

## “RHEINGOLD” OF VAN HOVE GEFASCINEERD DOOR BILL GATES

Johan THIELEMANS

### Een spel van verwachtingen

Meteen wanneer de operaliefhebber de zaal betreedt, wordt hij overrompeld met vragen. Op de bühne staan computerschermen, stoelen, bureautafels, laptops. Het is alsof je bij de verkeerde voorstelling binnenstapt: waar is het water (van de Rijn), waar ligt het goud uit de titel verborgen?

Bij de eerste maten worden de raadsels alleen maar groter, want de Wagnerliefhebber weet wat deze noten te betekenen hebben, maar die betekenis rijmen met de ploeg jonge secretaresses die meteen het toneel opstormen, lijkt niet mogelijk. Die eerste noot van de opera, bv., die wonderlijke diepe klank, is reeds door talloze commentatoren geduid. Dit, zo luidt het, is nog de chaos voor de schepping, of dit is de diepe kracht van de onaangeroerde natuur. Udo Bermbach in zijn uitstekende studie *Blühendes Leid*<sup>1</sup> beschrijft de openingsmaten als volgt: “Es ist ein wahrhaft grandioser Anfang, mit dem Wagner sein Opus magnum beginnt, musik- und sprachlich gewordene Geburt der Welt aus Ort- und Ziellosigkeit - scheinbar eine andere, eine ästhetische Genesis, ohne allen biblischen Schmerz, ein Zustand wie vor der Vertreibung aus dem Paradies.”

In de eerste scène, zo stelde Wagner zich voor, is de natuur overweldigend aanwezig: in de Rijn ligt goud, een ongerepte schat. Zolang dat goud tot de natuur behoort, is het een positieve kracht. Maar het goud bevindt zich in een zwakke positie: het kan geroofd worden. Vandaar dat de natuur zich tracht te beschermen door drie Rijndochters het goedje te laten bewaken. Voor Wagner werd hiermee een ideale oerstaat geschetst. Toen hij deze eerste opera uit de cyclus van *Der Ring des Nibelungen* schreef, stond hij volledig onder de invloed van de Duitse filosoof Feuerbach en de Russische anarchist Bakoenin. Alles wat naar staat of hiërarchie zweemde was verdacht. Het was een verkrachting van een ideale toestand. In die vervlogen tijd leefde de mens gelukkig en in volle harmonie met zichzelf en met de wereld. De beschaving heeft hem daarna totaal misvormd. In *Wagner and Philosophy* schrijft Bryan Magee: “The action of the Ring starts in the first period of socialization. If the whole work is to be understood aright it is essential to realize that, from Wagner’s point of view, this socialization was based on a primal wrong.”<sup>2</sup>

Als men deze overwegingen als uitgangspunt neemt, dan laat de stof van *Rheingold* zich logisch vertellen. Het anarchistische gedachtegoed, dat Wagner inspireerde, behoort tot diens linkse periode. Zo is deze opera zijn duidelijkste politieke werk. Maar juist hier ligt voor Van Hove het probleem. Daar hij het verleden steeds sterk en kritisch onderzoekt, is het begrijpelijk dat hij bij de politieke begrippen, die Wagner dierbaar waren, vraagtekens zet. Een eerste ingreep is dan radicaal: de natuur als een ideale toestand - de mogelijke ecologische dimensie van Wagners positie - wordt meteen geschrapt.

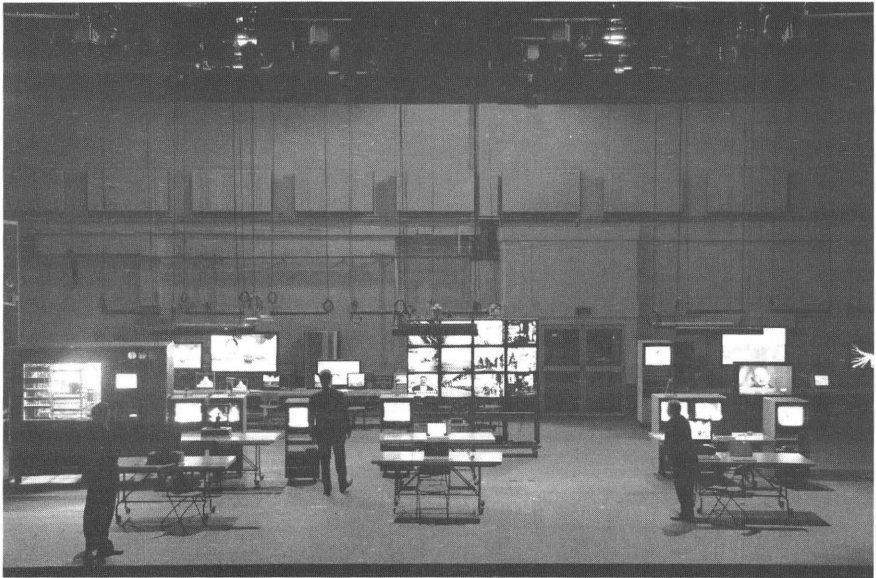
De oppositie natuur/cultuur interesseert hem niet. Hij concentreert zich vooral op het element macht. In de hedendaagse tijd gaan daar beelden mee gepaard van mensen die van achter computers en op schermen de wereld beheersen. Vandaar dat we bij het begin van de opera in een controlekamer zitten. Het goud is de superchip geworden en die moeten de Rijndochters bewaken. Hun taak valt hen niet zwaar, omdat ze denken dat er geen gevaar bestaat. Zo zitten ze achter hun consoles computerspelletjes te spelen. Dat doen ze op de tonen van die beroemde eerste Wagner-maten. Alle symbolische betekenis die de muziek hebben kan, wordt van tafel geveegd. De muziek staat nu niet meer op zichzelf, maar ondersteunt een niet muzikale actie, en wordt op die manier filmmuziek.

Deze muzikale omschakeling is geen alleenstaand feit. Ze duikt nog verschillende malen in de encenering op. Bij Wagner hebben we een opera met een vrij beperkte bezetting. Het traditionele element van het koor is totaal afwezig. Belangrijk is ook dat Wagner het verhaal laat plaats hebben op verschillende plekken: in de Rijn, onder de grond, bij de goden. Door de toneeltechniek van de negentiende eeuw had hij daarbij ingewikkelde scènewissels nodig. Dat leidt dan vanzelfsprekend tot uitgebreide tussenspelen, bij gesloten doek. Ook hier heeft Van Hove een volstrekt nieuwe idee ontwikkeld. In de eerste plaats heeft hij een groot aantal figuranten gebruikt. Laten we in de muzikale context spreken over een koor dat niet zingt. Er zijn geen drie Rijndochters maar een meute kantoor-meisjes, van wie er slechts drie zingen.

Bij elke scènewissel zal iedereen die bij het kantoorleven betrokken is, instaan voor het verschuiven van tafels en kasten om de nieuwe plek voor onze ogen te creëren. Dat geeft aan de actie een vloeiende continuïteit en een bijzondere dynamiek. Maar ook hier zijn alle tussenspelen filmmuziek geworden, en kan het de luisteraar, onder de visuele complexiteit, wel ontgaan welke ingenieuze muziek Wagner voor de overgangen geschreven heeft. Maar de bewegingen van de schare figuranten zijn zo mooi muzikaal geregeld, dat je er geen bezwaar kunt tegen hebben.

In de hedendaagse tijd, waarin Van Hove het verhaal heeft geplaatst, is het centrum de technologie. De Rijndochters zitten achter hun laptop. Wotans woning wordt gedomineerd door een reuzenscherm waarop de wereld vanuit een satelliet geobserveerd wordt. De macht wordt uitgebeeld als iets onpersoonlijks en koud. Deze wereld verliest veel van zijn romantische Wagneriaanse kleur. Zo vindt de verleiding van Alberich niet plaats in de wateren van de Rijn maar gebeurt ze tussen de machines. Het goud is een sterk beveiligde superchip. Eens Alberich het geheim van de macht ontdekt heeft, rooft hij hem. Het is geen ramp voor het universum, het is paniek in het kantoor.

De vertaling naar vandaag gaat op enkele ogenblikken schuren met een archaische verteltechniek, die Wagner dierbaar was. De componist/ librettist gebruikte sprookjeselementen, omdat deze in de negentiende eeuw een belangrijke culturele rol speelden. Het sprookjeselement verleent aan het verhaal ook een speelse en humoristische kant. We ontmoeten dwergen en reuzen. Daar heeft een hedendaags regisseur die uit de Vlaamse traditie komt, geen moeite mee. De personages zijn wat de namen hen benoemen. Alberich, de loser, wordt gewoon 'dwerg' genoemd ( en dus een soort dwerg die meer indruk op het publiek maakt dan wanneer de



*Das Rheingold* door De Vlaamse Opera  
(Foto: Annemie Augustijns)

regie zich zou uitsloven in een romantische uitbeelding). Hetzelfde geldt voor de twee reuzen die het Walhalla hebben gebouwd. Hier valt de keuze nog makkelijker te aanvaarden. Fafner en Fasolt staan gewoon aan het hoofd van een groot ondernemersbedrijf - dus zijn ze reuzen, al zijn ze nu gewapend met laptops. Bij de episode onder de grond gaat het wat moeilijker: Wotan, de oppergod, wil het goud bemachtigen dat Alberich gestolen heeft. Hij wordt daarbij geholpen door Loge, sluwe god van het vuur. Ze kunnen Alberich met een list klein krijgen. Toon mij je macht en je toverkunst, zegt Loge en Alberich wordt eerst een afzichtelijke draak ("ein Wurm"). Toon me dat je ook heel klein kunt worden, vraagt hij dan. Alberich neemt graag de vorm aan van een kikker, en wordt meteen gevangen genomen. Het is een sprookjesmotief dat ook voorkomt in het bekende verhaal van *De Gelaarsde Kat*. Het is voor Van Hove niet eenvoudig om zulk een oude verhaaltechniek te incorporeren in een volstrekt hypermoderne omgeving. Alberich is bij Van Hove niet de kapitalist die in de ondergrond laat wroeten. Hij is gewoon de baas van een ander computerkantoor. Bij Wagner laat hij door Mime een magische helm smeden. Die is in de versie van Van Hove slechts in de tekst aanwezig. Met de draak lukt het beter: hij is hier getransformeerd tot een vernietigende vuurpoel die we op verschillende computerschermen kunnen meemaken. Meteen krijgt Alberich een bijbetekenis, want moeiteloos kan Van Hove de erg hedendaagse verschrikkingen tastbaar maken. De kikker is dan weer wat moeilijker, want hij is alleen op een scherm te zien, en toch kunnen Loge en Wotan Alberich meteen overheersen. Misschien is dit alleen begrijpelijk voor wie al vooraf het verhaal kent, want zo iemand kijkt van op een afstand toe, en denkt even mee met de buitelingen van de verbeelding van de regisseur.

## Vertaalarbeid

Uit het voorgaande blijkt voldoende dat Van Hove zich heeft overgegeven aan een intense arbeid van vertalingen. De overheveling is echter geen onschuldig spel geweest. Ze moest iets over de thematiek van de opera zelf zeggen. Dat levert een zeer eigenzinnige lezing van het verhaal op. Van Hove heeft zich helemaal toegelegd op de figuur van Wotan, die hierdoor nog sterker het middelpunt wordt, dan dat doorgaans het geval is.

In de interpretatieve traditie wordt Wotan als een zeer negatief personage gezien. Bij Wagner spruit dit voort uit de politieke theorie dat machthebbers volstrekt te wantrouwen zijn. Het gezag van Wotan heeft als symbool zijn speer. Het is een stuk van de mythische Wereltes. Wotan heeft ze er met geweld afgetrokken. Daar Wotan de natuur gekwetst heeft, staat zijn macht tegenover de natuur.

“Im Ring erscheint die Natur auch als Utopie, als die Harmonie des Lebens, als das Land der Verheissung”, schrijft Herman Van Campenhout<sup>3</sup>. Wotan heeft met de natuur gebroken, want organisch is zijn macht niet. Bij hem wordt de maatschappij georganiseerd door verdragen, die hij in zijn speer kerft. Hij vertegenwoordigt met andere woorden de maatschappelijke ordening van de moderne staat. Het hele verhaal draait er om dat hij wel contracten afsluit maar er niet in slaagt om ze te volgen. Waarom doet hij dat? Omdat hij een grote droom wil waar maken. Hij heeft zich voorgenomen om een enorm gebouw te laten bouwen. Daarbinnen zouden de goden veilig zijn. Het kost hem zeer veel want hij lijkt bereid om zijn zuster Freia op te offeren. Hij zal deze godin van de liefde graag afstaan aan de reuzen als deze het reuzenwerk willen verzetten. Maar later blijkt dat hij niet echt van plan was om dat contract na te leven. Hij zal er wel iets op vinden. Zelf is hij niet vindingrijk genoeg, maar geen nood, hij kan een beroep doen op de sluwe god van het vuur Loge. Wanneer de reuzen verschijnen om hun loon op te eisen, weet Wotan hen ervan te overtuigen om eerder geld (goud in deze mythische wereld) te aanvaarden dan de godin. De som kan Wotan slechts bij elkaar krijgen als hij Alberich kan beroven. Met de onmisbare hulp van Loge slaagt hij er in. De oppergod wordt een dief. Zijn triomf is echter van korte duur, want als de reuzen betaald willen worden, eisen ze niet alleen de volledig geroofde schat maar de ring die Alberich heeft laten smeden, en die de bezitter ervan de absolute macht verleent. Maar dat alles aanvaardt Wotan tenslotte, als hij zijn Walhalla maar mag betreden.

Bij Wagner zijn al de negatieve elementen van het verhaal belangrijk: Wotan houdt zich niet aan zijn woord, hij is roekeloos, hij zet het leven van andere mensen op het spel, hij bedriegt. Wanneer hij dan eindelijk met zijn familie naar Walhalla kan vertrekken, is dat een bittere overwinning. Wagner heeft in deze eerste opera van de cyclus een portret van de machthebber getekend, zoals die hem voor ogen stond vanuit zijn politieke en filosofische overtuiging van dat ogenblik.

Van Hove zet daar echter een volledig andere lezing van de tekst tegenover. De negatieve aspecten van Wotans karakter neemt hij er graag bij, want voor hem is Wotan pas interessant als we ons concentreren op zijn grote droom. Wotan wordt gedreven door de gedachte om zijn eigen utopie te verwezenlijken. Dit groot plan is zijn einddoel en hij doet alles om daar te geraken. Ja, hij moet al eens liegen en bedriegen, en zeker, hij moet Alberich in elkaar slaan. Hij is dus geen doetje, maar het feit dat hij een droom heeft, maakt hem tot een positief personage.

Dat toont Van Hove overduidelijk in de laatste ogenblikken van deze opvoering. Het Walhalla wordt geduid als een wolkenkrabber, want op de achterwand

van het toneel wordt een landschap van een stad vol hoogbouw getoond. Iedereen neemt deel aan zijn succes: de hele cast en de talrijke figuranten stormen vrolijk en gelukkig de scène op. Er is een kinderlijk element, wanneer we een ballon zien. In de muziek heeft Van Hove zelfs een ogenblik een driekwartsmaat ontdekt, en hij laat er even op walsen. Deze *Rheingold* is de triomf van de hedendaagse bourgeoisie, of beter nog van de ondernemer. Hij creëert een nieuwe realiteit, en Van Hove zegt onomwonden: waarom zouden we tegenover zo iemand negatief staan. Hij drijft deze gedachte nog een eind verder. Heel de avond lang heeft Wotans vrouw, Fricka, steeds moeilijk gedaan. Zij heeft de strapatsen van haar echtgenoot nooit op prijs gesteld. Hijzelf heeft haar maar weinig over zijn grote droom verteld, dat blijkt uit de tekst van Wagner wanneer hij Fricka op het einde laat vragen wat 'Walhalla' nu betekent. Zij had nog nooit eerder van het woord gehoord. Wotan geeft geen uitleg: je zal wel zien wat het is. Maar dat belet niet dat ook Fricka aangestoken wordt door de algemene vreugde. Op de laatste maten van de opera volgt er zowaar een kus tussen god en godin: we zijn in Hollywood aangeland. Deze lezing is een metafoor van Amerika: hier staat Wotan voor Rockefeller, Ford, Walt Disney, en, dichterbij vandaag, voor Bill Gates en alle ondernemers van Sillicone Valley. Vindt men het verschijnen van een ballon wat kinderachtig,



*Das Rheingold* door De Vlaamse Opera  
(Foto: Annemie Augustijns)

dan is de kinderachtigheid precies één van de kenmerken van de mensen die Google hebben bedacht. Zij en hun generatiegenoten vinden het een positief aspect van hun manier van zaken doen, van uitvinden en van leven. Ze zijn keihard, want anders hebben ze geen succes, maar in hun hart blijven ze een kind. Vergeef hen hun zonden, zegt Van Hove. Kijk wat ze hebben gerealiseerd. Is dat niet het belangrijkste. De toeschouwer kan er niet onderuit om te denken dat het ook slaat op succesvolle regisseurs en theaterdirecteurs voor wie geen moeite te groot is om keer op keer een droom te verwezenlijken.

Het grote feest van Wotan is wellicht de grootste verrassing van deze lezing van Wagners tekst. Van Hove is natuurlijk niet naïef. In het feestgedruis zijn de momenten klaar en duidelijk aanwezig waar de scheurtjes in de utopie zich tonen. Zo wordt het moment geïsoleerd wanneer Loge, de rechterhand, de fixer, bedenkingen heeft bij het gebeurde, en zijn loyaliteit wil opzeggen. Er is plots een geweten dat knaagt. (De uitwerking van de figuur van Loge is trouwens één van de sterke punten van de voorstelling. Zo zijn er de Rijndochters die de pret even komen storen. Hun verschijnen is één van de verrassende ogenblikken van de voorstelling. Bij Wagner zingen ze in de coulissen. Hun gezang klinkt op vanuit de Rijn. Hier zijn ze op het toneel aanwezig. Maar, volgend uit de interne logica van het opzet, zijn ze gasten op het feest. Iedereen is uitgenodigd, en, zo laat Van Hove zien, niemand heeft afgezegd. Wotan heeft in zijn huis - van glas en gans doorzichtig - een tafel laten klaarzetten voor een feestmaal. Muzikaal mogen de Rijndochters niet op dezelfde sterkte te horen zijn als de rest van de personages. Daarom heeft Versweyfeld ze in een glazen kooi opgesloten. De klanknuances van de partituur worden zo stipt gevolgd, maar voor het oog zijn de Rijndochters bijzonder sterk aanwezig. Na hun klaagzang kunnen ze naar buiten komen en zich mengen onder het feestende volk.

Van Hove heeft de tekst volledig naar zijn hand gezet. Dat heeft hij gerealiseerd door veel elementen uit de gedachtewereld van Wagner te schrappen. Hij heeft daartegenover een nieuw verhaal opgebouwd, dat toch tot in verrassende details de tekst van Wagner trouw blijft. Daarom komt deze opvoering zo overtuigend over. Vergeet wat je weet, moet je aan de toeschouwer zeggen die meent dit repertoirestuk te kennen. Laat je meenemen op deze nieuwe manier om Wotans avonturen te vertellen. Het blijkt dat vanuit dit standpunt bekeken je een nieuwe ijzeren logica in Wagners verhaal ontdekt.

Zo is deze encensering geen reflectie op de negentiende eeuw ( de beroemde opvoering van Chéreau) of geen afrekening met het Duitse (vaak kwalijke) gedachtegoed ( de recente en bejubelde opvoering bij de opera van Stuttgart),

maar een visie op de krachten die spelen in onze maatschappij. Wagner, our contemporary, om het met een variatie op een beroemde titel te noemen.

Als we de theaterarbeid in de evolutie van Van Hove en Jan Versweyfeld plaatsen, dan zien we dat ze in de voorbije jaren een sterk vocabularium hebben uitgebouwd, waaruit ze nu telkens opnieuw kunnen putten. De open scène, met de achterwand en de zijtonelen, hebben we niet alleen gezien in het magistrale *Opening Night*, maar reeds veel eerder in *Caligula*. Het indrukwekkende glazen huis stond ook in *Othello*. De projecties op de achterwand, waarbij de toneelruimte plots opengaat en de buitenwereld binnengehaald wordt, doen denken aan een zelfde techniek uit *Rent*, de musicalopvoering die sterk onderschat is. Zo treedt men bij deze opvoering een karakteristieke esthetische wereld binnen. De elementen laten zich schikken en herschikken, maar steeds weer blijken de kleine variaties op bekende tekens een nieuwe pertinentie te vinden, zodat er niet het gevoel van herhaling maar veeleer van verrassing ontstaat.

Het is nu wachten op de andere delen van de cyclus. Want *Rheingold* laat zich als een afgerond geheel bekijken. Maar we weten natuurlijk dat we aan het begin van een lang verhaal staan. En de prangende vraag is: dat Walhalla, die droom is dat echt de verwezenlijkte utopie. Wordt vervolgd.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Udo Bermbach, *Blühendes Leid*, Stuttgart/Weimar, 2003, p. 188
- <sup>2</sup> Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, London, 2000, p. 111.
- <sup>3</sup> Herman Van Campenhout, *Die Bezauberende Katastrophe, Versuch einer Wagner-Lektüre*, Würzburg, 2005, p.248. Van Campenhout heeft een bijzonder indringende, boeiende en kritische studie geschreven over de complexe wereld van Wagner.