

SIEGFRIED IN DE NEDERLANDSE OPERA OF NOG EENS HET GEVAL WAGNER

Wagner schreef met de *Ring* één van de sterkste teksten van de negentiende eeuw zowel qua woord als qua muziek. Aangezien hij tot de Duitse culturele traditie behoort, wil dit meteen zeggen dat je met Wagner niet uitsluitend over het sublieme kunt spreken. Wie in de Duitse cultuur begint te roeren, stoot vanzelf op onwelriekende potjes. In onze eerste aflevering wezen we er reeds op dat Wagner sedert de Tweede Wereldoorlog ideologisch verdacht is, omdat Hitler hem zo zeer bewonderde. Het deed de vraag rijzen, waarom deze fascist, machtsgeil en uiteindelijk onuitsprekelijk dom en blind, zo op de werken van Wagner gesteld was. Het is een raadsel waarom de Duitse dictator zo van de *Ring* hield, een tekst, die in al zijn dubbelzinnigheden toch liet zien hoe een despoot (Wotan) tenslotte totaal faalt. Het gaat over de machteloosheid van de machtigen. De ondergang en de brand van de wereld leken toch eerder parabels die de heerser van het Derde Rijk even hadden moeten doen nadenken. Het pessimisme kon toch geen nut hebben binnen de propagandamachine van een wereldveroveraar. Als de censuur van toen verstandig naar Wagner had geluisterd, dan zou ze zijn werken verboden hebben. Zijn opera lijkt politiek veel gevaarlijker dan de muziek van joodse componisten zoals Mendelssohn of Mahler. Met andere woorden: de nazi's werkten met de verkeerde lijst. De geschiedenis is een vat vol ironie, maar dat wisten we al natuurlijk.

Vanzelfsprekend stond Wagner bij Hitler en de zijnen op een goed blaadje omdat de meester van Bayreuth zulke rabiate antisemitische uitspraken had gedaan. Wagner scheen in zijn teksten in de zuiverheid van de rassen te geloven. Met deze wijsheid in het achterhoofd kan je het eerste bedrijf van *Die Walküre* vanuit twee standpunten bekijken. We zien daar de paring van Siegmund en Sieglinde. Uit hun seksuele vereniging zal Siegfried ontstaan, de redder van de mensheid. Merkwaardig genoeg schrok Wagner er niet voor terug om het incesttaboe te doorbreken. Hij lijkt te beweren dat het heil moet komen van liefdesrelaties die buiten de burgerlijke moraal vallen. Dat is dan de moderne lezing, waarbij Wagner past in de strijd van zovele kunstenaars tegen de beklemmende wereld van de bourgeoisie. Het is moeilijk om aan te nemen dat fascistten van het slag van Hitler hiermee instemden.

Maar er is ook een andere mogelijkheid. Wat zorgt er meer voor 'onbesmet' bloed dan het product van de liefdesdaad tussen broer en zus, vooral als ze zelf van goddelijke en Germaanse oorsprong zijn? Dat is dan de tweede lezing, en ze sluit naadloos aan bij de racistische theorieën uit de jaren dertig van onze eeuw. Waar stond Wagner precies? Welke van deze twee interpretaties was de zijne? Dat is

moeilijk te zeggen. De meerduidigheid, of onduidelijkheid van Wagners opera's wordt door commentatoren voortdurend onderstreept.

De vraag werpt allerlei theoretische problemen op. Zegt het werk wat Wagner zelf heeft willen uitdrukken? Is de intentie bepalend of slechts een element van de betekenis, en moeten we de verdoken intentie bij onze lezing betrekken? Moeten we niet eerder naar de tekst zelf kijken, en hem lezen vanuit ons eigen standpunt. Aftasten wat deze opera nu betekent, voor deze persoon op gene plaats, los van de troebele Duitse intellectuele geschiedenis, los van het onsympathieke mannetje, dat Wagner als mens uiteindelijk was. We zitten in de tang tussen ideologische bezwaren, historische betekenis en retorische overtuigingskracht. Dat laatste is zo overstelpend, dat Wagner als verteller het wint op alle andere, onzure aspecten van zijn denken en daarom blijft hij ons dus fascineren. Ook hier ontstaat de betekenis dank zij het standpunt van waaruit gekeken wordt. Omdat het werk veelduidig is, kan het zowel tot fascisten als tot democraten spreken. Maar in beide gevallen zegt de tekst niet hetzelfde. Het mensbeeld en de politieke overtuiging van de beschouwer zijn dan de kapitale factoren die de tekst uiteenlopende dingen laat zeggen.

In de opeenstapeling van ideeën, die zeker geen sluitend geheel vormen, schuilt nog steeds het probleem Wagner. Hoe sterk hij ons bezighoudt, bleek nog in de afgelopen maanden uit het feit dat de *New Yorker* (hipper bestaat er toch niet?) een lang stuk aan hem wijdde. De muziekcriticus Alex Ross geeft zijn artikel de veelbetekenende titel "The Unforgiven". De aanleiding is het verschijnen van het boek *Twilight of the Wagners*, waarin de achterkleinzoon Gottfried een regelrechte aanval doet op de hele familie. Zijn stelling is dat Wagner een profeet van het nazisme was. Dat Winifred, de grootmoeder van Gottfried, Hitler met open armen in Bayreuth ontving, is natuurlijk reeds lang geweten. Maar sedertdien, zo stelt Gottfried Wagner, is er vandaag de dag nog steeds niets veranderd. Daarom vindt hij dat de joodse dirigenten James Levine en Daniel Barenboim, die vandaag in Bayreuth dirigeren, hypocriet zijn.

Dat brengt Alex Ross terug naar de essentiële vraag: wordt Wagner voor eeuwig besmeurd omdat "een gek, die geboren werd zes jaar na zijn dood" zo van zijn muziek hield? Ross merkt op dat er over Wagners pre-fascistische neigingen altijd gesproken wordt, maar dat men vaak te vaag is. Meer studiewerk is dringend nodig, schrijft hij.

Voor hem is Wagner een bundel van vele persoonlijkheden. Hij was niet alleen componist en dichter, maar ook een schrijver van virulente polemieken. In deze teksten, die tot het wezen van het probleem Wagner behoren, werd hij sterk

beïnvloed door Feuerbach. Deze poneerde dat de idee van het 'absolute' van joodse oorsprong was. Al even joods was de opvatting dat de oppergod alles uit het niets geschapen had. Het was een verwerpelijk soort van godsdienst, vond Feuerbach, en Wagner vond dat dit judeo-christelijk gedachtengoed al even koud en dood was als de muziek van zijn tijd. Hij wilde daarom niet alleen de muziek vernieuwen, maar ook een ander levensbeeld aanbieden. In de hedendaagse muziekgeschiedenis wordt er gesproken over een grote Duitse traditie die loopt van Bach over Beethoven en culmineert in Wagner. Hijzelf echter zou met zulk een visie niet akkoord gaan. Hij verwierp het verleden. Hij vond de muziek van zijn voorgangers monsterlijk, en hij wachtte op het ogenblik waarop het lot alles met één grote stoot zou van tafel vegen, en ruimte maken voor het Kunstwerk van de Toekomst. Dat laatste zou dan door Wagner geschreven worden. Hij zag zichzelf als het nieuwe begin, en in dit opzicht schrijft hij zich in de traditie van de avant-garde in, een traditie die de kunst van de twintigste eeuw zou domineren.

Het sterkst keerde Wagner zich tegen muziek die door joden geschreven werd. Toen hij jong was, heetten zijn rivalen Mendelssohn of Meyerbeer. Zij kenden een ongemeen groot succes, en Wagner wilde deze concurrenten gewoon uitschakelen. Hij viel in zijn scheldkanonnades zonder enige moeite terug op alle bekende antisemitische clichés.

Deze teksten kunnen een reden zijn waarom Hitler door Wagner zo sterk aangetrokken werd. Ross gaat op zoek naar de eerste ontmoeting tussen Hitler en de muziek van de meester van Bayreuth. Toen hij als jonge man in 1906 naar Wenen ging, woonde hij daar op de achtste mei de opvoering bij van *Tristan en Isolde*. Ross zocht een klein detail op: hij speurde na wie de dirigent van die opvoering was en ontdekte dat het niemand anders was dan Gustav Mahler. Nog een ironisch punt uit de geschiedenis, want Mahler, als componist, zou zovele jaren later op de zwarte lijst verschijnen.

Hitler was zo sterk onder de indruk van Wagner gekomen, dat hij lange brokken tekst uit diens geschriften van buiten leerde. Als hij later in *Mein Kampf* het heeft over de joden die nooit een eigen cultuur hebben gehad, dan lijkt dat een echo van Wagners uitspraak dat de joden nooit een eigen kunst hebben gehad. Heeft Hitler, zo vraagt Ross zich af, deze formule niet voor het eerst bij Wagner gelezen, zodat ze jaren later bleef doorwerken?

Een verontrustender band bestaat er als men er de *Bayreuther Blätter* bijneemt. Dit was het tijdschrift van Wagner en het stond reeds tijdens het leven van de 'meester' vol antisemitische uitspraken, terwijl het arische ras aangeprezen werd. In

die omstandigheden moest Hitler dan wel de weg naar Bayreuth vinden. Dat gebeurde in 1923, toen Winifred Hitler voor het eerst ontving en in hem onmiddellijk een redder zag. De jonge stokebrand voelde zich goed bij deze ideologie die vegetarisme combineerde met een verdediging van de rechten van het dier, een ageren tegen vivisectie en enkele elementen uit het boeddhisme. En de conclusie van Ross is dat Hitler de perfecte Wagneriaan was (met een allusie op de bekende tekst over Wagner van G.B. Shaw).

Dat de verhouding van Wagner tot de joden een actueel onderwerp is, bewees ook een conferentie die dit jaar in Bayreuth gehouden werd. De lezing van de musicoloog Joseph Horowitz verscheen in de *Times Literary Supplement* van 21 augustus 1998. Ook Horowitz moet bekennen dat hij ondanks alles van Wagner houdt. Hij gaat na op welke manier de Amerikanen bij het begin van deze eeuw zich tot Wagner aangetrokken voelden. Ook bij deze bewonderaars kan men makkelijk sporen van racisme vinden. Maar hun geloof in etnische zuiverheid had een heel andere kleur. Wagners racisme, zo schrijft Horowitz, werd in Amerika vertaald in termen van cultureel nationalisme. Het werd totaal geciviliseerd en ongevaarlijk.

In Amerika waren het vooral de vrouwen die van Wagner hielden, en dit kwam omdat er in zijn opera's zoveel sterke heldinnen voorkwamen. Bij Wagner is de vrouw een slachtoffer, en dat inzicht correspondeerde met de ervaringen van de vrouwen in de Victoriaanse tijd (zo prachtig beschreven door Edith Wharton in *The Age of Innocence*, b.v.). Deze beknotte vrouwen verschijnen natuurlijk ook in de *Ring*: Sieglinde is getrouwd met een monster van een man en Wagner laat haar het geluk vinden in een overspelige, incestueuze relatie. Brünnhilde begint als de uitverkorene van vader Wotan, maar begint dan aan een lange lijdensweg, die haar tenslotte leidt naar het verlies van haar grote liefde Siegfried en naar een gedwongen huwelijk met Gunther. Onderhuids voelt men een protest tegen een maatschappij die de vrouw niet zelfstandig laat zijn, en zonder enige twijfel verklaart dat de populariteit van Wagner.

Maar in New York waren er ook vele joden die Wagner grenzeloos bewonderden. Joseph Horowitz meent dat Wagner met hen meer gemeen had dan de componist lief was. Net als zij was hij een buitenstaander. Hij kende zijn vader niet, en hij vreesde dat hij joods was. Als componist voelde hij zich alleen tegen allen. Daarom kon hij zulk een overtuigend beeld van de marginaliteit tekenen. Horowitz heeft mij hierbij laten zien dat het wellicht deze maatschappelijke isolatie is die Wagner er toe bracht zijn redders van de mensheid te gaan zoeken buiten elke bestaande traditie. Siegfried of Parsifal: ze weten niets, ze kennen hun afkomst niet, en toch zijn ze de enige hoop van een wereld bedreigd door de ondergang. In de hele

Ring wordt het personage van Mime gezien als de duidelijkste incarnatie van de jood. Mime komt in het eerste bedrijf van Siegfried op de voorgrond. Hij heeft een te groot hoofd, is listig en is op macht belust. Het zijn steevast de karaktertrekken die de jodenhaters benadrukten. Voor Gustav Mahler was het duidelijk: met deze Mime, heeft hij gezegd, wilde Wagner de joden belachelijk maken. Maar Mahler gaf toe dat hij zich zeer verwant met dit personage voelde.

Horowitz bekent dat de menselijkste personages uit de hele *Ring* de drie 'joodse' personages zijn en hij verwijst naar Loge, Alberich en Mime. Horowitz stelt dat Wagner ergens de joodse ziel zeer goed begreep, en dat het daarom is dat joden hem binnen zijn opera's zijn racisme kunnen vergeven.

De hele discussie rond het jood-zijn van Mime in de *Ring* heeft mij persoonlijk altijd verwonderd. Horowitz verwijst naar de exemplarische mise-en-scène van Chéreau, waarin Heinz Zednik een verbluffende Mime was. Volgens de Amerikaanse auteur zou Chéreau de joodse karaktertrekken van het personage onderstreep hebben. Dat vat Horowitz niet op als een verwijt, want hij voegt er onmiddellijk aan toe dat hij nog nooit eerder zo een sympathie en zo een humane vertolking gezien heeft. Voor mezelf moet ik bekennen dat ik bij deze prachtige vertolking van Zednik op geen enkel ogenblik aan een 'jood' gedacht heb. Ik zie Mime als de kleine, bekrompen man die de kans schoon ziet om macht en rijkdom te verwerven. Helaas mislukt hij daarin, want hij heeft er het juiste talent niet voor. Trouwens, de omstandigheden zijn hem niet gunstig, daar hij verslagen wordt door Wotans oogappel, Siegfried. Racistische implicaties heb ik nooit gedetecteerd.

Ik kan dan terugkomen op het essentiële punt dat ik eerder verwoord heb: de tekst van Wagner laat zich ook buiten hem om interpreteren. De tekst is zo rijk, zo boeiend en zo intrigerend dat het misschien tijd is om hem buiten deze troebele context te plaatsen. De hele wereld moet niet lijden aan het Duitse complex. Moeten we Wagner steeds maar terugplaatsen in een intellectuele geschiedenis die zich ontpopt heeft tot de vloek van de twintigste eeuw? Die tijd ligt nu achter ons, zodat het misschien het juiste ogenblik is om gewoon naar de tekst te kijken. Je kan rustig stellen, dat dit het standpunt van Pierre Audi in Amsterdam is. Weg van Wagner, weg van Duitsland, terug naar de tekst. En zien of hij blijft boeien.

Pierre Audi trekt zich van de Europese schuldgevoelens niets aan. Voor hem is de *Ring* een uitzonderlijk verhaal. Hij wil dit zo onbevangen als mogelijk vertellen. Het lijkt op een minderheidsbod want weinig ambitieus. Maar dank zij de uitwerking is niets minder waar. De ambitie is echter van esthetische aard. Zo is het reeds twee afleveringen duidelijk dat Audi gekozen heeft voor een ruimte waarin de muziek van

Wagner de nodige adem krijgt. Alhoewel je soms kan klagen dat de opera het teveel van imposante decors moet hebben, moet je hier toegeven dat de ontworpen scenische ruimte zeker imposant is, maar dat ze daardoor een extra kracht krijgt.

Wanneer in deze *Siegfried* de toeschouwer de theaterzaal betreedt, ziet hij dat het scènebeeld volledig in de logica ligt van de twee voorafgaande opera's. Ja, er is de cirkel, en ja het orkest is naar de andere zijde van het podium verhuisd. Er zijn wel een paar belangrijke details: zo zit het reusachtig orkest, b.v., er massaler bij want het neemt de helft van de speelruimte in. Hier zit het Wagneriaans orkest in al zijn glorie open en bloot. Bij de belangrijke orkestrale passages zal zijn zichtbare aanwezigheid het dramatisch effect verhogen - geheel in tegenspraak met Wagners overtuiging. (De Nederlandse Opera heeft voor *Siegfried* een beroep gedaan op het Rotterdams Filharmonisch, een orkest dat de hele, lange avond de moeilijke partituur schitterend verklankt, alvast voor het oor een feest.)

De dominerende materialen zijn nu niet langer het hout, maar wel het staal en het glas. Dat kan je vanuit een dramaturgisch standpunt verklaren. Met *Siegfried* zijn we weer een stap verder in de ontwikkeling van het gegeven. *Siegfried* en zijn leermeester Mime staan aan het begin van de industriële revolutie. Ze zijn smeden, en het staal wordt door hen omgevormd tot een instrument. Dat is natuurlijk allemaal aangegeven door Wagner zelf. Hij wil op de scène niet alleen de objecten van de smidse, hij voorziet echte arbeid. Het publiek zal de verschillende stadia meemaken waarin een zwaard gemaakt wordt. Geen regisseur kan eronderuit, want Wagner heeft in zijn muziek het proces stap voor stap geëvoceerd. Staal is dus zeker het dominerende materiaal van het eerste bedrijf.

Pierre Audi heeft samen met scenograaf Tsipyn, een gedeconstrueerde werkplaats geconcipieerd. Op het wijde, open plateau staan zonder enig verband een aantal raadselachtige ijzeren voorwerpen. Pas als *Siegfried* besluit om het gebroken magische zwaard weer aan elkaar te smeden, zullen ze alle een spectaculaire rol spelen. Deze smidse zal natuurlijk overal vuur spuwen. In de vorige aflevering, *Die Walküre*, waren de vlammen van bovennatuurlijke aard. De god Wotan moest Loge, god van het vuur, aanroepen om de vuurkring rond Brünnhilde voor te toveren. Nu echter is het vuur getemd, aards en realistisch. Het moet aangewakkerd worden dank zij steenkool. Het levert in deze opvoering één van die anekdotische momenten op die de toeschouwer niet gauw vergeten zal. Men stelle zich voor: *Siegfried* gooit grote scheppen kolen door een brede, ijzeren schouw. Maar deze bevindt zich vlak onder de risicoplatsen, u weet wel, die enkele platsen die zich pal boven het speelveld bevinden, en die er vanuit de zaal heel wankel uitzien. De avontuurlijke toeschouwers, die daar hebben plaatsgenomen, komen allen nieuwsgierig over de

rand kijken om te zien wat Siegfried vlak onder hen uitspookt. Maar dan springt er plots kolkend een immense vlam naar boven, omgeven door een zwarte walm. Je ziet hoe dit de toeschouwers verschrikt, want ze veren achteruit. Vuur, bij Audi, is ook vuur, en in al de delen van de *Ring* heeft hij een beeld bedacht waaruit het gevaar van de vlammen spreekt.

We zijn natuurlijk benieuwd om te zien wat Audi met Mime doet. Hij verandert deze sluwe smid in een sprookjesfiguur. Mime is half mens, half insect. Hij heeft het achterlijf van een kever en je vermoedt dat hij over een gevaarlijke angel beschikt. Misschien hij is dan nog meer een grijze wesp, als die al bestaat. Het geeft zowel een komische als een griezelige dimensie aan het personage. Hij past in de rest van het scala van personages, waarbij een reus in een draak verandert. Wanneer dit insect Wotan ontmoet, dan is deze weer gekleed als een Japanse edelman. Door deze kostuumkeuze haalt Audi het verhaal helemaal weg uit een Duitse traditie. Het is alsof Audi zijn verhaal wil plaatsen in het gebied van de verbeelding, zonder grenzen en zonder duidelijke plaats. Maar in deze geestelijke ruimte, ook al kan ze vreselijk concreet zijn, hebben deze conflicten een diepere zin. Zo gaat *Siegfried* niet langer over mogelijke ideologische tegenstellingen, maar over het verhaal van een vader en een zoon.

De rol van Mime wordt op een superieure manier vertolkt door Graham Clark. Deze Engelse zanger zingt de partij alsof ze met hem vergroeid is. Hij zet een komisch personage neer dat ook verontrustend is. Hij lijkt in zijn dolle beweeglijkheid, volledig vergroeid met deze regieconceptie. Welke vreemde kunstenaars zijn operazangers toch, want al heeft deze Graham Clark de rol reeds op zovele andere plaatsen gespeeld, onder meer bij Kupfer in Bayreuth, toch blijkt dat hij deze interpretatie van Audi met volle inzet en overgave in Amsterdam kan neerzetten. Het lijkt voor de eerste maal, met de evidentie van het onontkomelijke. Graham Clark zorgt voor één van de vocale en theatrale hoogtepunten van deze gehele cyclus.

Wanneer op het einde van het eerste bedrijf deze Mime met Siegfried verdwijnt uit de smidse van rook en vuur en het orkest één van de meest opzweepende finales speelt uit de hele operaliteratuur, veert de zaal als één man recht. Welk een ongelooflijke combinatie: een componist die bijna het onmogelijke vraagt, een dirigent die de grootste risico's niet schuwt, een zanger die het toppunt van geïnspireerd acteren demonstreert, waarbij volledige vrijheid bereikt wordt binnen de grootste dwang. Voeg daarbij de vaste hand van een begenadigd regisseur en de verbazende technische kunde van de scenograaf.

Aan een zijsprong kan ik hier niet weerstaan: waarom blijven de geavanceerde

technieken van het theater zo afwezig uit het Nederlands en Vlaams theater? Het is geen kwestie van geld alleen, maar het heeft ook te maken met een artistieke visie. Om de totale kunst van het theater te beleven moet je vandaag de dag naar een operahuis. De cyclus van de *Ring* groeit uit tot een belangrijk evenement in ons theaterleven, en als we nu nog even wachten op het laatste deel, zullen we weten of de jaren negentig al dan niet hun *Ring* hebben voortgebracht. Voor wie er getuige van wil zijn: later zal de Nederlandse Opera de *Ring* als een cyclus brengen - wie op kaartjes hoopt, moet van nu af aan reeds scherp uitkijken.

Johan THIELEMANS