

IVO VAN HOVES HOOPVOLLE “GÖTTERDÄMMERUNG”

Johan THIELEMANS

In juni 2008 bracht De Vlaamse Opera “Götterdämmerung”, het vierde deel van Wagners “Ring des Nibelungen”. Daarmee besloot regisseur Ivo van Hove zijn grensverleggende encenering voor de eenentwintigste eeuw. Met zijn essay over “Götterdämmerung” rondt ook Johan Thielemans zijn kritische analyse van dit groots project van De Vlaamse Opera af. Hij besprak “Rheingold” in Documenta 24 (2006), nr. 3-4; “Die Walküre” in 25, nr. 1 en “Siegfried” in 26 (2008), nr. 1.

Bij de laatste aflevering van Wagners “Ring”, *Die Götterdämmerung* hadden Van Hove en Versweyveld een verrassing in petto. Laten we even teruggaan naar het einde van *Siegfried*. Het grote liefdesduet speelde zich in een totale tot ruïne gereduceerde wereld af. Een soort nulpunt, waarbij je met spanning uitkeek hoe Van Hove het verhaal verder zou vertellen. Bij *Götterdämmerung* gaat een grijs brandgordijn op en zien we een stevige architecturale constructie: een kubus, die staat in een lege, cleane ruimte. Alle voorspellingen (bijvoorbeeld deze van Tom Lanoye in het programmaboek) komen niet uit. We staan voor een wereld die op sterke structuren steunt. Is er een regeneratie gebeurd tussen de twee opera’s? Een antwoord op die vraag zullen we niet krijgen.

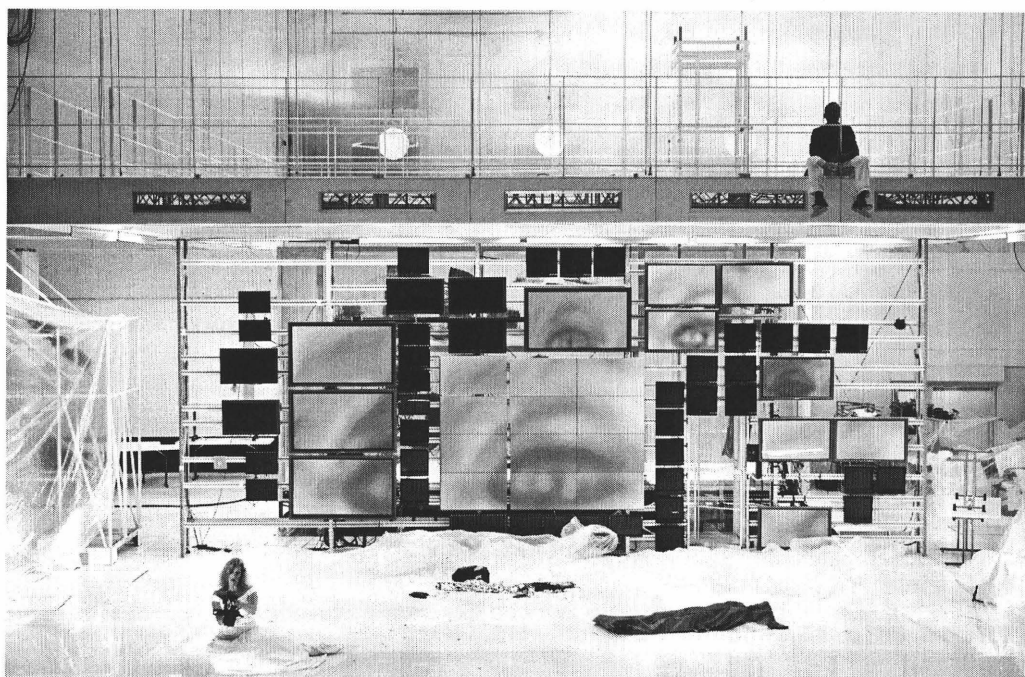
Wagner begint dit laatste deel van zijn tetralogie met de geschiedenisles van de Nornen. Ze vat het verhaal samen, en onderstreept het belang van de Wereldes. Terwijl ze vertellen zien de Nornen echter hun levensdraden verward worden, zodat ze alleen nog maar een grote castastrofe zien aankomen. Die ondergang doet hen in paniek op de vlucht slaan: ze zullen terug onder de aarde gaan, en bescherming zoeken bij Erda, hun moeder. De wijsheid die zij vertegenwoordigt, verschuilt zich, en is uit de wereld verdwenen. Natuurlijk is er bij Van Hove geen plaats voor een romantisch landschap met rots. Jan Versweyveld heeft de actie in deze witte ruimte geplaatst, een ruimte afgesloten met rolluiken. Er staan een aantal toestellen, oude computers. In het midden staat er ook een grote console. Daar kan men een draad in steken, en zo beelden uit het verleden oproepen: deze elektrische draad vervangt de gewezen draad van de Nornen uit de mythe. Op de schermen valt niet veel te zien: ofwel omdat het apparaat onvoldoende werkt, ofwel omdat men er de originele chaos op ziet. Het beeld wordt scherper als de tweede Norn het heeft over Wotan en zijn verdragen. Nu toont het scherm de tek-

sten ervan. Tenslotte werkt de geheugenbank niet meer en ontploft ze. Iedereen stuift weg, naar moeder.

Net zoals in de vorige afleveringen van de cyclus heeft Van Hove de handeling opengetrokken. Hij maakt dus opnieuw gebruik van figuranten. Rond de drie Nornen bewegen zich andere figuren, die toekijken, of komen helpen. Ze dragen Aziatische kleren, de vrouwen hebben een typisch broekpak. De handeling heeft dus een concrete plaats, maar toch gomt Van Hove het anekdotische weg en houdt hij het vrij abstract, zodat je de plaats van actie niet direct in Azië plaatst. In het programmaboekje lees je dat Van Hove dacht aan fabrieken in India, waar ze oude apparatuur weer bruikbaar maken.

Voor de tweede scène blijven we in dit witte universum, maar nu staan er in de koele ruimte twee witte bedden. Al is de omgeving modern en hedendaags, toch zijn de laatste snufjes van de media hier niet binnengedrongen. Voor informatie grijpen de protagonisten naar de krant. Hier wordt in grote mate tegen de muziek van Wagner in geregisseerd. Zoals zo vaak in deze versie wordt er tegen de tekst aangeschurd; maar meer dan in de andere delen staat de complete vertaling naar de moderne setting nogal haaks op de originele inhoud. Kijkt men met het libretto van Wagner naar de voorstelling, dan wordt men geconfronteerd met een paar principiële problemen. Wagner schrijft dat Siegfried verschijnt in volle wapenrusting. De muziek is opgewonden en vol passie, al geeft Wagner ook duidelijk aan dat de verhouding tot Brünnhilde problematisch is. De 'ideale' geliefde kan haar man niet blijvend boeien, en zij stuurt hem, met spijt in het hart, de wijde wereld in. Haar begrip leidt later tot haar ondergang.

Bij Van Hove zien we eerst Brünnhilde, die wacht, en zich verveelt. Ze werpt zich achterover op het bed – een gebaar van seksueel verlangen dat een aantal keren terugkomt, een bescheiden visueel leitmotiv. Dan verschijnt Siegfried, en hij is helemaal omgetoverd tot een burgermannetje. Zo hadden we hem, een beetje raadselachtig, ook al op het einde van de vorige opera gezien. De overgang van nozem naar man met maatpak bleef daar onverklaard. Het is één van de radicaalste ingrepen die Van Hove in zijn lezing van de *Ring* heeft doorgevoerd. Nu wordt deze keuze verder uitgewerkt. Alle grote gevoelens, zoals ze uit de orkestbak opklinken, worden hier gereduceerd. Siegfried is eerder koeltjes, in zijn pyjama, nonchalant, wat afstandelijk, zelfs als Brünnhilde hem om de hals vliegt. Dat betekent dat we veel verveling, en veel gebrek aan wederzijds begrip zien. Er komen nog wel momenten van passie voor, maar die verdwijnen even snel als ze opwellen. Ze wijzen niet op een diepere band. Naar buiten toe willen Siegfried en Brünnhilde echter het bijzondere liefdeskoppel belichamen. Siegfried spuit met



Götterdämmerung (foto: Annemie Augustijns)

een spuitbus op de wand de woorden: *Bed, peace, hair, peace*. Die woorden krijgen pas hun volle betekenis wanneer er uit het niets persfotografen opduiken. De geliefden verkleden zich tot John Lennon en Yoko Ono, en doen even de bekende performance, de 'bed-in', over.

Het is een grapje, dat de muziek van Wagner voor schut zet. We kijken met ironie naar deze liefdesverhouding, die sterk naar een komedie neigt. En wat heeft het John Lennon-moment te betekenen? Dat de 'absolute liefde' van deze Brünnhilde en deze Siegfried maar spel is, een 'gemaakte' mythe waarvoor ze zelf verantwoordelijk zijn. Je kan er ook andere interpretaties aan geven. Bijvoorbeeld dat Wagner, en de hele Wagnertraditie uitbazunen dat we hier de 'absolute liefde' zien, toegegeven alleen bij Brünnhilde, en dat Van Hove het koppel uit de popwereld ook als 'ideaal' wil voorstellen, de 'helden' van onze tijd? Het ene koppel is gelijk aan het andere. Natuurlijk kan het ook totaal ironisch gelezen worden als we erbij denken dat niemand nog gelooft dat we bij John en Yoko voor een utopisch geluk staan. Als we even doordenken, dan leidt de liefde bij Lennon tot een moord. Het spel wordt dan plots erg ernstig, en zo vertoont het tragische verhaal van de popheld een parallel met dat van Siegfried. Hoe zwaar dit moment weegt op de algehele interpretatie, is echter moeilijk in te schatten, want verder komt er geen gedurfde kortsluiting tussen twee werelden. Het Lennon-moment blijft zo erg eenzaam staan, als een vondst die niet organisch is en daarom als iets te ver gezocht overkomt.

De scène tussen Siegfried en Brünnhilde levert de dag van vandaag bij andere regisseurs ook problemen op. Zo heeft de Duitse regisseur Peter Konwitschny in 2002 in Stuttgart dit duet eveneens helemaal onderuit gehaald. Maar hij deed dat in een Duitse traditie van radicale cultuurkritiek. De beelden waaronder hij de muziek begroef, stonden in een polemische verhouding tot het Duitse verleden. Hij kon niet vergeten dat Siegfried de ideale held van Hitler was geweest. Daarom ontzegde Konwitschny Siegfried alle gewicht of waardigheid. Maar omdat het spektakel zo haaks op het Wagneriaanse gegeven stond, was er een dialectische spanning tussen orkest en toneel. De ironie werkt bij Van Hove anders. Er zijn geen ideologische discussies, alleen is er een poging om de personages dicht bij ons te brengen. Hun geloofwaardigheid kan alleen bereikt worden, als we een aantal hedendaagse vooroordelen uit het hedendaagse Nederlandse toneel incorporeren. Dat kan samengevat worden in een reactie die je vaak in wandelgangen van Nederlandse schouwburgen hoort: het was fijn want je kon toch ook eens lachen. Helemaal in die lijn weigert Van Hove de grootsheid van het gebaar, en zoekt hij allerlei details op die hem toelaten om tenslotte een komedie te regisseren, hoezeer de muziek in de orkestbak ook tegenstribbelt. Het is een gewaagde

gok, en helemaal lukt het niet. Het versmalt de vertelling, en meteen ook het geweld in de muziek. Deze reductie tot een burgerlijk drama legt bloot hoezeer de situatie aansluit bij het stramien van een soap. Dat is een interessante intellectuele oefening, maar het resultaat is onbevredigend. De uitwerking stelt niet de vraag hoe ver je in de komedie kunt gaan, maar wel in hoever de doorgedreven nonchalance van Siegfried uiteindelijk misplaatst is.

Bij de derde scène arriveren we bij de Gibichungen. Het scènebeeld gaat plots open, de schermen worden opgetrokken, en we zien een batterij aan videoschermen. Deze zullen zich in de loop van de voorstelling tot allerlei functies lenen. Hun eerste betekenis is dat de mensenwereld van de Gibichungen volledig door media beheerst wordt. Dat staat in sterk contrast tot Siegfried, die opgroeide tussen afgedankte computerspullen. Zijn jeugd speelde zich af op het einde van een regime. Als er al high-tech aan te pas kwam, dan gold dit een snuffje dat van het internet kon geplukt worden: Siegfried kon een chip in zijn hand inplanten (ter vervanging van het magische zwaard uit het libretto). Maar de media hebben zich, na de totale ondergang in *Siegfried*, blijkbaar in volle glorie hersteld. De batterij schermen bestormen constant het oog. Er zal pornografie en geweld op te zien zijn. In een eerste tijd zullen de twee 'lieve' Gibichungen met vredevolle beelden bezig zijn. Wat er op het scherm te zien is, zijn de beelden uit Second Life. Rond deze hype onder gamers en webfanaten hebben Van Hove en Versweyveld, met de volle medewerking van de Amerikaan Tal Yarden, een hele reeks acties georganiseerd. Zo zal Gutrune sterke gevoelens beleven dank zij het computerspel. Op een scherm zien we hoe ze droomt van haar geliefde, hoe ze wordt achternagezeten, hoe ze met hem vrijt, maar dat doet dan haar andere zelf. Zij zit alleen te tikken op haar laptop. Hoezeer dit instrument een betekenis heeft voor de personages blijkt tenslotte het sterkst op dat pure 'Germaanse' ogenblik waarop Siegfried en zijn schoonbroer Günther bloedbroeders worden. Er komt geen bloed aan te pas. Hier wisselen beiden gewoon hun gekoesterde laptop uit.

Na het eerste bedrijf krijgt de voorstelling een andere adem. Nu helpt de muziek de theatrale actie en omgekeerd. Hagen wordt door de Koreaan Attila Jun als een echte schurk gespeeld, daarbij geholpen door zijn indrukwekkende basstem. Het is in het geheel een wat ouderwets aandoende aanpak, waarbij zelfs handengewring niet uit de weg wordt gegaan. Maar zo komt het wraakmotief sterk tot zijn recht, en alle ironie of afstandelijkheid wordt verlaten. Hagen, afstammeling van Alberich, de dwerg die, zoals we in *Rheingold* geleerd hebben, aan de oorsprong ligt van het drama, wil Siegfried vernietigen en zo aan de vervloekte ring geraken.

Hij mobiliseert daarom zijn manschappen. Als ze verschijnen, blijken het verstokte gamers te zijn. Hun wapen is hun laptop, de schermen slorpen hun volledige aandacht op. Waar ze gefascineerd naar kijken, is de banaliteit van het web zelf. Maar toch weet Van Hove deze mannen volledig te betrekken bij de actie. Elk koorlid heeft een duidelijke opdracht. Zo vormt het koor geen uniforme groep, maar is het een verzameling individuen, elk met een specifiek traject over het toneel. Meteen staan we voor een virtuoos stukje operaregie. Zo opwindend als de muziek van Wagner in deze bladzijdes is, zo boeiend is het spektakel voor het oog.

Het verhaal zelf krijgt een erg wrange wending. Brünnhilde wordt door Siegfried in de steek gelaten. Sterker nog: zij wordt gewoon door hem uitgehuwelijkt. Deze vernedering aanvaardt ze niet, en ze zal aan Hagen, de aartsvijand van Siegfried, verklappen waar zich zijn zwakke plek bevindt. Alles is nu klaar voor de moord.

Siegfried kruist eerst nog het pad van de Rijndochters. Van Hove werkt de situatie open, door opnieuw te werken met een stel figuranten. Hij heeft een actie uitgedacht die los staat van het geheel. De Rijndochters zijn omgetoverd tot kellerinnen in een soort luxerestaurant. Ze dekken tafels, lopen heen en weer en zwaaien met witte tafelkleden. Het levert een dynamische handeling op, maar het is niet meer dan een oplossing voor een teatraal probleem, zonder enige wezenlijke verdieping van het thema. Vragen zoals: waarom, en hoe dat? blijven best achterwege.

Bij de scène met de moord loopt het anders. De brutale Hagen komt aangezet met bakken bier (de merken worden klaar en duidelijk aan het publiek getoond: het is bier van Vlaamse bodem). Wagner laat Siegfried nog eens het hele verhaal vertellen, en nu werken de videoschermen als de plek van het geheugen: we zien in verkorte vorm de relevante scènes uit de voorgaande afleveringen. Hiermee verliest het relaas van Siegfried alle langdradigheid. Tekst, muziek en beeld smelten samen tot een meeslepend geheel. Hier, in tegenstelling tot de scène met de Rijndochters, versterken alle elementen elkaar. Het nonchalante van Siegfried krijgt eindelijk een extra-betekenis. Hij is niet meer dan een bluffertje die met zijn heldendaden uitpakt.

De afloop is onontkoombaar: Hagen zal Siegfried dodelijk treffen. Bij de moordscene betreft Van Hove een videocamera. Wanneer Siegfried neerstort, snelt een team van spoed bij ongevallen het toneel op. Het is een echo van het lazaret uit *Die Walküre*. Terwijl er erg realistisch met de medische instrumenten

wordt omgegaan, verbindt Van Hove de handeling met een ritueel. Op het scherm zien we hoe de dokters hem weer tot leven trachten te brengen. Maar de zanger op de scène komt van zijn 'lichaam' los. Deze Siegfried heeft een 'out of the body experience'. Hij staat op en zingt zijn dodenaria. Hij doet dat kijkend naar een videocamera, die hij tenslotte zelf in handen neemt. Het is, als het ware, zijn laatste boodschap aan de wereld, of beter misschien aan zijn geliefde Brünnhilde. Daarna gaat hij weer liggen en wordt hij lijk.

Het beeld dat hij geregistreerd heeft, zal terugkomen op het grote scherm, wanneer Brünnhilde haar treuraria zingt. Maar eerst heeft Wagner een indrukwekkende dodenmars geschreven. Net zoals bij de andere instrumentale tussenstukken, laat Van Hove de hele scènewisseling bij open doek zien. Op die manier wordt de aandacht van de luisteraar afgeleid en krijgt de muziek een begeleidende functie, of, anders geformuleerd, wordt ze herleid tot filmmuziek. Weer verschijnen er figuranten, die de achterwand met grote vellen plastic inpakken. Pas dan komt Brünnhilde naar de plek van de misdaad. Ze zal haar liefde uitzingen, en op het grote scherm zal haar paard Grane te zien zijn, een prachtig wit exemplaar. Ook Siegfried, die zijn laatste woorden zingt, komt op het scherm als zij het over haar geliefde heeft. Zij ziet bij Van Hove voor zichzelf maar één uitweg: ze pleegt zelfmoord. Op een scherm zien we hoe ze zich een fatale dosis toedient.

Het is belangrijk dat terwijl deze bloedige conflicten zich afspelen, er boven op een loopbrug een Afrikaan zit die roerloos, nauwelijks geïnteresseerd naar al de commotie kijkt. Van Hove introduceert een thema dat het einde van de opera zal bepalen. Het verhaal van goden en helden gaat de blanke aan. Wanneer dan de ondergang van het Walhalla plaatsvindt – het glazen huis uit *Rheingold* en *Die Walküre* komt op de achtergrond voorbijgereden – en Wagner de laatste aangrijpende muziek uit de orkestbak laat opklinken, krijgen we een ander radicaal voorstel van de regisseur. Met de muziek had Wagner een zeer bepaalde betekenis op het oog. Het laatste grote motief wordt in de literatuur beschreven als het motief van de verlossing. De vernieuwing van de maatschappij moest er voor Wagner komen langs een totale destructie. Dat levert in bepaalde regies, zoals deze van Chéreau uit 1976 of van Pierre Audi in de jaren negentig, een heuse wereldbrand op. Je kan het lezen als: uit liefde (wat het grote thema suggereert) moet alles vernietigd worden. Bij Chéreau werd dit in een ideologische context geplaatst. Op de laatste maten draaide het proletariaat, dat naar de ondergang had gekeken, zich naar het publiek toe. Een soort aanklacht, of het beeld van een nieuw mogelijk begin, helemaal in een humanistisch-marxistisch perspectief. Je kan het einde bij Van Hove als een afgeleide zien. Zo valt de nadruk minder op de ondergang. Het wordt geen tweede spectaculaire destructie, zoals dat bij zijn *Siegfried* het geval

was. Heel vlug laat Van Hove een massa volk op het toneel los. Ze bouwen het verblijf van de Gibichungen helemaal om. We zien schamele schuiloornden, een lap plastic waaronder men toch een bescherming vindt. Er komen opgewekte mensen aangelopen, er komt een beeje kitsch bij te pas als een Chinees lampion naar beneden komt. Een duidelijker beeld bestaat er niet, om te zeggen dat er hier iets totaal anders aan de oppervlakte komt. Het is de derde en de vierde wereld die het toneel en dus de wereld veroverd. We zien hier heus optimisme, maar dat ontstaat buiten de machtstructuren van onze Westerse maatschappij. Op de maten van de muziek slaagt een street kid erin om te breakdansen. Als laatste beeld krijgen we zelfs een religieus moment. Men komt met een plant aan, en gaat hem vereren. Hij is een verkleinde versie van de Wereldes, waarover er zoveel te doen is geweest. Deze mythische Es kan je in de context van Wagner zien als iets dat tot een 'groot' idee behoort. Het nieuwe exemplaar staat voor een 'klein' idee. Maar, zo laat deze laatste, verbluffende scène zien, precies in al deze kleine initiatieven ligt een nieuwe kans. Misschien een reële kans op die betere wereld waarover Wagners *Ring* toch altijd is gegaan. In *Die Walküre* hadden we dezelfde mensen gezien, maar daar waren ze overgeleverd aan agressie en angst. Het waren beelden uit de moderne grootstad, beelden geplukt uit een maatschappij waarbij men op straat zinloos iemand de kop inslaat of neerschiet. Maar deze donkere beelden laten zich nu lezen als het gevolg van een bepaalde maatschappelijke ordening. Om de hoop weer toe te laten, om de mens weer de kans te geven om zijn betere ik naar boven te laten komen, moet eerst die ordening weg. Hier in *Die Götterdämmerung* laat ze zich duiden als het Westerse kapitalistisch systeem. Als dat kan opgeruimd worden, is de weg open naar een samenleving vol spontane vriendschap. Bewust of onbewust verwijst Van Hove naar de jonge Wagner, toen die in Dresden de vriend van Bakoenin was en geloofde in het anarchisme. Deze dacht toen nog dat er een weg naar de redding bestond, maar hij had Schopenhauer nog niet gelezen.

Terwijl Wagner zich daarna overgaf aan het pessimisme van Schopenhauer, en zijn geloof in een beter sociaal model volledig moest opgeven, biedt Van Hove toch nog een andere mogelijkheid aan.

Zo weet Van Hove het hele lange traject van de *Ring* tot een besluit te brengen dat de ideeën van Wagner volgt, bekritiseert en verder trekt. Het magistrale is dat deze ultieme toevoeging heel organisch oogt, want de energie die hier aan de verworpenen der aarde of aan de kleine mens wordt toegedicht, sluit volledig aan bij de energie die ook in de muziek te horen is. Natuurlijk is muziek dubbelzinnig en open, en kan eenzelfde thema in een andere context een nieuwe betekenis krijgen. De vrijheid die muziek toelaat, heeft Van Hove volledig te baat

genomen. Zo stuurt hij de toeschouwer tenslotte weer de wereld in met een goed gevoel. Het sterke is dat die toeschouwer zich niet bekocht voelt, omdat deze complexe actie op het toneel toch volledig aansluit bij de impulsen die Van Hove in de muziek gehoord heeft.

Verlaat je de toneelzaal, en laat je alles nog eens goed tot je doordringen, dan besluipt je een gevoel van twijfel. Maar als de oplossing van dit lang vertoog problematisch is, dan verschuift de discussie zich naar het publieke of politieke vlak. We verlaten dan de esthetische dimensie, waarbij we naar de worsteling kijken van een regisseur met een veeleisend, vaak tegendraads meesterwerk uit de negentiende eeuw. We moeten ons dan bezinnen over onze eigen opvatting over de gang van zaken in de ons omringende wereld van de éérentwintigste eeuw. Geloven we in ons dagelijks denken dat we bij die groep mensen, die tenslotte het toneel bezetten, een alternatief vinden. Zijn ze sterk genoeg als tegenkracht van de machtsmechanismen die ons verpletteren. Het knaagt toch ergens dat er een portie naïviteit in zulk een politiek voorstel schuilt. Of is de les die uit de voorstelling getrokken kan worden gewoon dat de kans op geluk en samenzijn schuilt in het verwezenlijken van kleine dingen, zoals een huisje bouwen uit een stuk karton. Laat de groten der aarde dan maar hun ding doen, met wat solidariteit, wat vrolijkheid en wat new-age-achtige religie komen we al een heel eind. Als in de voorgaande delen Van Hove zich liet kennen als een pessimist, dan ontpopt hij zich in dit laatste beeld als een optimist. Het pessimisme gold dan alleen voor de wereld van het Westen, en de uitweg lijkt op een ander continent te liggen. Maar dat andere continent is vandaag India, China en Brazilië. Andere of betere krachten vallen daar niet te bespeuren. Dat Van Hove hier dan het beeld van de daklozen oproept, of van de overlevers in de favella's, is tenslotte een onbevredigend politiek antwoord op de problemen die op ons afstormen.