in die tijd van de ondergang van Pruisen niet begrijpen hoe in dit stuk getracht wordt de geest van de onderwerping aan de staat te verzoenen met de opkomende drang naar individuele vrijheid. Dat had alles te maken met het einde van de Verlichting: middels het eigen verstand kon de waarheid beter worden achterhaald dan door blindelings aan te nemen wat de autoriteiten voorkookten, zo was de gedachte. Ook Kleist was er aanvankelijk van overtuigd dat de weg naar waarheid en geluk te vinden was door het nemen van de juiste rationele beslissingen. Toch wordt Kleist gezien als één van de voorlopers van de Romantiek, waarbij juist het gevoel belangrijker wordt geacht dan het verstand en de natuur wordt geïdealiseerd. Dat is te danken aan het feit dat Kleist aan het begin van de 19^e eeuw kennismaakte met het werk van Emmanuel Kant, die stelde dat niets werkelijk 'gekend' kan worden, omdat alles wordt waargenomen via de zintuigen en deze filteren per definitie de werkelijkheid. De mens kan dus nooit weten wat werkelijkheid of waarheid is. Kleist laat vrijwel alle scènes spelen in het donker, bij avond, nacht of in de ochtendschemer. Alle personages zijn oprecht zoekenden, niemand is een intrigant of schurk. De Prins wordt met zichzelf geconfronteerd en moet besluiten of hij de consequenties van het leven aanvaardt en ondanks zijn slaapwandelen meester over zichzelf wordt.

Het erotische in deze voorstelling is uiterst beperkt, maar broeit des te feller. De Prins wordt als een Romeo verliefd op Natalie, als blijkt dat het haar handschoen is die hij heeft gevonden (in de voorstelling gééft ze hem die handschoen). Homburg kust de Prinses voorzichtig, met terughoudende begerigheid en grote tederheid als hij haar troost bij de vermeende dood van de Keurvorst die voor haar als een vader is. En als de Prins van haar liefde wil afzien om de vrede te dienen, staan ze onverholven verlegen verliefd te zijn om dapper te beweren dat een hoger doel gediend moet worden. Gelukkig zal later zal de Keurvorst aan de Prins van Homburg door een kus laten weten dat hij niet in zal gaan op het eerloze voorstel van de Zweden om Natalie te laten trouwen met Gustav Karl om de vrede te kopen.

In deze voorstelling brengt de rede geen evenwicht tussen trots en begeerte. De individuele kracht van het eergevoel wint het van de onbeheersbaarheid van de begeerte. Het erotische is als een belofte, een vergezicht, waarnaar je verlangt, maar dat verwarrend werkt. Het is in deze omgeving dat niemand meer goed weet waarop hij reageert. Zelfs de Keurvorst weet dat hij – ondanks dat hij door Hohenzollern psychologisch verantwoordelijk gemaakt wordt voor de ongehoorzaamheid van Homburg – niet kan zwichten, omdat hij zich moet manifesteren als vorst. Hij wil echter graag Natalie ter wille zijn omdat de Prins om genade vraagt (en dus toegeeft dat hij fout was) en hij ontslaat hem uit gevangenschap. De Keurvorst laat de Prins echter zelf bepalen of hij schuldig is, hetgeen op barmhartigheid lijkt, maar ook iets lafs inhoudt. Nergens in deze stille voorstelling verheft iemand zijn stem. Zelfs als Natalie het pleit dreigt te verliezen omdat de Prins liever veroordeeld wordt dan als lafaard verder te leven is slechts verstikte zenuwachtigheid haar antwoord.

Aan het bewegingsjargon ligt in zijn soepele onnatuurlijkheid dezelfde gedachte ten grondslag. Een zoekend bewegingspatroon. De regie heeft een choreografisch karakter, waarbij de spelers een 'positie' innemen, van waaruit dialogen 'als een beweging' worden ingezet. Een kale esthetiek ligt ten grondslag aan de opvallende niet-historiserende kostumering die in veel opzichten onflatteus is. Uitgevoerd in varianten zwart, grijs en wit, waarbij door de opgestikte borstzakken een herinnering aan militaire uniformen bewaard blijft.

De reflectie staat in deze productie centraal. De tekstbehandeling is voorbeeldig. Door de aandacht voor de taal wordt het gevaar bezworen van het celebreren van woordkunst dat in Duitsland altijd op de loer ligt. Geen van de acteurs laat zich meeslepen door de woorden van Kleist. De stilte van de opvoering dwingt tot luisteren en schept grote helderheid. Door het schrappen van veel tekst ontstaat enorme ruimte in het stuk, die ook weerspiegeld wordt in de afstand die de acteurs ten opzichte van elkaar innemen. Het droomkarakter krijgt nog extra sterke dimensies door het gebruik van muziek als vervanging van actie, zoals bijvoorbeeld de muzikale vertegenwoordiging van de veldslag. Of de scène waarin gerouwd wordt over het vermeende sneuvelen van de Keurvorst en waarin de *Sonate Pathétique* in zijn geheel compleet uitgespeeld wordt. Het ensemble speelt als een subtiel sextet prachtig onder de tekst door. De Prins van Paul Herwig is met zijn krijgshaftig kaal hoofd en somnambulisme de vleesgeworden twijfel in innerlijk én uiterlijk.

André Jung speelt een glansrol als een bijna verheven Keurvorst en zijn vrouw wordt gespeeld door Annette Paulman, als een prachtige soort Iron Lady. Het best geslaagd in de opzet van Simons is Sandra Hüller, als Natalie. Haar ragfijne verwondering, subtiele opwinding en heldere mimiek, maken haar pogingen om de Prins ervan te overtuigen de gratie te accepteren tot een feest van wat je bij Simons de 'dubbele blik' kunt noemen. Het bewust weten dat wat je zegt of doet ook anders kan zijn. Een opvoering die in optima forma een specimen is van Simons' speelstijl, die hier een schitterend culminatiepunt bereikt.

De voorstelling eindigt met het beeld van de Prins in eenzaamheid van zijn cel, niet wetend of hij slaapt of waakt, doodsbang voor de werkelijkheid, zoals *De Idiot in Bad* uit het gedicht van Vasalis, die beseft – ondanks alles – een arme idioot te zijn gebleven. Niet met een schreeuw, maar slechts met ontzetting zonder grond staart de Prins de zaal in. Waarop het publiek nog minutenlang lang doodstil blijft zitten.

Arthur Sonnen was hoofd theaterprogrammering van het Holland Festival tussen 1979 en 1991 en richtte Het Theaterfestival op in 1987 waarvan hij tot de opheffing in 2004 directeur was. Hij is docent aan de Toneelacademie van Maastricht. Sinds 2005 is hij verbonden aan de Stichting Internationale Culturele Activiteiten (SICA).