

## DE ONDERGANG DER GODEN, OF DE TRIOMF VAN AUDI

1.

In de laatste scène van de opera *Siegfried*, presenteert Wagner dit personage als een held. Wotan, Siegfrieds grootvader, heeft hem altijd gezien als een pion in een groot plan om de ondergang van zijn rijk af te wenden. De oppergod is in dit opzet geslaagd. Tenminste daar lijkt het even op. Wat is er immers gebeurd? Siegfried, de reine dwaas, die geen vrees kent, stapt dwars door een vlammenzee en ontdekt aan de andere kant een slapende vrouw. Het is Brünnhilde, de gestrafte dochter van Wotan, en dus Siegfrieds tante. Maar die laatste opmerking klinkt vreemd, voor wie zich op de meanders van het verhaal laat meedrijven, want aan die bloedband wordt door Wagner weinig aandacht besteed. We hebben trouwens in de vorige aflevering opgemerkt dat bij Wagner incestueuze verhoudingen niet zozeer taboedoorbrekend zijn dan wel de bevestiging van een geloof in een onbesmet ras: zuiver bloed mengt zich met zuiver bloed.

De logische ontwikkeling van de grote liefdesscène tussen Brünnhilde en Siegfried is bijzonder merkwaardig, zo merkwaardig dat het de moeite loont om deze ontmoeting van dichterbij te bekijken. Wanneer Siegfried Brünnhilde voor het eerst aanschouwt, heeft ze nog een wapenrusting aan. De woorden waarmee Siegfried het lichaam beschrijft hebben een homo-erotische bijklank. Wanneer hij heel voorzichtig het harnas lossnijdt, roept hij verschrikt uit: het is geen man.

En plots is Siegfried bang: de ontmoeting met de vrouw doet hem de angst kennen. "Feurige Angst" heet het en Wagner voegt eraan toe "Er gerät in höchster Beklemmung". En meteen roept Siegfried zijn moeder aan, een moeder die hij niet gekend heeft. Vertwijfeld gaat hij verder: "Ist dies das Fürchten? O Mutter, Mutter! Dein mutiges Kind!" Hiermee zijn we aanbeland in de sompige gevoelens van de negentiende eeuw, waar de angst voor de vrouw tot de dagelijkse pathologie behoorde. Hoe lang deze 'angst' als een diep en juist psychologisch inzicht is blijven gelden, blijkt uit een analyse die Thomas Mann in 1936 schreef. Hij beweert dat pas de liefde mannen echt bang maakt, en bewondert Wagner voor dat unieke moment waarop Siegfried de angst leert kennen, samen met de liefde. Hij noemt het zelfs een wonderlijk samenvallen van Wagners primitivisme met de moderne psychoanalyse.

Hoe Siegfried in het reine komt met zijn angst, is al even gedateerd (of behoort tot de emotionele archeologie die in onze cultuur blijft rondspoken). Zijn oplossing is eenvoudig en zwaar cultureel gedetermineerd. Dit vrees inboezemend wezen, dat ook de bron van alle "Wonne" is, wordt meteen op een verhoog geplaatst: "Heiliges Weib" heet het dan.

De reacties van Brünnhilde zijn al even verrassend. Wanneer ze ontwaakt, gelden haar eerste uitroepen de natuur: "Heil, dir Sonne, heil dir Licht". Deze gevoelens worden door het orkest zwaar onderstreept, want we horen eerst plechtige, brede akkoorden in de kopers, dan in de houten, en tenslotte klimmen de harpen naar de hoogste, ijfste registers. De dramatische, psychologische actie ligt, tijdens deze imposante akkoorden, stil. Het is alsof Wagner een zijsprong maakt en een soort natuurgodsdienst wil oproepen. Hier klinkt een extatische verering van het heelal.

Brünnhilde dankt Siegfried voor het feit dat hij haar uit de slaap heeft verlost. Wanneer ze hem haar verhaal doet, vertelt ze dat ze verantwoordelijk was voor zijn geboorte, en dat ze voor hem gezorgd heeft nog voor hij bestond. Zo wordt deze eerste ontmoeting door Wagner omgedraaid in een herkennen. Deze liefde stond reeds in de feiten geschreven. Het gaat hier niet om psychologie maar om het onafwendbaar noodlot.

Omdat Brünnhilde zoveel over Siegfried weet, denkt hij dat hij zijn moeder heeft teruggevonden. Wagner gaat hiermee opnieuw het moment van de directe, jeugdige liefde uit de weg, en weeft nu een sterk erotisch geladen gevoel voor de moeder in zijn verzen. Dan laat hij bij Brünnhilde een nieuw bewustzijn groeien: zij begrijpt nu dat ze de geheime gedachten van Wotan, de straffende vader, steeds gekend heeft. Op die manier was haar opstand tegen Wotan in *Die Walküre* de diepste wens van Wotan zelf. Hij strafte haar omdat ze de moeder van Siegfried redde, maar opnieuw was de diepste wens van Wotan niet dat Siegfried ongeborn zou blijven, integendeel, deze Siegfried moest en zou het levenslicht zien. Met een duik in de psychologie en een makkelijke uitstap naar Freud kunnen we zeggen dat het instrument van Wotans onbewuste precies Brünnhilde was. Wotans straf wordt hem opgedrongen door het Uber-Ich, door 'la loi du père'. Deze vader kan zich hieraan niet onttrekken, maar toch weet hij op de sluwste manier zijn eigen Uber-Ich om de tuin te leiden. En zo vinden jaren later Brünnhilde en Siegfried elkaar. In dit systeem van omkeringen wordt dan ook logischerwijs de straf van Brünnhilde plots haar triomf: zij krijgt de meest uitzonderlijke held tot minnaar. Tot harmonie komen ze daarom niet. Hun dialoog blijft bestaan uit twee gescheiden verhalen. In Siegfried ontbrandt de liefde. Hij wil de innerlijke gloed tot bedaren brengen door Brünnhilde in zijn armen te sluiten.

Maar nu bouwt Wagner weer een keerpunt in. De voorgaande uitlatingen van Brünnhilde hebben ons niet voorbereid op haar reactie. Ze schrikt van zoveel mannelijke onstuimigheid, en ze slaat op de vlucht. Het spel van aantrekken en afstoten wordt nu het thema van deze scène. Brünnhilde vreest dat ze door toe te

geven iets essentieels verliezen zal. Ze wordt 'echtgenote', een gedachte die de dochter van de oppergod grote angst inboezemt. Ze weet dat als ze toegeeft, ze gewoon mens wordt, maar Wagner laat ons in het orkest echo's horen van vroegere tafereelen. Ze doen er ons aan denken dat Wotan haar precies die goddelijke staat had afgenomen. Ze kon niet langer een maagd blijven.

Brünnhilde blijft echter tegenspartelen. Het komt erop aan te redden wat er te redden valt. Ze vraagt daarom aan Siegfried om wel van haar te houden maar om haar verder met rust te laten. Ze vat het krachtig samen in de woorden: "Wie mij gewekt heeft, heeft mij gekwetst". Haar verzet duurt slechts een ogenblik. De pathologische logica die zo vaak de kop opsteekt, wordt aan de kant gezet. Bij haar is de passie uiteindelijk te sterk en ze geeft zich ten volle aan haar held over. Ze vindt haar opwellende gevoelens zo intens dat ze Siegfried vraagt of hij toch niet bang is voor een ontketende vrouw.

Nu ontstaat onweerstaanbaar de seksuele passie, waaraan ze zich beiden overgeven. Siegfried meldt zelfs dat hij dank zij de kolkende liefde opnieuw vergeten is wat angst betekent. Eindelijk vermengen hun stemmen zich in een geëxalteerd duo. Maar in Brünnhildes tekst schemert de donkere zijde van het verhaal door. Ze heeft nu genoeg van alle goden. Ze roept om de 'godendeemstering', want die catastrofe zal haar nu niet meer raken. Wotan mag vergaan, zij heeft haar grote liefde gevonden. En dit merkwaardig liefdesduet eindigt op de beangstigende woorden: lachende dood. Eros en Thanatos lagen ook bij Wagner steeds dicht bij elkaar.

Heel deze ontwikkeling van gevoelens en argumenten, deze kronkelige weg naar de onafwendbare afloop (het schijnbare happy-end) verklaart waarom Wagner zo'n lange scène heeft geschreven. Ze wordt doorkruist door een reeks negentiende-eeuwse preoccupaties: de angst voor de vrouw, zoals ze ook in het symbolisme van de Belgische schilder Khnopff te vinden is. Wie kent niet zijn tiggervrouw uit *De Sfinx*? De angst die Siegfried ervaart, staat ook te lezen in de prerafaëlitische schilderijen van Burne Jones. Omdat deze merkwaardige scène zo sterk ingebed is in de negentiende eeuw, maakt ze vandaag een bevreemdende, ja verwarrende indruk. Oude vooroordelen botsen en mengen zich met opstoten van nieuwe inzichten en idealen. Maar daar schuilt de kracht en de zwakte van Wagner, en reeds in 1911 schreef Thomas Mann dat Wagner door en door de negentiende eeuw belichaamt, en dat hij dé vertegenwoordiger bij uitstek is van de Duitse kunstenaar van die periode.

Wanneer we dit geëxalteerde liefdesduet in de context van de *Ring* plaatsen, hebben we op het einde van de derde opera het optimistisch hoogtepunt bereikt. Wat

in *Götterdämmerung*, de volgende episode, volgt, toont het diepe ironische karakter van Wagners opzet. Zoals de titel van het laatste deel zelf al duidelijk aangeeft, gaat het nu staag bergaf. Dit is immers het verhaal van de ondergang der goden.

Maar vooraleer het zover is, vertelt Wagner een lang verhaal waarbij Siegfried zijn status van exemplarisch individu volledig verliest. De eeuwige liefde die hij eerst uitzong, kan hem niet blijven boeien. Hij wil opnieuw de wereld intrekken. Geen ideale, goddelijke vrouw die hem daarvan kan weerhouden. Het is het eerste verraad van Siegfried. Daarna ontmoet hij Guttrune, een zwak, menselijk wezen. Dit is zijn tweede liefde, en om haar te veroveren is hij bereid om Brünnhilde een tweede maal te verraden. Hij zal ervoor zorgen dat Brünnhilde misleid wordt en zo de vrouw wordt van Günther, een zwakke vorst met een paleis aan de boorden van de Rijn. Brünnhilde wordt het grootste slachtoffer van de hele geschiedenis. De val van Brünnhilde beslaat een lang traject, want in de *Walküre* was ze de lievelingsdochter van Wotan. Daarna werd ze gestraft en verloor ze haar goddelijkheid. Een ogenblik meende ze dat ze de opperste held als levensgezel gevonden had. Nu merkt ze haar vergissing, en ze wordt als een 'gekochte' bruid, vernederd en gekwetst, aan een aardse vorst gekoppeld.

De reactie van Brünnhilde is hevig want ze wordt daarop een wraakgodin. Ze plant met Siegfrieds aartsvijanden zijn ondergang. De onoverwinnelijke Siegfried heeft natuurlijk één zwakke plek (net zoals zijn Griekse mythische parallel Achilles). Brünnhilde verradt zijn geheim en Siegfried zal laffelijk ten onder gaan. Deze moord wordt gepleegd door iemand die tot de clan van Wotans ervvijanden behoort. De mislukking van Wotan lijkt totaal. Maar ook dit brengt de ironische vertelling niet tot haar eindpunt.

Brünnhilde bemachtigt de ring, en stelt de daad die alle onheil had kunnen afwenden, een daad waartoe niemand in staat is gebleken. Ze gooit namelijk de ring opnieuw in de Rijn: het artefact wordt weer natuur. De orde wordt opnieuw hersteld. Daarna maakt ze een grote brandstapel, steekt hem aan en rijdt, gezeten op haar ros, het vuur in. Maar de vlammen slaan hoog op een reiken tot aan het Walhalla. Alles en iedereen gaat in vuur ten onder. Dit is de grote wereldbrand.

Ondertussen klinkt uit het orkest de mooiste muzikale frase op. Ze heet 'redding door liefde', en betekent de uitkomst van dit ingewikkelde verhaal. De redding, zo zal men merken, kan in deze mythische wereld alleen tot stand gebracht worden dank zij een absoluut offer.

We zien voor onze ogen een wereld van wetten en gezag sterven. We moeten wel

tot de conclusie komen dat dit Wotans diepste bedoeling was. Binnen zijn systeem was er geen oplossing meer. Alleen helemaal opnieuw beginnen leek hem de enig mogelijke uitweg. Wotan als anarchist, zeg maar. De vraag is of de toeschouwer zijn standpunt bijtreedt. We mogen niet vergeten, merkte G.B. Shaw gepassioneerd op, dat de jonge revolutionair Wagner wellicht in de grote radicale ommakeer geloofde. Maar tijdens het voltooien van het werk, wat zowat veertig jaar duurde, werd Wagner de vriend van een gekke koning, Ludwig de Tweede van Beieren, en was de internationale politieke situatie volledig gewijzigd. Hij was zelf veel conservatiever geworden. Toen hij aan de laatste maten van zijn werk toekwam, was hij niet meer zo overtuigd van het gelijk van Wotan. Zo verlegde Wagner zijn politieke boodschap en kwam hij uit bij de zeer pathetische, maar systeembevestigende uitspraak dat alleen in de liefde ons heil schuilt.

Maar de twee boodschappen blijven naast elkaar bestaan. Alles eindigt dus in verwarring. Veel blijft volstrekt ambigu. Ondanks alles wat hij bedoeld kan hebben (utopisch verlangen, redding, nieuwe wereld), heeft Wagner een grote boog gemaakt die uitloopt op een tragisch, pessimistisch einde. Het enige straaltje hoop leveren de gelukkige Rijndochters omdat ze hun goud hebben teruggekregen. Voor de cultuur echter betekent dit dat ze een compleet rampspoedige onderneming is.

## 2.

Voor deze laatste aflevering van de Wagnercyclus heeft het team van Pierre Audi het project verder rigoureus uitgewerkt. Ook voor deze vierde keer heeft scenograaf Tsy-pin een verbluffend scènebeeld ontworpen. Voor het eerst is het orkest weer op zijn traditionele plek terechtgekomen. Maar rond de orkestbak is er een cirkelvormig looppad. Daar zullen zich een aantal kernmomenten van het werk afspelen. Op het plateau zelf hebben we nu een glazen, platte vloer. Die zal vooral door de belichter Wolfgang Göbbel virtuoos gebruikt worden, want door spots onder de vloer te plaatsen kan hij nieuwe lichtstanden creëren. Tijdens de wereldondergang krijgt Göbbel de vrije hand, en mag hij de cyclus afronden met een adembenemende lichtshow. En waar blijven de echte vlammen, die Audi blijkbaar zo dierbaar zijn? Die zouden bij dit laatste beeld niet meer werkzaam zijn, want Audi heeft de vlammenzee reeds eerder gebruikt als afsluiting van het tweede bedrijf. Hij past hier een esthetisch principe toe, dat we ook in de *Walküre* hebben ontmoet. Hij zet het vlammengebeuren op een andere plaats (displacement, zeg maar). De vlammen verschijnen als een diep, onderliggend thema. Wanneer ze 'echt' in het verhaal verschijnen verkiest Audi de suggestie dank zij een lichteffect. Wellicht wordt deze keuze verklaard door het feit dat vlammen in hun letterlijkheid vlug veel van hun dramatische kracht verliezen. Wanneer men dan geconfronteerd wordt met de duur van het muzikale verloop, verliezen de vlammen alle impact. Wendt men echter een

dramatische belichting aan, dan kan men zo goed als een oneindig aantal sferen en stemmingen oproepen. Het wordt een samenspraak tussen licht en muziek, en beide in hun abstracte kracht kunnen elkaar wonderlijk versterken.

3.

Van zijn zangers heeft Audi verschillende speelstijlen gevraagd. Als men de volledige cyclus overschouwt, dan heeft hij van Jeannine Altmeyer de rijkste interpretatie gekregen. Ik weet wel dat deze sopraan veel kritiek krijgt, omdat ze niet perfect is wanneer het op toonhoogte aankomt. Maar dat beperkte falen (naargelang men al of niet over een absoluut gehoor beschikt stoort het in meerdere of mindere mate) compenseert ze met een overweldigende toneelprésence. In de *Walküre* is ze een jonge, energieke vrouw. In de *Götterdämmerung* is ze een rijpere, tragische figuur geworden. Wanneer ze zich tegen Siegfried keert transformeert ze in een indrukwekkende wraakgodin. Audi maakt het haar op zeker ogenblik niet makkelijk: terwijl de actie zich op de bühne afspeelt, plaats hij haar volledig vooraan, met de blik recht de zaal in. Ze moet dan minutenlang met stil spel hevig reageren op de woorden die achter haar gezongen worden. Op die ogenblikken ziet men bij Altmeyer een grote tragédienne aan het werk, die weet te overtuigen dank zij een grote innerlijke, emotionele concentratie.

Tegenover haar staat Hagen, de incarnatie van het kwaad. Deze rol wordt ronduit schitterend gezongen door Kurt Rydl - ja, dit moet zowat zijn wat Wagner voor de geest had toen hij zijn moeilijke, grensverleggende partituur schreef. Maar Rydl is daarnaast ook een begaafd acteur. Audi vraagt van hem een overdreven speelstijl. Het komt dicht bij het ogen rollen van de stille film. Maar juist door deze overdrijving verleent Rydl aan zijn personage zowel een demonische als een ironische dimensie.

4.

En Siegfried? Welke visie heeft Audi op dit zo geroemde maar ook zo problematische personage? Het is erg moeilijk om hierover een uitspraak te doen. De reden hiervoor is van anekdotische aard. Bij Siegfried werd de hoofdrol eerst vertolkt door Heinz Kruse. Maar na enkele opvoeringen bezeerde hij zich en moest hij het laten afweten. De Nederlandse Opera kon toen Stig Andersen krijgen om op een paar dagen tijd de rol over te nemen. In de opera stoot men constant op de ongelooflijke professionele bekwaamheid van zovele kunstenaars. Andersen had niet de minste moeite om de moeilijke regie in een handomdraai onder de knie te krijgen. Ikzelf heb Andersen aan het werk gezien. In *Götterdämmerung* was Kruse echter weer helemaal op de been, zodat ik twee interpretaties van de rol heb gezien. Bij Andersen leverde dat geen enkel probleem op. Hij beschikt over een soepele stem en kan de

aartsmoeilijke rol met veel muzikaal gevoel zingen. Daarnaast beschikt hij over voldoende stamina om ook nog in het laatste bedrijf het lange liefdesduet met stralende stem te zingen. Fysiek is hij een grote, lenige man met een innemende uitstraling. Zo kan hij geloofwaardig aan de naïeve, onbekommerde held gestalte geven. Bij Kruse ligt dat volledig anders. Hij heeft een tenorstem die wat benepen rond gespannen stembanden blijft hangen. Zijn vertolking bevindt zich muzikaal op een ander plan en je kan Kruse van de kant van dirigent Haenchen alleen maar een vreemde keuze vinden. Kruses gestalte maakt het er niet beter op: hij is klein en gedrongen, een erg onevenwichtige partner van de glorieuze Altmeyer. Als hij van de bühne loopt, doet hij dat met wat belachelijke trippelpasjes. Niet overtuigend, zo lijkt het. Of? Of is dat de eerste interpretatie die bij Audi voorlag? Wilde hij een onheroïsche held, een wat belachelijke Siegfried? Wat dit tegenspreekt, is Audi's visie die zeker niet steunt op een ideologisch-kritische dramaturgie. Daarom kan ik zeggen dat ik Stig Andersen absoluut gemist hebt in het laatste deel van de *Ring*.

5.

In dit laatste deel komt voor de allereerste keer een koor voor. Het is een brutaal mannenkoor, dat het ruwe volk van Hagen voorstelt. Audi doet hier een vreemde keuze. Hij gaat volledig een sociologische lezing uit de weg, en laat de mannen als ledenpoppen verschijnen. De bewegingen laat hij over aan de choreograaf Amir Hosseinpour. Deze heeft de methode van Peter Sellars gebruikt. Hierbij worden de gebaren afgeleid van de gebarentaal van doven. Bij Sellars heeft dat nog nooit tot een bevredigend resultaat geleid. Erger nog, toen ik het voor de laatste keer zag, was dat bij *Oedipus Rex* plus *De Psalmensymfonie* van Stravinsky. Dit spektakel, dat in Amsterdam overgewaaid was van Salzburg, was beschamend en belachelijk: het gebarenspeel degradeerde tot wat amateuristisch gedoe. Maar men moet aannemen dat zowel Audi als Hosseinpour in het systeem geloven. Ze bewijzen hier overtuigend dat ze gelijk hebben, want de volledig geformaliseerde houdingen en gebaren hebben bij hen een uitzonderlijke kracht en het koor drukt perfect de ruwe dreiging uit die van de muziek uitgaat. Ja, Peter Sellars, ben je geneigd te denken, kom hier eens naar kijken, zo kunnen die gebaren, maar je hebt er wel inspiratie voor nodig.

6.

Zo zijn we aan het einde van deze *Ring* gekomen. In de regie van Pierre Audi en onder de muzikale leiding van Hartmut Haenchen is het project uitgegroeid tot een artistiek evenement. Audi had aangekondigd dat hij geen persoonlijke inhoud aan het stuk wilde toevoegen. Zo is het geen kritische lezing geworden naar Duits model. Maar deze weigering om commentaar te geven is natuurlijk reeds een uitgesproken standpunt. Je kan stellen dat hij uitgaat van 'respect' voor de tekst als tekst. Dit wil in de eerste plaats zeggen dat Audi gelooft in de sterkte van Wagners opera. Audi

heeft de tekst (waarmee we hier vanzelfsprekend woord én muziek bedoelen) nauwkeurig ontleed en is op zoek gegaan naar de dramatische spanningen tussen de verschillende karakters. Hij heeft ook de hevige momenten opgespoord en telkens heeft hij naar een middel gezocht om het toneelgebeuren op dezelfde intense hoogte te brengen als de partituur.

7.

Door deze werkwijze heeft Audi onderstreept welke de onbetwistbare kwaliteiten van Wagner waren. Bij G.B. Shaw kunnen we lezen dat hij vond dat Wagner een filosoof was tot aan *Siegfried*. Daarna, zucht Shaw, heeft Wagner er een opwindende vierde opera bijgeschreven, maar de filosofische constructie lost op als mist voor de zon. Wat er overblijft is slechts Wagner, de magistrale verteller. Laat ik hier onmiddellijk aan toevoegen dat ik bijzonder dankbaar ben voor deze verteller, en dat hij hier gelukkig niet teveel filosoof is. Bij Audi is het precies deze Wagner die constant aan het woord is en zijn regie is één lange demonstratie van de vertelkunst van de meester van Bayreuth. We vergeten dan de 'mythische' kwaliteit die conservatieve interpreten er zo graag in stoppen, en we zien een verhaal dat ons voert langs een lange reeks narratieve sleutelmomenten. Het gaat over een vader die zijn geliefde dochter moet straffen, over een eeuwige liefde die even later smadelijk verraden wordt, over ongebreidelde machtswellust, over goudhonger, over een vrouw als slachtoffer van de maatschappij, over de bereidheid tot het totale offer. Waar de vertelkunst van Wagner faalt, zoals in het tweede bedrijf van *Siegfried*, verliest ook de regie de greep op het gegeven. Maar waar Wagner met muziek tovert, krijgt hij het gepaste antwoord van tovenaars Audi.

Als we over een interpretatie spreken dan moeten we opmerken dat op één punt Audi radicaal ingrijpt. Wanneer op het einde van deze Ring de wereldbrand uitbreekt, voegt hij er één element aan toe. Als alles opgebrand is (en de socialistische, optimistische Shaw, b.v., dacht dat er een kans op een nieuw begin was) daar laat Audi de speer van Wotan -symbool van het oude regime- plots door het achterdoek dringen. De speer, in *Siegfried* in tweeën gespleten door onze fiere held, is hier met een beetje koord weer hersteld. Het oude regime heeft geleden, zegt pessimist Audi, maar het kan, een beetje gehavend, doorgaan. Een boodschap van de wanhopige jaren negentig, het enige echte hedendaagse teken in deze lezing, noch in de geest van Shaw, noch in de geest van Wagner.

8.

Om zijn doel te bereiken heeft Audi een rijke waaier aan theatrale middelen gebruikt. Hij heeft niet alleen het acteertalent van zijn zangers aangesproken, hij heeft evenzeer gebruik gemaakt van de ruimte en van het licht. Deze opvoering levert in



de Nederlanden zonder meer het spectaculariste decor van de jaren negentig op. Maar de indringende kwaliteit van het beeld is te danken aan het feit dat, na de eerste verrassende schok, het tot viermaal toe, de overtuigingskracht heeft van het onvermijdelijke.

Het decor heeft nog een andere kwaliteit. De reputatie van het Amsterdamse Muziektheater is, dat de architect een veel te groot en te breed plateau heeft ontworpen. Reeds vele regisseurs en ontwerpers hebben hier het pleit verloren. Alleen Audi heeft een heel bijzonder gevoel voor ruimte, zodat bij hem deze ruimte steeds 'vol' is. Maar met deze *Ring* is hij nog een stap verer gegaan; het immense decor, met uitbouw wil losbreken, al is de beschikbare ruimte enorm, dat effect verleent een extra spanning aan de visuele ervaring. Tenslotte heeft hij een volstrekt unieke stijl van belichting van Wolfgang Göbbel gevraagd. De verbluffende, alhoewel steeds dienende lichtstanden blijven tot op het allerlaatste ogenblik van dit enorme werk getuigen van inspiratie, vakmanschap en een ongebreidelde fantasie.

9.

Niet alles in deze *Ring* is perfect geweest. Zo blijft de eerste aflevering, *Rijnoud*, wat wankel overeind. Het is alsof Audi pas vanaf de tweede opera duidelijk greep op de stof heeft gekregen. Wellicht wordt hier wat bijgeschaafd bij de reprise in 1999. De kostuums van de twee reuzen, figuren uit een soort futuristisch stripverhaal, overtuigen niet. De Siegfried van Heinz Kruse legde een zware hypotheek op de twee laatste opera's. Mijn wens is duidelijk: laat Stig Andersen terugkomen (wat contracten en zo betreft, zal dit wel niet mogelijk zijn, helaas). Het minst overtuigend element echter was het multimedia-aspect van de voorstelling. Audi voegt graag een videocamera aan zijn middelen toe (net zoals hij dat deed bij het Zuidelijk Toneel voor *Maat voor Maat*). Ook al vermeldt het programmaboekje dat hier de meest geavanceerde videotechnieken gebruikt worden, toch levert het esthetisch gezien veel overbodigheid en zelfs onhandigheid op. Bij de reprise zou dit technisch deel best geschrapt worden. Maar dit alles blijven kleine gebreken naast de talrijke glorieuze momenten: een sterk aangrijpende *Walküre* of een zo goed als perfect eerste bedrijf in *Siegfried*, b.v.

10

Tot slot nog deze gedachte. We hebben er reeds vaak op gewezen dat Audi een *Ring* heeft gepresenteerd die buiten continentale angsten, schuldgevoelens en dubbelzinnigheden staat. Misschien komt dat omdat Audi zelf een buitenstaander is, en dat hij bij dit project een team heeft samengesteld dat tot verschillende culturen behoort. Wat betreft decor, kostumering en regie, treffen we hier een partij Russisch-Amerikaanse cultuur aan, die gekoppeld aan een dosis Japanse gevoeligheid,

overkoepeld werd door de visie van een Libanees, verantwoordelijk voor het eindproduct. Zij hebben Wagner weten te bevrijden, en ze hebben zijn werk alle recht laten wedervaren. Weg, de politieke dwanggedachten, weg, de antiburgerlijke beknibbeling. Hier staat opnieuw vast dat Wagner dat weerbarstig genie, met deze *Ring* de enige tekst uit de negentiende eeuw heeft geschreven die waarlijk Shakespeariaans mag heten.

Johan THIELEMANS