

**Wagner, Strauss en  
vele anderen**



# **Wagner, Strauss en vele anderen**

**Analyses en recensies  
2010-2020**

**Peter Franken**

VOOR BASIA

Schrijver: Peter Franken

ISBN: 9789402154276

© Peter Franken

# Inhoud

<b>Voorwoord</b>	<b>6</b>
<b>I De opera's van Richard Wagner</b>	<b>7</b>
<b>II De opera's van Richard Strauss</b>	<b>149</b>
<b>III De 'modernen'</b>	<b>207</b>
<b>IV Belcanto en barok</b>	<b>304</b>
<b>V De Italianen</b>	<b>363</b>
<b>VI De Fransen</b>	<b>436</b>
<b>VII De Russen</b>	<b>490</b>
<b>VIII De Duitsers</b>	<b>532</b>
<b>Index</b>	<b>576</b>

Voor een overzicht van de besproken componisten en de behandelde werken wordt verwezen naar de index.

# Voorwoord

In 1990 woonde ik een in het Russisch gezongen voorstelling van *Lucia di Lammermoor* bij in het Mariinsky Theater in (toen nog) Leningrad. Het was op 1 maart en ik vierde er mijn 40<sup>ste</sup> verjaardag. In de dertig jaar die sindsdien zijn verstreken ben ik een trouw operabezoeker geworden. De latente belangstelling voor het genre bestond weliswaar al zo'n 25 jaar maar veel verder dan het beluisteren van de ouverture *Tannhäuser* en het aanschaffen van highlights uit verschillende opera's zoals *La traviata*, *Don Carlos* en *La bohème* was ik nooit gekomen.

Aanvankelijk bleef mijn nieuwe 'hobby' beperkt tot het bezoeken van zoveel mogelijk voorstellingen, bij voorkeur geënceneerd. Concertante opera zie ik als een gemankeerde kunstuiting: muziektheater zonder theater. Vergelijk het eens met het ontkleuren van een film zodat deze in zwart wit kan worden vertoond, dan wordt wel duidelijk hoe merkwaardig dit fenomeen eigenlijk is.

Na mijn pensionering kwam er een component bij, het schrijven over opera. Aanvankelijk vooral over Wagner in mijn hoedanigheid van hoofdredacteur van het periodiek van het Wagnergenootschap Nederland, later ook over de opera's van Richard Strauss. Toen ik deel ging uitmaken van de redactie van Operamagazine Place de l'Opera werd het werkveld direct een stuk breder en bij mijn bezoek aan de Salzburger Festspiele in 2017 vond ik mijzelf terug als recensent van zowel Händels *Ariodante* als Reimanns *Lear*, wie had dat gedacht.

Dit boek bevat een compilatie van het overgrote deel van mijn analyses, artikelen en recensies die zijn geschreven over de afgelopen tien jaar. Het geeft een aardige dwarsdoorsnede van het repertoire met ruim 70 besproken componisten en meer dan 170 verschillende operatitels. Een recensie op zich mag dan wel tijdgebonden zijn en snel aan actualiteit verliezen, een groot deel van de tekst is echter tijdloos en biedt veel inhoudelijke informatie over het betreffende werk.

Zodoende is dit niet slechts een persoonlijke herinnering aan dertig jaar leven met opera maar zeker ook een tekst die geïnteresseerde lezers veel informatie kan verschaffen over hun favoriete kunstvorm.

Rotterdam, 1 maart 2020

# I De opera's van Richard Wagner

Richard Wagner werd geboren op 22 mei 1813 in Leipzig. Hij overleed op 13 februari 1883 in Venetië. Wagner kreeg zijn muzikale opleiding aan de universiteit van Leipzig. Zijn eerste poging tot het schrijven van een theaterstuk was *Leubald* in de periode 1826-28. De tekst van dit 'Trauerspiel' is grotendeels bewaard gebleven maar de muziek is verloren gegaan, vermoedelijk door toedoen van de componist zelf. In 1832-33 volgde de opera *Die Hochzeit*, een onvoltooid gebleven werk waarvan het libretto door Wagner werd vernietigd nadat zijn zus Rosalie, zijn grootste fan, in niet mis te verstane termen had aangegeven het een vreselijk verhaal te vinden. Van de muziek zijn een paar kleine delen bewaard gebleven.

Vermoedelijk is een deel van de verhaallijn gebruikt voor het libretto van *Die Feen*, Wagners eerste voltooide werk dat in 1833 gereed kwam. Hierna volgden *Das Liebesverbot* en *Rienzi*. Deze drie werken zijn klassieke nummeropera's maar te beginnen met *Der fliegende Holländer* ging Wagner meer de richting op van doorgecomponeerde werken. Waar in *Tannhäuser* en *Lohengrin* nog op zichzelf staande stukken, zeg maar aria's, te bekennen zijn, is dat met de tetralogie *Der Ring des Nibelungen* definitief verleden tijd.

Wagner zag zijn werk niet langer als opera's maar als muziektheaterdrama's, Gesamtkunstwerke waarin diverse kunstdisciplines een organisch geheel vormden. Muzikaal ontwikkelde hij een stijl die in toenemende mate werd bepaald door de toepassing van chromatiek zonder de grenzen van de tonaliteit te overschrijden. *Tristan und Isolde* is daarvan het sprekend voorbeeld.

Over de persoon Wagner is ongelooflijk veel geschreven maar dat valt allemaal buiten het bestek van dit hoofdstuk dat enkel en alleen is gewijd aan zijn 13 werken voor het muziektheater.

## Wagners Frühstücke

De titel slaat niet op de dagelijkse eetgewoontes van de meester in de ochtenduren maar op het drietal opera's dat nooit in het Festspielhaus te zien is, dit op zijn dwingende aanwijzing. Om dit verbod te omzeilen werden de drie 'Frühstücke' in 2013 door Oper Leipzig opgevoerd in de Bayreuther Operfrankenhalle (een sporthal!). Het succes was zo groot dat de première van de nieuwe *Ring* in de regie van Frank Castorf er enigszins door werd overscha-

duwd. Aanleiding was het 200<sup>e</sup> geboortejaar van de meester en het succes dat 'Leipzig' hiermee wist te boeken heeft de belangstelling voor Wagners 'jeugdwerken' sindsdien aanzienlijk doen toenemen.

## Die Feen

Wagner voltooide de romantische sprookjesopera *Die Feen* in 1833, toen hij 20 jaar oud was. Hij heeft nooit een uitvoering van zijn eersteling mogen beleven, de première liet tot 1888 op zich wachten, 5 jaar na zijn dood. Ook daarna had het werk weinig succes. Zo vond de Franse première pas in 2009 plaats in het Théâtre du Châtelet in Parijs. Veel Wagnerianen, waaronder ikzelf, hebben die productie gezien.

Waar Wagners tweede opera *Das Liebesverbot* kan worden opgevat als een Duitse Spieloper in de stijl van Lortzing, maar met sterke Italiaanse invloeden en *Rienzi* als een poging tot het scheppen van een Duitse grand opéra is, te vergelijken met werken van Meyerbeer en Halévy, is *Die Feen* toch vooral een 'embryonale Wagner'. Dat zit hem met name in het libretto waarin elementen voorkomen die Wagners latere werk zullen kenmerken.

Het begint al met de hoofdpersoon Arindal die met een onbekende feeënprinses heeft samengeleefd maar de eerste acht jaar van hun huwelijk niet naar haar naam en afkomst mag vragen. Dat hij dat een dag voor het aflopen van die termijn toch doet, heeft vermoedelijk te maken met het over het hoofd zien van een schrikkeljaar. En natuurlijk luidt deze blunder een reeks vreselijke gebeurtenissen in die de personages tot het einde van de opera in hun greep houden. De overeenkomst met Lohengrin en Elsa is duidelijk.

Aan het einde is sprake van verlossing van Arindal en zijn geliefde doordat beiden onsterfelijk worden, ook dat zien we in verschillende vormen in latere werken terug, zoals in *Tannhäuser* en *Der fliegende Holländer*. Tenslotte valt op dat het werk al lange verhaallijnen kent, iets dat daarna nooit echt meer over is gegaan. De jonge componist heeft duidelijk veel naar muziek van Weber (*Euryanthe*), Marschner (*Der Vampyr*, *Der Templer und die Jüdin*) en vooral Beethoven geluisterd, met name diens *Negende* en de opera *Fidelio*. Verder zijn er Italiaanse invloeden (Bellini) te bespeuren maar veel minder dan in *Das Liebesverbot*. Vocaal worden er hoge eisen aan de uitvoerenden gesteld. Zo vormt de grote scène van Ada in de tweede akte 'Weh'mir, so nah'die fürchterliche Stunde' een voorbode van hetgeen Wagner later zijn Brünnhildes voor zal schotelen.

Het werk kent maar liefst drie liefdesparen die een afspiegeling vormen van de adellijke rangorde. Bovenaan staan prins Arindal en zijn vrouw Ada, dochter van de feeënkonink. Daaronder de ridder Morald en diens geliefde Lora,



Arindals zuster. Tenslotte Arindals vriend Gernot en Lora's vriendin Drolla. Met zoveel hoofdrollen is het bijna onbegonnen werk het verhaal in het kort na te vertellen. Laat ik volstaan met te onthullen dat Ada enige tijd door haar vader in steen wordt veranderd, een thema dat later door von Hofmannsthal in *Die Frau ohne Schatten* wordt opgepakt.

In de encenering die Renaud Doucet voor Leipzig had gecreëerd was sprake van drie handelingsniveaus. De scènes waarin Arindal centraal staat spelen zich af in een eigentijds burgerlijk milieu. Om zijn outsider rol in de feeënwereld – en zijn volstrekt gebrek aan grip op de gebeurtenissen – te benadrukken loopt hij erbij als de personificatie van de hoofdfiguur in *Death of a salesman*. De feeënwereld is een sprookjestuin met veel groen en 'Efteling-kostuums'. De wereld waaruit Arindal afkomstig is, het koninklijk hof waar zijn zus Lora verblijft, heeft een groots opgezette 'Camelot-uitmonstering' met alle denkbare clichés.

Voor Ada is een sopraan voorgeschreven maar minder dan een dramatische sopraan is voor deze vroege Wagnerrol feitelijk niet toereikend. Arindal is duidelijk een voorloper van Wagners latere heldentenenoren en vraagt om een type Siegmund. In Leipzig werd hieraan nadrukkelijk voldaan en kreeg Wagners eersteling een volwassen uitvoering. Hij zou er vermoedelijk zeer over te spreken zijn geweest.

Overigens betekent het uitvoeringsverbod in het Festspielhaus niet dat de Wagner zich geheel en al van zijn jeugdwerk had gedistantieerd. Naar verluidt speelde hij na de voltooiing van *Parsifal* in Palermo in huiselijke kring delen uit *Die Feen*. Wellicht om het einde van zijn loopbaan als componist te symboliseren.

## **Das Liebesverbot**

Wagner componeerde *Das Liebesverbot* toen hij begin 20 was. Het werk ging in 1836 in première in Maagdenburg onder leiding van de jonge componist zelf. Het werd een compleet fiasco en een tweede voorstelling is er tijdens Wagners leven nooit meer van gekomen. De complete titel van dit jeugdwerk luidt: *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*. Het libretto is een bewerking door de componist van Shakespeare's *Measure for measure* (Leer om leer). Wagner verplaatste de handeling van Wenen naar Palermo maar volgt verder de grote lijn van Shakespeare's stuk vrij getrouw.

De Duitse stadhouder Friedrich, die bij afwezigheid van de Siciliaanse vorst tijdelijk het gezag uitoefent, wil de losbandigheid van zijn onderdanen aan banden leggen. Daarbij concentreert hij zich op seksuele 'onregelmatighe-

den' al dan niet het gevolg van alcoholgebruik. Door het aanstaande carnaval te verbieden hoopt hij aldus twee vliegen in één klap te slaan. In zijn ijver om het burgerlijk fatsoen in ere te herstellen gaat hij echter zo ver, dat alle seksuele contacten buiten het huwelijk worden verboden met de ultieme sanctie: de doodstraf. De politie krijgt opdracht om maar direct de gehele rosse buurt van Palermo te ontruimen. Deze inbreuk op het vrije handelsverkeer valt niet in goede aarde en de bevolking protesteert dan ook luid.

Luzio, een beetje een losbol, ziet zijn vriend Claudio weggevoerd worden door de politie. Hij gaat naar het gevang omdat hij een kind heeft verwekt bij een vrouw met wie hij niet is getrouwd. Overigens niet geheel zijn schuld aangezien haar ouders hebben geweigerd in te stemmen met een huwelijk. Hij vraagt Luzio om zijn zuster Isabella, als novice tot een klooster toegetreden, op de hoogte te brengen en te vragen of deze voor hem wil pleiten bij Friedrich. In het klooster praat Isabella met een andere novice, Mariana. Deze vertrouwt haar toe dat ze daar terecht is gekomen nadat haar minnaar en aanstaand echtgenoot, een hooggeplaatste figuur, haar heeft laten zitten. Uiteraard is dat niemand minder dan Friedrich zelf. Isabella is diep verontwaardigd, zowel over het gedrag van Friedrich als over het lot van haar broer, en onderneemt een reddingspoging. Daarbij maakt ze zoveel indruk op Friedrich dat deze voor haar charmes bezwijkt en belooft Claudio van de galg te redden. De stadhouder is een stijve hark die met een natte vinger te lijmen is door Isabella, ook al is ze gekleed als non. Kennelijk weet deze novice op seksueel gebied van wanten, een suggestie die ook bij Shakespeare wordt gewekt. Ten prooi aan hormonale opwinding eist Friedrich als tegenprestatie dat Isabella zich aan hem geeft, al is het maar voor een uurtje. Wat volgt is een serie klassieke verwickelingen met geheime rendez vous', gemaskerde personen, verwisselingen en uiteindelijk een apotheose in de vorm van de terugkeer van de heersende vorst.

En dat alles op muziek die hoegenaamd niet aan de latere Wagner doet denken. Luisterend krijg je bepaald niet het gevoel dat hier de toekomstige smid van de *Ring* aan het werk is. Heel soms valt er in kleine wendingen iets van *Tannhäuser* te herkennen maar dat kan ook het gevolg zijn van per se iets wagneriaans in het stuk te willen ontwaren.

## **Leipzig**

Regisseur Aron Stiehl nam in Leipzig het werk voor wat het is, een lichte komedie met 'lekkere' muziek. Dat leidde tot een encenering die meer weg had van een operette, of zelfs een musical, dan een serieuze opera. En dat werkte uitstekend.

Stiehls toneelbeeld wordt bepaald door een achtergrond met daarop een oerwoudachtige natuurschildering. Op het toneel staan verrijdbare wanden waarop nummers zijn geplaatst wat de indruk geeft van enorme ladenkasten. Het suggereert de strenge werkelijkheid van Friedrichs' regime. Ordnung muss sein. Als hij verstrikt raakt in zijn eigen regelgeving, bewegen de wanden naar elkaar toe waardoor hij erdoor platgedrukt dreigt te worden. Hij duwt ze uit elkaar ten teken dat de persoon Friedrich uiteindelijk toch de stadhouder Friedrich de baas is, met alle gevolgen van dien. De kostumering is nogal bont met Claudio als uitschieter: hij ziet er uit als een hippie. Gezagsdragers zijn redelijk herkenbaar als zodanig gekleed maar de rest van de bevolking loopt erbij alsof het altijd carnaval is. En als het dan echt zo ver is, wordt het nog gekker omdat alle mannen in vrouwenkleren verschijnen, zelfs politiechef Brighella blijkt een jurk onder zijn uniform te dragen. De twee novicen dragen overigens normale habijten.

In de eerste akte zit een duet van Isabella en Marianne dat qua muzikale sfeer enigszins doet denken aan Norma en Aldagisa. Wagner was in die tijd nog erg gecharmeerd van de Italiaanse manier van zingen dus dat komt niet geheel onverwacht. Politiechef Brighella die bij afwezigheid van Friedrich (altijd te laat die Duitser) alvast begint met rechtspreken is een prachtige bas buffo. De van overtreding van het Liebesverbot verdachte Dorella, een animeermeisje, windt hem met gemak om haar vinger, draait in een mum de rollen om en neemt zijn plaats achter de balie in, compleet met grijze pruik. Later volgt nog een trio van Isabella, Luzio en Dorella waarin beide dames de arme man met deegrollers bewerken om hem te straffen voor zijn gedrag. Hij heeft de gewoonte om voortdurend iedere vrouw die hem wel aardig lijkt ten huwelijk te vragen en dat geeft problemen als die dat van elkaar te weten komen. De scène eindigt in een musical comedy sfeer en als ze afgaat becommentarieert Isabella de gang van zaken met een minachtend 'operette'.

Richard Wagner zou versteld hebben gestaan van de kwaliteiten van dit werk, later door hem consequent afgedaan als jeugdsonde. Het is een bijzonder onderhoudende opera die echter hoge eisen stelt aan de uitvoerenden. Geen wonder dat het indertijd bij dat kleine provinciale gezelschap in Magdenburg een fiasco werd. Maar er is veel van te maken, zoveel zelfs dat naar verluidt *Das Liebesverbot* in 2013 werd gezien als het grootste succes in Bayreuth, en dat met inbegrip van de voorstellingen in het Festspielhaus. In vergelijking met *Hans Heiling* (Marschner 1833), *Zar und Zimmermann* (Lortzing, 1837) en *Die lustigen Weiber von Windsor* (Nicolai, 1849) komt *Das Liebesverbot* er beslist niet slecht vanaf. Ik heb alle vier gezien en Wagners 'jeugdsonde' in Leipzig kon prima met de concurrentie meekomen.

## Teatro Real

Opus Arte heeft *Das Liebesverbot* uitgebracht op dvd en Blu-ray.

In zijn productie voor het Teatro Real heeft regisseur Kasper Holten gekozen voor een opvallende insteek. Hij brengt het werk als een Gilbert and Sullivan-operette, met veel zwaar aangezette 'humor' en overdreven maniertjes. Aanleiding voor deze coproductie met het Royal Opera House en het Teatro Colón was het vierhonderdste sterfjaar van Shakespeare. Het accent ligt dan ook op diens *Measure for measure*, en minder op een streven om Wagners tweede opera wat meer bekendheid te geven. Een echt serieuze poging in die richting is het daarom niet geworden.

Het decor van Steffen Aarfang is inventief en maakt snelle wisselingen mogelijk, waarbij een rosse buurt in een oogwenk verandert in een klooster, rechtszaal of gevangenis. Aarfang was ook verantwoordelijk voor de kostumering en daar gaat het een beetje mis: carnaval speelt weliswaar een grote rol in het verhaal, maar dat zou geen reden moeten zijn om bijna de gehele cast er voortdurend bij te laten lopen alsof men naar een gekostumeerd bal gaat. Het acteren is al steeds over de top en de kostumering versterkt die indruk, waardoor het geheel dreigt af te glijden naar 'leuk doen'.

De Duitse Wagner-sopraan Manuela Uhl neemt de titelrol (Isabella) voor haar rekening. Wat Holten haar aan gebaren heeft meegegeven, is een tikje kinderachtig, maar gelukkig weet ze de partij uitstekend te zingen. De twee overige vrouwenrollen zijn met María Miró (Mariana) en María Hinojosa (Dorella) goed bezet. Hinojosa excelleert in de scène waarin ze als animeermeisje Dorella de politiechef Brighella om haar vinger weet te winden. Een opmaat voor Isabella, die dit vervolgens nog eens dunnetjes overdoet met Friedrich. Christopher Maltman speelt een aardige Friedrich, maar zijn zang valt wat tegen. Alle mannen hebben overigens meer dan verwacht moeite met hun partij. Geforceerde uithalen zijn niet van de lucht, zowel bij Maltman als bij Ilker Argayürek (Claudio) en Peter Lodahl (Luzio). Een uitzondering is Ante Jerkunica, die zonder hoorbare moeite gestalte geeft aan zijn bufforol van Brighella.

Het koor en orkest van het Teatro Real staan onder leiding van Ivor Bolton. Het orkest klinkt redelijk, het koor is goed. Al met al een aardig curiosum, deze dvd, maar niet een opname die de waardering voor Wagners tweede opera bij het grote publiek zal kunnen vergroten. Niettemin aanbevolen voor alle wagnerianen die hun verzameling willen completeren.

In een bespreking van Shakespeares *Measure for measure* (waarin de rol van Friedrich wordt vertolkt door Angelo, een vergelijkbaar personage) trof ik de volgende passage:

‘Claudio asks Lucio to acquaint Isabella with his fate that she might persuade Angelo for, ‘in her youth / There is a prone and speechless dialect / Such as move men; beside, she hath prosperous art / When she will play with reason and discourse, / And well she can persuade’ [1.2.179-83]. Though Claudio’s last remark makes allusion of her astute ability to bend words, it is also used in juxtaposition with her ‘speechless dialect / Such as move men’, referring to sex. Claudio is inferring that Isabella is sexually talented and her level of competence can move a man as hardened and mad as Angelo. This idea is followed in Act 2.2 where Angelo and Isabella converse with the assistance of Lucio. This scene starts slowly then rises to a climax that leaves Angelo flustered, frustrated, and undone. The rhythm is intentionally similar to the rhythm of sex but is transmitted through the Aristotelian use of language; moreover, it is intriguing to recognize how this process was disturbingly assisted by Lucio as he coached Isabella into the act.’

## Rienzi

Over *Rienzi* is al het nodige gezegd en geschreven. Daarbij wordt vaak gerefereerd aan Meyerbeer zoals bijvoorbeeld door Hans von Bülow die erover sprak als ware het de beste opera van die componist. Zo’n vergelijking is tamelijk vilein en gaat al gauw een eigen leven leiden. Inmiddels zijn verwijzingen naar Meyerbeer, Halevy en Auber vandaag de dag tamelijk gratis aangezien maar betrekkelijk weinig operaliefhebbers uit eigen ervaring over hun werk kunnen spreken. Ik heb gedurende de voorbije twintig jaar scenische uitvoeringen bijgewoond van *Les Huguenots*, *l’Africaine*, *Le Prophète*, *La Juive* en *La muette de Portici* en dat heeft me heel wat tijd en moeite gekost. Op basis van deze ervaring wil ik hier wel kwijt dat *Rienzi* met deze werken weinig van doen heeft. De grand opéra uit de 19e eeuw heeft als uiterlijke kenmerken de lengte, de indeling in vijf aktes en een groot ballet. In die zin kan *Rienzi* net zo goed vergeleken worden met *Guillaume Tell* of *Les vêpres siciliennes*.

Eigenlijk vind ik dat Wagner in *Rienzi* voornamelijk preludeert op nog te schrijven werken. Je kunt er een vleugje *Holländer* in herkennen (logisch als je bedenkt dat hij daar al mee bezig was toen *Rienzi* nog voltooid moest worden), verder veel *Lohengrin* en een vermoeden van *Tannhäuser*. *Rienzi*’s gebod aan het begin van de vijfde akte wijst nadrukkelijk vooruit naar Wolframs aria ‘O du mein holder Abendstern’.

*Rienzi* had première op 20 oktober 1842 in Dresden en zou gedurende Wagners leven zijn grootste publiekssucces blijven. De enige echte rol voor sopraan is die van Irene. Haar vinden we later terug als Senta en in mindere

mate als Elsa. De partij van haar geliefde Adriano is geschreven voor een mezzosopraan hoewel daar niet altijd voor gekozen wordt. De live-opname onder Sawallisch, gemaakt tijdens de Wagner Festspiele in München in 1983 waarbij ter gelegenheid van Wagners 100<sup>ste</sup> sterfjaar al zijn opera's werden uitgevoerd, geeft aan dat men daar heeft geopteerd voor bezetting met een tenor. Een zeer slechte keuze! Een belangrijke rol is voorts weggelegd voor het koor; ook dat past in de traditie van de grand opéra. De ouverture tot *Rienzi* is een topstuk op zich, vergelijkbaar met wat Wagner later zou schrijven voor *Lohengrin*. Mits goed gespeeld kan dit de toeschouwer ontroeren vooraleer er een noot is gezongen.

Cola di Rienzo was een volkstribuun in een tijd dat dit al duizend jaar een anachronisme was. Deze historische figuur wordt beschreven in de roman *Rienzi, the last of the tribunes* van Edward Bulwer-Lytton. Dit boek werd in 1836 in een Duitse vertaling uitgegeven en kort daarop door Wagner gelezen. Het is de periode van zijn huwelijks crisis met Minna en dat kan mede de keuze voor deze tekst als libretto hebben bepaald getuige het navolgende citaat uit Wagners autobiografische aantekeningen: 'Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für kunstlerisches Behandlung abgewinnen durfte, riss mich die Vorstellung eines grossen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuss ich eine erhebende Zerstreung aus Sorgen und Zuständen finden musste, die mir eben nicht anders als nur absolut kunstfeindlich erschienen'.

De opera speelt zich af in de tijd dat de politieke situatie in Rome zo instabiel was dat de paus een veilig heenkomen zocht in Avignon. Goed beschouwd is *Rienzi* een charismatische volksman. Het volk maakt hem tot zijn leider en om gemakkelijker afstand te kunnen houden tot zijn adellijke vijanden opteert hij niet voor een titel als hertog of koning maar kiest voor tribuun. In deze opera laat Wagner zich duidelijk van zijn politieke kant zien. Hij verkeert nog in de revolutionaire fase van zijn leven. Dat heeft ongetwijfeld ook een belangrijke rol gespeeld bij de keuze voor deze historische figuur.

Van *Rienzi* wordt, zoals wel van meer van Wagners werken, gezegd dat het Hitlers lievelingsopera was. Een zekere August Kubizek verklaarde in 1953 dat hij samen met zijn vriend Adolf een voorstelling van *Rienzi* had bijgewoond. De toen vijftien jaar oude Hitler was er helemaal in opgegaan en het werk schijnt hem nooit meer losgelaten te hebben. Op zich is dit een merkwaardig verhaal, gelet op het feit dat *Rienzi* als grote leider uiteindelijk zo manifest mislukt en fysiek ten onder gaat. De latere afwijzing door Wagner van dit vroege werk legt een zware druk op een ieder die het uit wil voeren. Het feit dat *Rienzi* tijdens zijn leven de meest succesvolle opera was en bleef,

moet Wagner bepaald geen deugd hebben gedaan. Vandaar ongetwijfeld het verbod deze opera in het Festspielhaus te programmeren. En meer nog dan andere werken is *Rienzi* gestigmatiseerd door de specifieke belangstelling van Hitler die naar het schijnt zelfs het oorspronkelijke manuscript heeft verworven en meegenomen in zijn Untergang.

Wieland Wagner enceneerde *Rienzi* in 1957 in Stuttgart, ook wel bekend als 'Winter Bayreuth'. Van een van de voorstellingen is een opname uitgebracht met Wolfgang Windgassen in de titelrol en de tenor Josef Traxl in de rol van Adriano. Het was een 'qualified succes'. Des te opmerkelijker dat Sawallisch in 1983 dezelfde keuze maakte voor zijn Adriano. In 2008 nam Wielands nichtje Katharina de regie op zich van een *Rienzi* in Bremen, een voorstelling die veel aandacht voor het werk genereerde en redelijk goed werd ontvangen. En in 2013 stond Wagners derde Frühstück zoals gezegd op het programma van Oper Leipzig. De encenering van Nicolas Joel werd gekenmerkt door een vrijwel leeg toneel. Veel meer dan een achterdoek, een rij stoelen en aan het einde een paar maquettes van gebouwen die een beeld van Rome moeten oproepen, was er niet te zien. Ook de kostumering was sober met alleen Rienzi na zijn machtsaanvaarding in klassiek Romeinse wapenrok en toga. De nadruk lag geheel op het doen en laten van de protagonisten met een grote rol voor het koor.

## **Bremen**

Dat er wel wat meer van te maken is had Katharina Wagner eerder in Bremen laten zien, waar evenwel over het werk de deken van het Duitse regietheater was gelegd in de stijl van Konwitschny en geloofsgenoten. Maar haar lezing was ook leuk, spannend en onderhoudend.

Het decor bestond in Bremen uit een enorme trap over de volle breedte van het toneel. Daarop speelde alles zich af gedurende de gehele voorstelling. De opening laat zien hoe de adellijke families Colonna en Orsini de stad Rome in hun greep hebben gekregen als betrof het twee concurrerende bendes. Rome wordt uitgebeeld als enorm standbeeld van een vrouw dat door deze bendes wordt ontkleed en onthoofd. De handeling beperkt zich aanvankelijk tot de poging van de Orsini's om Irene te ontvoeren, de zuster van Rienzi. Dit wordt verhinderd door het optreden van Adriano Colonna, de geliefde van Irene. Het volk verlangt rust en vrede en wil af van de situatie waarin het geterroriseerd wordt door de Nobili. De pauselijke gezant sluit zich daarbij aan. Zo kan Rienzi de macht grijpen met steun van kerk en volk.

Op het toneel zien we een zeer trendy kapsalon waar Rienzi, Adriano en Irene een nieuwe look aangemeten krijgen. Rienzi blijkt onder zijn minimale haar-

dos geheel kaal te zijn. Hij krijgt een nieuwe pruik in Caesar stijl: Mussolini als Augustus. Een dergelijk beeld is ook te zien in de gevel van een van de gebouwen die het vredesaltaar in Rome flankeren. Later als zijn populariteit hem naar het hoofd stijgt vervangt hij deze pruik door een wilde haardos wat hem het uiterlijk van een popster uit vroeger jaren geeft. Tal van verwikkelingen volgen maar in het kort komt het hier op neer: de Nobili sluiten hun gelederen en proberen Rienzi te doden. Dit mislukt en hij vergeeft Colonna, de vader van de minnaar van zijn zus. De Nobili moeten wel zweren zich aan zijn autoriteit te zullen onderwerpen. Zij doen dit maar komen later toch weer in opstand. Onder leiding van Rienzi worden de Nobili verslagen maar dat gaat ten koste van veel verliezen onder de burgers. Het volk begint zich te roeren, Rienzi heeft zijn familiebelang laten prevaleren boven het algemeen belang. Als hij Colonna had laten executeren was deze burgeroorlog nooit geschied. Nog eenmaal weet Rienzi het volk te overtuigen van zijn goede bedoelingen maar kort daarna, als ook de Kerk zich tegen hem keert, is het afgelopen. Rienzi en Irene worden door het volk omgebracht, ook hier is de parallel met Mussolini en diens maîtresse duidelijk zichtbaar.

## Berlijn

In 2010 kwam Deutsche Oper Berlin met een nieuwe productie van *Rienzi*. Regisseur Philipp Stölz zette hier volop in op de associaties met *Der Untergang*, de film over de laatste dagen van Hitler die een paar jaar eerder was uitgebracht. Torsten Kerl vertolkte de titelrol en Kate Aldrich was Adriano. Tijdens de ouverture speelt een double op zeer lenige wijze de scène na uit *The great dictator* waarin Charly Chaplin jongleert met een wereldbol.

In april 2012 was ik voornemens deze *Rienzi* te gaan zien en had een kaartje gekocht voor de voorstelling die gepland stond op 20 april. Ruim van tevoren een vlucht geboekt, appartement gereserveerd, alles paletti! Maar in februari herinnerde men zich bij DOB plotseling dat 20 april in vroeger tijden een nationale feestdag was i.v.m. de verjaardag van Hitler. Ineens was het niet meer gepast om op die dag *Rienzi* te brengen met als gevolg een Termin-wissel: *Jenufa* van 21 naar 20 april, *Rienzi* van 20 naar 21 april. Omgaan met Wagner in relatie tot de nazitijd blijft in Duitsland een heikele zaak, zo bleek maar weer. Gelukkig is er door Arthaus een dvd van deze *Rienzi* uitgebracht.

## Toulouse

In aanloop naar het jubileumjaar 2013 programmeerde het Théâtre du Capitole in Toulouse een nieuwe productie van *Rienzi* die bij Opus Arte op dvd is verschenen, een absolute aanwinst. De enscenering van Jorge Lavelli is uiterst sober, zonder waarneembaar decor en met slechts enkele attributen.



Belichting en personenregie moeten het doen, en daarin is Lavelli uitstekend geslaagd. De gedachte bekwam mij dat dit een *Rienzi* was die Wieland Wagner had kunnen maken, als hij tijd van leven had gehad. In dit verband is dat een groot compliment.

Torsten Kerl excelleert als de gedoemde tribuun Rienzi. Zodra hij verschijnt, beheerst hij de scène, niet slechts vanwege zijn rol, maar vooral ook door eigen toedoen. Kerl was tijdens de opname uitstekend bij stem en eigent zich deze rol definitief toe, na een eerdere opname bij de Deutsche Oper Berlin. Heel mooi gezongen is zijn 'Allmächt'ger Vater', het gebed dat Wagner later lijkt te herhalen in Wolframs 'O du, mein holder Abendstern'.

Adriano wordt zeer overtuigend vertolkt door Daniela Sindram. Haar grote klaagzang 'Gerechter Gott' in de derde akte is van zeer hoog niveau en moeiteloos trekt ze ook de rest van deze akte naar zich toe. Hoewel het een 'Hosenrolle' is, doet Adriano's zang mij nog het meeste denken aan Elisabeth, in de derde akte van *Tannhäuser*. De personages verschillen natuurlijk hemelsbreed; niet eerder kwam Adriano op mij over als zo'n vervelend, onbetrouwbaar onderkruipertje.

Marika Schönberg geeft een goede invulling aan de betrekkelijk kleine rol van Rienzi's zuster Irene, de enige die hem trouw blijft tot in de dood. De overige rollen zijn redelijk goed bezet, maar verder onopvallend.

De kostumering is betrekkelijk ingetogen, met overheersende grijstinten, afgewisseld met zwart. Alle zangers (ook de koorleden) zijn wit geschminkt, wat een zekere eenvormigheid tot gevolg heeft, maar tegelijkertijd hun gelaatsuitdrukkingen sterk accentueert. Kleur komt van Irene, gekleed in een hagelwitte japon, en de pauselijke legaat, in het rood. Niettemin maken de kostuums in een oogopslag de standsverschillen tussen de personages duidelijk. Goed werk van kostuumontwerper Francesco Zito.

Kleine details zorgen voor een discontinuïteit in het toneelbeeld. Zo verschijnt Rienzi plotseling gezeten op een echt paard en worden de lijken van Colonna en Orsini in kruiwagens het toneel op gereden. Zeer indrukwekkend is de scène waarin Rienzi de toegang tot de kerk wordt ontzegd door de pauselijke legaat. Deze is op zijn schreden teruggekeerd na ontvangen instructies uit Avignon om Rienzi in de ban te doen. Zodoende kan de paus zijn goede verhouding met de Duitse keizer cementeren. Een fraai staaltje kerkelijke machtspolitiek. Hier geen kerkgevel, maar de suggestie ervan is indrukwekkend dankzij de ingenieuze belichting. Het koor van het Théâtre du Capitole was voor de gelegenheid versterkt met dat van de Scala. Zoals in elke grand opéra speelt dat ook in *Rienzi* een grote rol. Ook hier niets dan grote waardering; koordirigent Alfonso Caiani kon tevreden zijn. Het Orchestre National du Capitole stond onder leiding van Pinchas Steinberg.

## Der fliegende Holländer

De Vliegende Hollander is een legendarische figuur die ook wel wordt aangeduid als kapitein Willem van der Decken. Naar men beweert verhinderde een krachtige storm hem om Kaap de Goede Hoop te ronden. Na een paar weken was hij hierdoor dermate gefrustreerd dat hij op Goede Vrijdag 1676 uitriep: 'Ik zal varen, al is het tot in de eeuwigheid'. Onmiddellijk ging de storm liggen en de duivel verscheen voor hem en zei: 'Gij zult varen tot in de eeuwigheid'. Zodoende onkwetsbaar geworden voer van der Decken om de kaap en bleef vervolgens voor altijd op zee. Zijn bemanningsleden overleden, de een na de ander, waardoor het schip in een spookschip veranderde met de kapitein als enig nog levend wezen. Sommige bronnen noemen Barend Fockesz als oorsprong van de legende. Hij was kapitein op een schip van de VOC en stond bekend om de snelheid waarmee hij de reis van Holland naar Indië placht af te leggen. Zo wist hij in 1678 een stapel brieven af te geven aan de gouverneur in Batavia na een reis van 100 dagen. Dat komt overeen met een gemiddelde snelheid van tegen de 200 km per dag! Vandaar dat men hem ervan verdacht geholpen te worden door de duivel. In werkelijkheid beulde hij naar alle waarschijnlijkheid zijn bemanning af en nam enorme risico's.

In 1834 verschijnt een roman van Heinrich Heine getiteld *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*. Deze Poolse heer brengt een bezoek aan Nederland en woont in de schouwburg in Amsterdam een voorstelling bij van een toneelstuk: *De vliegende Hollander*. In het verhaal heeft hij overigens weinig aandacht voor het stuk aangezien hij zich laat verleiden door een aantrekkelijke blondine die hem naar haar loge weet te lokken door hem te bekogelen met sinaasappelschillen. Schnabelewopski is eigenlijk naar Nederland afgereisd om in Leiden theologie te gaan studeren maar daarvan komt weinig terecht. Zijn activiteiten ter plaatse doen eerder denken aan een vroege versie van de avonturen van Jan Cremer. Op zich vormt de beschrijving van dit wat hedonistisch optreden een mooi contrast met de kern van de Hollander legende, de onvoorwaardelijke trouw van een vrouw aan een man.

Als Wagner in juli 1839 met Minna aan boord van het kleine zeilschip Thetys uit Königsberg vertrekt met bestemming Londen, na overhaast per rijtuig te zijn gevlucht voor zijn schuldeisers in Riga, heeft hij van Heines verhaal reeds kennis genomen. Onderweg komt het schip in een storm terecht en moet toevlucht zoeken in het Noorse fjord Sandwike waarvan de naam letterlijk voorkomt in de *Holländer* die later zal ontstaan. Naar verluidt valt hier ook de herkomst van de naam Senta te traceren die doet denken aan de aandoening

voor dienstmeisje in het plaatselijk dialect: tjenta. Over het oponthoud in het fjord en de inspiratie die dit heeft opgeleverd schrijft Wagner:

‘Ein unsägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie ein kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem thema des Matrosenlied in meinem Fliegende Holländer, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnene Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann’.

Als verdere inspiratiebronnen komen in aanmerking Marschners *Der Vampyr* uit 1828 en Webers kort daarvoor verschenen *Der Freischütz*. In alle drie de werken is de centrale figuur een ‘ondode’ die slachtoffers moet maken om zijn aardse bestaan te rekken (Kaspar in *Der Freischütz*, Lord Ruthven in *Der Vampyr*) of om van een aards bestaan verlost te worden (*Holländer*). Wagner zag *Der Vampyr* als tiener en dirigeerde in 1833 een voorstelling van dit werk in Würzburg. Emmy, één van Ruthvens slachtoffers, zingt in een ballade: ‘Der bleiche Mann ist ein Vampyr’. Senta komt in Wagners opera met een overeenkomstige typering: ‘Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd er ein Weib das bis in den Tod getreu ihm auf Erden’. In dat opzicht is *Der Vampyr* een sleutelwerk in de Duitse ‘Scheuerromantik’, dat de link legt tussen Weber en Wagner.

Het werk aan de *Holländer* vond hoofdzakelijk plaats in Parijs, waar Wagner zich na een kort verblijf in Londen had gevestigd in een poging daar naam te maken. Na de voltooiing van zijn grand opéra *Rienzi* die hij niet aan de Parijse Opéra opgevoerd kreeg, nam Wagner afscheid van dit genre en sloeg een geheel nieuwe weg in die zou leiden tot doorgecomponeerde werken zonder showstoppers. Bij Heine heette de vrouwelijke hoofdpersoon Katharina en het verhaal speelde zich af in Schotland. Wagner heeft hierop voortgeborduurd en gebruikte de namen Donald en Georg voor respectievelijk de latere Daland en Erik. Katharina is bij hem ook al in de Schotse versie Senta geworden. Deze vroege versie van de *Holländer* bereikte de bühne in Parijs al evenmin waarna Wagner de moed opgaf en terugkeerde naar Duitsland. Het werk beleefde zijn première op 2 januari 1843 in Dresden, slechts een paar maanden na *Rienzi*.

Het geloof in geesten en spoken is sterk afgenomen in de westerse wereld sinds het christendom daar vaste voet aan de grond kreeg. Een legende waarin ze voorkomen wordt in het algemeen slechts gezien als een verhaal dat men beslist niet letterlijk dient op te vatten. Op dat punt wringt het een beetje met het verhaal van de *Holländer*. Na *Meistersinger* blijft Wagner in dit

werk het dichtst bij de werkelijke bestaande wereld: Noorse zeelieden, jagers, spinnende vrouwen. Je krijgt het idee dat je dat dorp gewoon in Baedeker kunt vinden. Maar toch gaat alles en iedereen mee in de bovennatuurlijke zaken die om de figuur van de Holländer hangen. De vraag is of dat wel zo vanzelfsprekend zou moeten zijn.

Het fenomeen 'onbereikbare geliefde' is algemeen bekend. Die onbereikbaarheid kan het gevolg zijn van een verschil in leeftijd, sociale status en zo meer. Maar ook van het feit dat de geliefde in kwestie niet meer is dan een fantasie, een hersenschim. Een mooi voorbeeld van zo'n niet bestaand personage is prinses Leia in de Star Wars film *Return of the Jedi* uit 1983. Ze is een cultfiguur geworden die voortleeft in de gedachten van talloze fans, niet in de laatste plaats van haar fameuze gouden bikini.

Vergelijkenderwijs kan ook Senta's preoccupatie met de Holländer worden opgevat als een haar normale leven overheersende aandacht voor een onbereikbaar persoon. Niet in de zin dat ze verliefd op hem is (het Eros aspect) maar eerder een combinatie van mededogen en opofferingsgezindheid (het Agape aspect). Ze heeft zich als het ware het probleem van die legendarische figuur eigen gemaakt en wil hem verlossen, al kost het haar het leven. Hoe armzaliger het leven dat iemand leidt, althans in de eigen perceptie, des te aantrekkelijker zal de gedachte van zulk een groots gebaar kunnen worden. Bij Senta is het vrijwel het enige dat nog telt. Tegelijkertijd houdt de dood ook een instant verlossing in uit haar eigen bestaan.

## **Luik**

De encenering van Petrika Ionesco die ik in 2011 in Luik zag, borduurde hierop voort en draaide om het idee dat het hele verhaal zich slechts afspeelt in Senta's fantasie. Tijdens de ouverture zien we haar ronddwalen op een klein kerkhof. Volksgeloof wil (toch nog even iets spookachtigs) dat de geesten van verdronken zeelieden uit het dorp daar ronddwalen op zoek naar een laatste rustplaats. Een mooie plek om in alle rust je fantasie de vrije loop te laten. Senta loopt er rond in de sneeuw met het schilderij van de Holländer onder haar arm. Mary verschijnt en probeert haar uit haar droomwereld los te rukken, ze gaat zelf zo ver dat ze het doek in kwestie uit de lijst slaat en verfrommelt. Het mag allemaal niet baten, Senta blijft waar ze is, in de nachtelijke kou.

Vervolgens neemt het verhaal een aanvang, als toeschouwer beleven we nu wat Senta fantaseert. Het kerkhof wordt opgeklapt en de ruimte eronder vormt het dek van Dalands schip. Als later de Holländer ten tonele verschijnt brengen zijn mannen lichtgevende kisten met sierraden op het dek. Hollän-

der ziet er redelijk normaal uit maar zijn bemanningsleden zijn uitgedost als zombies. Holländer arriveert gezeten op een groot anker dat wordt neergelaten en heeft een halo (ronde buislamp) boven het hoofd. Er is duidelijk getracht het een beetje eng te laten lijken allemaal.

Nadat Daland als goed zakenman zijn dochter heeft verkocht aan de rijkard die zo toevallig uit de lucht is komen vallen, begint de tweede akte met de scène in het atelier. Het beeld is klassiek, er wordt gespind en gezongen en het schilderij is gewoon een schilderij. Ik dacht dat het nooit meer zou gebeuren!

Als Erik verschijnt komt de dubbele bodem in het verhaal prominent in beeld. Erik zingt over de droom die hij gehad heeft waarin Daland met een vreemde zeeman naar het huis toe komt lopen en dan volgt dit:

‘Du kamst von Hause her; du flogst, den Vater zu begrüßen....

Doch kaum doch sah ich an dich langen, du stürzest zu des Fremden Füßen, ich sah dich Seine Knie umfassen....’

Senta herkent hierin onmiddellijk haar eigen fantasie, uiteraard want zowel Eriks droom als haar fantasie komen voort uit haar eigen gedachten. Het is een beetje vergelijkbaar met profetieën die geschreven zijn ‘after the fact’, die komen ook altijd uit.

Erotiek speelt geen rol in de ontmoeting van Daland en Senta, beiden zijn zich bewust van de aard van de aan te gane relatie: hij wil verlost worden, zij wil hem verlossen. Voor beiden bestaat die verlossing in de dood. Nadat aan het einde Senta zich in de golven heeft geworpen gaat het doek even dicht. Zodra het weer op gaat zien we het kerkhof uit de ouverture met een doodgevroren Senta die het verfrommelde schilderij stevig omklemt. Zij heeft haar fantasie tot het einde toe doorleefd.

## **Teatro Real**

Harmonia Mundi heeft een liveopname van *Der fliegende Holländer* uit het Teatro Real in Madrid uitgebracht. De encensering is van Àlex Ollé, Pablo Heras-Casado dirigeert. Het resultaat is verdienstelijk. Àlex Ollé, lid van het theatercollectief La Fura dels Baus, heeft zich in deze productie geheel geconcentreerd op het creëren van mooie, spectaculaire beelden en een goedverzorgde personenregie. Er is geen sprake van enig concept dat over de handeling is gelegd. Weliswaar komt er geen ruimte met spinnende vrouwen aan te pas, maar we zien overduidelijk een opera over zeelieden en vrouwen aan wal.

Links op het toneel staat een gebouw dat lijkt op een metalen scheepsromp. Langs een lange ladder dalen de Steuermann en zijn baas Daland af tot op het strand, met echt zand. Het schip van de Holländer is in de wat donkere film-

beelden niet te zien. Later wordt echter de indruk gewekt dat het dan open-gewerkte deel van de scheepsromp dubbelt als verblijf voor beide scheeps-crews. Tijdens het koor van de Noorse matrozen zijn hier fascinerende licht-beelden te zien, met stroboscopische effecten. De Holländer is krijtwit, even-als zijn kleren. Ook de andere mannen lopen er een beetje mat gekleed bij. De vrouwen daarentegen zorgen voor kleur in het geheel.

Tijdens het koor 'Summ und brumm' zitten de dames op het strand wat on-bestemde spulletjes te poetsen. Onduidelijk is wat hier wordt bedoeld. Zijn ze aan het strandjuten geweest? Tot en met de laatste scène zal de gehele han-deling zich op het strand en een paar achterliggende 'duinen' afspelen. Schit-terende lichteffecten maken van de laatste scène, waarin de Holländer ach-tervolgd door Senta de zee inloopt, tot een indrukwekkend beeld.

De rol van Daland wordt, net als eerder in Bayreuth, vertolkt door Kwangchul Youn. Hij kan inmiddels met dit personage lezen en schrijven. Daland krijgt van de Holländer een paar armbanden en een ketting (ja, echt waar) en mag vervolgens direct een hele tas vol kostbaarheden meenemen aan boord. Sen-ta is verkocht met betaling vooraf. Uitstekend gezongen deze Daland en ook mooi geacteerd in 'Mögst du mein Kind?'. Opvallend goed gezongen is de Erik van Nikolai Schukoff. Hij is prima bij stem en hoeft nergens te forceren; hij zingt zijn personage als een 'Lohengrin light'. Als jager komt hij op in passen-de kledij en draagt een geweer. Leuke details.

Ook zijn collega-tenor Benjamin Bruns komt goed uit de verf. Hij weet zijn gefrustreerde Steuermann – thuiskomst gemist en dan ook nog eens opgeza-deld worden met de nachtwacht – overtuigend gestalte te geven en zijn zang is dik in orde.

De twee hoofdrollen zijn, net als in de voorstellingen uit het Theater an der Wien, in handen van Samuel Youn en Ingela Brimberg.

De Senta van Brimberg is door Ollé tot in de kleinste details geregisseerd, met bijzonder mooi resultaat. Hoewel Brimberg in de lastige hoogste passages wel een klein beetje moet forceren (wie eigenlijk niet?) is haar uitvoering beslist top.

Haar tegenspeler Youn zet een wat creepy Holländer neer en geeft haar in alle opzichten goed partij. Op de casting van de hoofdpersonen valt niets aan te merken.

Pablo Heras-Casado laat het orkest spelen alsof hij vooral wil vermijden dat iemand in de gaten krijgt dat dit een opera van Wagner is. Wellicht heeft hij iets gefantaseerd in de trant van 'hoe zou de tweede opera die Beethoven nooit schreef geklonken hebben?' Alles klinkt rustig en zacht, en in een zeer ingehouden tempo als iemand die een lang verhaal aan het vertellen is. Dat

komt de verstaanbaarheid tijdens de lange monologen van Daland, Holländer, Steuermann en Erik zeer ten goede, maar maakt wel dat de opname wat uitloopt. Heras-Casado neemt bijna een kwartier extra ten opzichte van sommige van zijn collega's. In 'Mögst du mein Kind' klinkt het orkest onbeschaamd romantisch, hoezo Wagner? Pas tijdens de grote koorscène 'Steuermann! Lass die Wacht' en in de slotscène klinkt het orkest op wagneriaanse sterkte en wordt ook het tempo wat opgeschroefd.

Dat gaat helaas ten koste van de kwaliteit van de bijdrage van het koor. Sowiëso vormt het koor muzikaal het zwakke punt in de productie. De leden hebben moeite met de tekst en raffelen die af om het orkest bij te houden, struikelend over hun eigen woorden, zo lijkt het. Aan Ollé ligt het niet, het koor acteert uitstekend, en aan Heras-Casado eigenlijk ook niet. Koordirigent Andrés Máspero had er gewoon meer tijd voor moeten nemen (of krijgen). Niettemin valt er veel te genieten aan deze *Holländer*, die zeker ook goed in de smaak zal vallen bij liefhebbers van librettogetrouwe producties. De opname komt in een luxe verpakking met daarin een dvd en een Blu-ray

## Oerversie

Theater an der Wien kwam in 2016 met een bijzondere productie: de oerversie van Richard Wagners *Der fliegende Holländer*. Olivier Py voerde regie en Marc Minkowski stond voor het orkest Les Musiciens du Louvre, niet de meest voor de hand liggende keuze. Een opname van de voorstelling werd getoond in de bioscoopketen Euroscop.

Wagner werkte in Parijs na de voltooiing van *Rienzi* aan een nieuwe opera. Hij koos hiervoor de stof van de Hollander sage die eerder door Heinrich Heine in zijn boek 'Uit de Memoires van den heer Von Schnabelewopski' was verwerkt. Bij Heine heette de vrouwelijke hoofdpersoon Katharina en het verhaal speelde zich af in Schotland. Wagner heeft hierop voortgeborduurd en gebruikte de namen Donald en Georg voor respectievelijk de latere Daland en Erik. Katharina is bij hem ook al in de Schotse versie Senta geworden.

De oerversie van *Der fliegende Holländer* was een echte eenakter, dus niet de huidige opera waarvan de drie aktes veelal direct achter elkaar worden gespeeld. Deze eenakter werd ook in Wenen gespeeld. De keuze voor de in barok en classicisme gespecialiseerde Musiciens du Louvre en dirigent Minkowski moet worden gezien als een poging Wagner zo min mogelijk wagneriaans te laten klinken. Dat is uitstekend gelukt, de orkestbegeleiding bleef steeds prettig licht, waardoor bepaalde passages door de zangers bijna fluisterend gezongen konden worden. Overigens kwam er op bepaalde momenten ook wel flink wat geluid uit de orkestbak, zeker tegen het einde dat bol staat van dramatiek.

Samuel Youn vertolkte de titelrol op zeer overtuigende wijze, zoals hij dat al eerder in Bayreuth had gedaan. Zijn nauwelijks ingehouden woede over zijn lot kwam tot uitbarsting in de scène waarin Senta hem haar trouw heeft betuigd. In plaats van haar te omhelzen, gooit hij haar op de grond en keert zich van haar af. Hier staat iemand die dit al ontelbare keren heeft meegemaakt en voorziet dat ook deze vrouw wel weer haar gelofte zal breken.

Zijn mannelijke tegenspeler Donald was in handen van Lars Woldt die prachtig gestalte gaf aan de sjacherende koopman die zijn dochter verkoopt voor een koffer vol schatten. Bernhard Richter staat bekend als Mozart tenor maar ontwikkelt zich gaandeweg tot zanger die de romantische Wagner helden aankan. Zijn Georg was een Tamino op weg naar Lohengrin. Hier en daar vocaal nog wat onbeheerst in zijn uitbarstingen naar Senta maar voor het overige een schitterende 'Erik'. Hij heeft overigens ook zijn uiterlijk mee dat zeer goed past bij het personage van de jeugdige verloofde.

Senta kwam voor rekening van Ingela Brimberg. Zeer vast en prachtig van stem, op een paar schrille momenten na in de hoogste passages. Er is nog wat ruimte voor verbetering maar hier stond toch echt een Senta van formaat.

Olivier Py heeft zoals gebruikelijk gekozen voor donkergrijze en zwarte tinten. Zijn benadering gaat uit van Senta's gemoedstoestand. Py suggereert dat de Holländer slechts een hersenschim is die alleen in Senta's verbeelding bestaat. Zijn Senta is psychisch labiel en leeft bijna in een schijnwereld waarin het portret van de Holländer waarop ze zich heeft gefixeerd tot leven komt. In dit verband is ook Georgs droom niet meer dan het oplepelen van haar eigen gedachten. Aan het einde draait ze door en stort zich in zee om een man te redden die alleen zij kan zien. Door een ingenieus draaidecor konden steeds weer nieuwe ruimtes worden gecreëerd waarin bepaalde scènes zich afspeelden. Deze pasten wonderwel bij de algehele sfeer en de gemoedstoestand van de protagonisten.

Afgezien van de suggestie dat Senta niet spoort en dringend opgenomen moet worden, was er door Py geen eigen draai aan het stuk gegeven. Er was geen schip te zien en alle hoofdpersonen liepen erbij in stemmige kleding maar van oorlogstaferelen of automatische wapens geen spoor. Een verademing. Het was een van de beste Holländers die ik tot op heden heb gezien.

Dat het de oerversie was, bleek eigenlijk alleen maar uit details en de facto is er voor de toeschouwer sowieso weinig verschil tussen een eenakter en drie aktes zonder pauze. Niettemin een leuk initiatief van het Theater an der Wien.



# Tannhäuser

Wagners opera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* beleefde zijn première op 19 oktober 1845 in Dresden. De componist had er vanaf 1842 aan gewerkt en eigenlijk heeft hij de opera nooit tot eigen tevredenheid kunnen voltooien. Kort voor zijn overlijden in 1883 uitte Wagner nog de verzuchting dat hij de wereld nog een *Tannhäuser* verschuldigd was. In 1875 had hij zelf nog een opvoering in Wenen geleid maar die was niet geheel naar wens verlopen. Daar klonk overigens wel de virtuoze muziek voor de violen die eigenlijk voor Parijs was gecomponeerd, feitelijk was er dus sprake van een Weense versie.

Dat Wagner een groot deel van zijn leven is blijven sleutelen aan de partituur werd vooral veroorzaakt door de uitvoeringspraktijk. Hij was hierover nooit echt tevreden, vooral doordat zangers hun rol niet aankonden maar ook door gebrek aan kwaliteit van de uitvoerende orkesten. In 1860 verscheen er een herziene druk van de partituur. Een jaar later vond de mislukte reeks voorstellingen in Parijs plaats. Zo'n twintig jaar eerder had Richard Wagner daar geprobeerd carrière te maken als operacomponist. Dat was uitgelopen op een totale mislukking en in een kennelijke poging zich te revancheren accepteerde hij de onverwachte uitnodiging zijn *Tannhäuser* te produceren aan de Parijse Opéra, de tempel van de Grand Opéra. *Tannhäuser* stond al op het repertoire van enige tientallen theaters in Europa zodat het voor Parijs niet echt een gok was Wagner naar de Opéra te halen.

Achter de schermen was vooraf intensief voor hem gelobbyd door Prinses Pauline von Metternich, de vrouw van de Oostenrijkse ambassadeur. Dat had geleid tot uitdrukkelijke steun van de kant van het keizerlijk hof, Napoleon III en zijn vrouw Eugénie. Niettemin werd het een fiasco.

In zijn terugblik op de Parijse affaire laat Wagner zich wat laatdunkend uit over het artistiek niveau van de Opéra, de uitvoeringen zijn een nauwelijks verhuld excuus om een ballet op de planken te brengen. De directeur van de Opéra stelt vooraf dan ook nadrukkelijk dat er een uitgebreid ballet aan het werk moet worden toegevoegd, en wel in de tweede akte. De abonneementhouders komen pas later binnen en zijn vooral geïnteresseerd in het ballet. En de gefortuneerde heren van het exclusieve gezelschap dat zich de Jockey-club noemt, komen vooral om de ballerina's te bewonderen en na afloop back stage te bepotelen. Zij mogen niet worden teleurgesteld.

Wagner past zijn werk aan door de scène op de Venusberg uit te breiden met een bacchanaal, eigenlijk meer een orgie. Wel een ballet dus, maar gelijk aan het begin. Dat leidde tot protest bij de Jockey's die met jachtfluitjes tijdens de

derde akte de avondvoorstelling op 18 maart op lompe wijze verstoorden. De bijval van de rest van het publiek mocht niet baten. Na nog een poging op zondagmiddag besloot de componist het werk terug te trekken. Tot op heden is het een smet op het blazen van het Parijse operapubliek gebleven. De overreactie van de kant van de Jockeys wordt overigens ook wel eens in verband gebracht met irritatie over de lobby van de weinig populaire Prinses Pauline. Maar dat maakt hun gedrag nauwelijks minder onacceptabel.

In Parijs liet Wagner de ouverture direct overgaan in een stormachtige scène in de Venusberg, het bacchanaal. De opvoeringen in Parijs werden in het Frans gezongen. Wat nu bekend staat als de 'Pariser Fassung' is een terugvertaling in het Duits. Doordat de voor de rol van Walther von der Vogelweide geëngageerde zanger over onvoldoende kwaliteiten bleek te beschikken, moest zijn bijdrage aan de zangwedstrijd worden geschrapt. Die coupure is bepalend geworden voor de latere uitvoeringspraktijk van de Parijse versie en dat is een ernstig gemis. Een 'schwärmerisch' type als Walther die zingt over de zuivere bronnen van de liefde waaraan men slechts mag nippen, voegt veel toe aan de tegenstelling tussen Tannhäuser en zijn collega zangers. Nu heeft hij alleen Wolfram als tegenspeler, de bijdrage van Biterolf is van een heel andere aard, die roept op tot geweld.

Al met al zijn er 36 varianten in de partituur aanwijsbaar die allemaal voortkomen uit de problemen die Wagner ondervond bij het 'uitvoerbaar' maken van deze opera. Blijven spreken van een Dresdener en een Parijse versie is feitelijk achterhaald, er zijn er veel meer. Toch blijft men in het algemeen vasthouden aan die twee hoofdversies vanwege de herkenbaarheid die vooral zit in de ouverture en het daarop volgende bacchanaal. Het is echter niet ongebruikelijk om een hybride van beide versies te spelen, bijvoorbeeld door Walther zijn aria te laten zingen in de voor het overige Parijse versie.

Zoals gebruikelijk schreef Wagner zelf het libretto. Hierin combineerde hij de legende van de minnezanger Tannhäuser met de legendarische zangwedstrijd op de Wartburg. Het werk behandelt de ontregeling van een verstard in zichzelf gekeerd milieu door de komst van een ongeremde vrijbuiters. In die sociale omgeving weet men niet goed om te gaan met seksualiteit en erotiek wat heeft geleid tot het verheerlijken van de geestelijke liefde. Minnezanger Tannhäuser heeft echter heel andere ervaringen, opgedaan bij de bron, de Venusgrot. Geestelijke liefde is als onvruchtbare aarde: daarin groeien geen bloemen. Liefde zonder zinnelijkheid is geen liefde.

## **Tannhäuser**

Uit het verhaal kan worden opgemaakt dat Heinrich Tannhäuser een minnezanger is die voorheen aan het hof van de landgraaf van Thüringen heeft geleefd. Op een bepaald moment moet het keurslijf van dit hofleven teveel zijn gaan knellen en is hij vertrokken, zonder dat iemand weet waarheen. Duidelijk is dat hij erg wordt gemist, met name door Elisabeth, de nicht van de landgraaf. En door zijn collega's, die zijn weliswaar een concurrent kwijt maar kunnen daar geen voordeel uit halen omdat Elisabeth heeft besloten geen zangwedstrijden meer bij te wonen. Zodoende is de hele zaak doodgebloed.

Bij aanvang van de opera verblijft Tannhäuser al geruime tijd bij de liefdesgodin Venus en haar dienaressen. Op het punt van erotiek en seks komt onze held niets tekort, sterker nog, hij raakt ermee overvoerd. En teveel is natuurlijk ook weer niet goed: 'all sex and no play makes Heinrich a dull boy'.

Venus gaat door het lint als hij voorzichtig aangeeft weer eens de buitenlucht op te willen zoeken. Wat wil hij daar in vredesnaam, in die kille starre omgeving waarin mensen als robots permanent bezig zijn hun vermeende zielenheil te behoeden? Hij was dat alles toch niet voor niets ontvlucht, hij Heinrich, de vrije vogel? Maar het helpt niet, Tannhäuser verveelt zich niet alleen maar vreest voor zijn plaats in het hiernamaals. Venus bespot hem hierom maar kan hem niet vasthouden. Eenmaal in het vrije veld ontmoet de minnezanger zijn voormalige collega's die hem meetronen naar de Wartburg met als belangrijkste argument dat Elisabeth daar op hem wacht. Voor henzelf is hij een soort werkgelegenheidsgarantie.

## **Wolfram**

Wolfram von Eschenbach is de zanger die Tannhäuser het meest na staat. Wolfram heeft duidelijk zijn zinnen op Elisabeth gezet, maar zij leeft met de geïdealiseerde herinnering aan Tannhäuser en heeft geen oog voor andere mannen. Door Elisabeth met zijn rivaal te confronteren en zodoende weer tot een doorsnee persoon te maken, hoopt hij zijn kansen bij haar te vergroten. Hij brengt Tannhäuser naar Elisabeth toe als die staat te zwijmelen in de Grote Zangershal ('Dich, teure Halle, grüß' ich wieder') en blijft op de achtergrond aanwezig om een oogje in het zeil te houden bij hun ontmoeting. Hoewel die twee vrijwel onmiddellijk de liefde in elkaars ogen herkennen, hoeft Wolfram zich geen zorgen te maken, Tannhäuser weet zichzelf voor de ogen van het gehele hof op spectaculaire wijze onmogelijk te maken. Maar tegen de verwachting in blijft Elisabeth hem koesteren en laat Wolfram slechts in haar nabijheid toe als 'goede vriend'. Meer dan een 'Will and Grace verhouding' zit er voor hem niet in.

## **Elisabeth**

Deze op het oog zo kuise dame is aan het hof het boegbeeld van de geestelijke liefde, de hoofdprijs voor diegene die het beste kan voorwenden daarin oprecht te geloven. Wolfram en Walther von der Vogelweide beijveren zich om hun aanspraken zo goed mogelijk te verwoorden tijdens de zangwedstrijd. Maar zij heeft eigenlijk alleen maar oog voor haar geheime liefde Heinrich. Ze hoeft hem alleen nog maar even die wedstrijd te laten winnen en hij is van haar. Als hij nu maar niets doms doet....

Het is duidelijk dat Elisabeth onder haar verplicht stijve uiterlijk geen onvruchtbare aarde is. Zij wil wel degelijk bloemen laten bloeien: 'all song and no sex makes Elisabeth a dull girl. Maar er openlijk voor uitkomen kost haar moeite, eigenlijk is ze gewoon een beetje verlegen, meer niet. Geïnspireerd door zijn verblijf bij Venus en uitgedaagd door Wolfram en Walther laat Tannhäuser zich helemaal gaan. Alles en iedereen valt over hem heen, zijn leven loopt gevaar. En het is Elisabeth die hem redt. Het is onnodig hierover te spreken in gewichtige termen als opoffering en Erlösung, ze houdt gewoon van hem en laat hem niet vallen.

## **De pelgrims**

Het pelgrimskoor is een van de bekendste melodieën van de opera. Deze lieden spelen op de achtergrond een belangrijke rol. Ze passeren de Wartburg ten tijde van Heinrichs deconfiture en hij wordt geprest om met hen mee te gaan naar Rome om vergiffenis te vragen voor zijn zonden. En die zijn groot naar kerkelijke maatstaven gemeten: hij is zich te buiten gegaan aan buitenechtelijk geslachtsverkeer en gaat daar prat op. Dat staat gelijk aan het negeren van een maatschappelijke code en zijn aanwezigheid wordt dan ook ervaren als bedreigend voor de samenleving. In sociaal opzicht is hij een spookrijder, iemand die de regels aan zijn laars lapt en daarmee anderen in gevaar brengt.

Als de pelgrims terugkeren blijkt Tannhäuser er niet bij te zijn tot wanhoop van Elisabeth. Zijn ontbreken in de groep duidt erop dat hij geen absolutie heeft gekregen van de paus. En dat betekent dat hij een outcast aan het hof zal blijven. Dat laatste is voor Elisabeth de genadeklap, ze kan het niet meer aan en sterft.

## **Venus**

Tannhäuser verschijnt en doet de verbijsterde Wolfram verhaal van zijn mislukte pelgrimstocht. Hij wil terug naar Venus aangezien het leven in deze vorm hem niets meer te bieden heeft en het weinig zin heeft nog op een hemels hiernamaals te hopen. Venus krijgt hier lucht van en ziet haar gelijk

bevestigd. Ze had het hem nog zo gezegd. Wat moet een man nu met Maria als hij bij Venus kan zijn, forever?

Ze zingt hem verleidelijk toe: 'Willkommen ungetreuer Mann'. Op het nipper-tje weet Wolfram hem nog voor de kerkelijke versie van het bestaan te be-houden. Hij wijst hem op Elisabeth die in de hemel bidt voor zijn zielenheil. Daar kan Venus uiteindelijk niet tegenop. Haar Dionysische wereld legt het af tegen de Apollinische van het middeleeuwse christendom.

### **Loy's Elisabeth kan en wil niet kiezen**

Het is niet ongebruikelijk de rollen van Venus en Elisabeth te laten vertolken door een en dezelfde zangeres. Dat is natuurlijk wel een krachttoer maar doet recht aan de idee dat het personage meerdere kanten heeft. In de *Tannhäuser* productie van Kirsten Harms voor Deutsche Oper Berlin werkte deze opzet wonderwel, al moest Elisabeth na haar verscheiden wel alle zeilen bijzetten om zich tijdig te kunnen transformeren in haar alter ego Venus. Harms vat de problematiek kernachtig samen in de uitspraak: 'Kein Mann ist zufrieden, am Ende nur bei Elisabeth zu landen'.

De encenering van Christoph Loy voor DNO laat de heren van de Jockeyclub hun opwachting maken door de handeling zich te laten voltrekken in de bal-letfoyer. Het decor is een bijna exacte kopie van het schilderij van Edgar De-gas, *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (1872). De Jockeys participeren in een orgie met de ballerina's die feitelijk de plaats innemen van Venus' hofhouding. Maar daar blijft het niet bij. Het gespleten moreel besef van de Jockey's wordt gebruikt om het dualisme uit te beelden waarop het werk is gebaseerd, de vermeende tegenstelling tussen de zinnelijke en de hoofse liefde. De heren die enthousiast deelnemen aan de orgie in huize Ve-nus zien we in de tweede akte terug als het woedende stel zangers dat Hein-rich Tannhäusers leven bedreigt omdat hij de zinnelijke liefde tijdens de zangwedstrijd heeft verheerlijkt.

Het gaat Loy niet om de middeleeuwse problematiek maar om de tegenstel-ling tussen het gedrag in een besloten en een open omgeving. Hypocrisie ten top, maar zo geïnternaliseerd dat de verontwaardiging echt is geworden. Wat deze encenering verder duidelijk laat zien is het 'schwanken' van Elisabeth die hier veel dichter bij Wolfram staat dan ik ooit eerder heb beleefd. Ze be-trekt hem nadrukkelijk bij haar duet met Tannhäuser aan het begin van de tweede akte, is als een opgewonden tiener zo blij haar heimelijke eerste lief-de Heinrich terug te zien maar wil graag dat haar dierbare vriend Wolfram blij is met en voor haar. Ze houdt voortdurend Wolframs hand vast terwijl Tannhäuser haar toezingt. Alsof die jongen het nog niet moeilijk genoeg heeft.

Als Tannhäuser tijdens de wedstrijd Wolfram van replek dient, schrikt Elisabeth van de zeer openlijke wijze waarop hij met de zinnelijke liefde op de proppen komt. Het is duidelijk dat ze liever had gehad dat hij iets meer in Wolframs buurt was gebleven met zijn lied.

Niet iedereen hoeft te weten wat er in haar omgaat onder die hoog gesloten witte jurk. Elisabeth is een complete vrouw die alle soorten liefde wil: Eros, Philia en Agape. Ze wil niet tot een keuze worden gedwongen die haar tot een gemankeerd persoon maakt, daarom wil ze haar Wolfram ook niet kwijt. Alleen een Heinrich zou haar in dezelfde situatie doen belanden die deze man bij Venus heeft ervaren. Zu viel, zu viel.

Wagner geeft een regieaanwijzing die Elisabeth gecharmeerd toont na Tannhäusers ode aan de zinnelijke liefde, ze wil haar goedkeuring laten blijken. Loy gaat daar tegenin door Elisabeth een beetje verlegen naar de grond te laten kijken terwijl ze zich van Tannhäuser afwendt. Haar Heinrich heeft zich van een wel erg ruige kant laten zien, maar ze houdt nog steeds van hem. Dus neemt ze het voor hem op als de zaken uit de hand lopen en zijn leven in gevaar raakt.

### **Bieito's encenering voor Opera Vlaanderen**

In het najaar van 2015 beleefde de *Tannhäuser* productie van Calixto Bieito zijn première in de opera van Gent. In tegenstelling tot wat velen verwacht zullen hebben was Bieito's lezing van de opera tamelijk 'kuis' maar de spanning was er niet minder om. Hij beperkt zich tot de personages en situaties die in het libretto staan, er worden geen zaken met de haren bijgesleept. Dit keer geen hakenkruizen, gaskamers, bordelen, noem maar op. Het is regietheater zoals het genre wellicht oorspronkelijk bedoeld was, denk aan Wieland Wagner.

Bieito's benadering van het werk concentreert zich op de tegenstelling tussen chaos en orde, tussen natuurkrachten en opgelegde beschavingnormen. Een tikje provocerend wordt dit in het programmaboek weergegeven door middel van twee afbeeldingen: Courbets befaamde *L'origine du monde* tegenover het interieur van de zangershal in de Wartburg. Wat naaktheid betreft blijft het daar verder bij. De opera gaat over neuroses, niet over seks, aldus Bieito toen ik hem na afloop van de voorstelling herinnerde aan zijn *Entführung aus dem Serail* in Berlijn, een werk dat hij situeerde in een bordeel met een veelheid aan naakte mensen. Geslachtsdrift is aangeboren, het mechanisme waarmee de soort zichzelf in stand houdt. Dat onderdrukken leidt tot opgekropte emoties. Bieito laat dit heel duidelijk zien bij Elisabeth die zich vol-

strekt niet meer thuis voelt in de steriele omgeving van de Wartburg sinds ze verliefd is geworden op Heinrich. Maar gaandeweg leggen ook de overige personages hun masker af. Iemand als Walther mag dan wel zingen over kuise liefde, in werkelijkheid is hij een levende versie van de afbeelding van Freud getiteld 'What's on a man's mind'. Om dat zichtbaar te maken leunen Bieito en zijn dramaturge Bettina Auer soms wel wat zwaar op overacteren als middel, maar zij bereiken er in elk geval hun doel mee.

De eerste akte laat een bos zien waarin Venus verblijft. Zij is een natuurmens die zich laat strelen door het struweel. Behalve met bomen en struiken is ze nadrukkelijk ook met zichzelf bezig wat een zekere erotische spanning oproept. De muziek duurt echter te lang om dit vast te houden. Venus loopt wat heen en weer tussen de bomen en pas bij het verschijnen van Tannhäuser komt de akte echt tot leven. Wat volgt is een zeer realistisch vormgegeven episode waarin de man een langdurige relatie probeert te verbreken en de vrouw met alle mogelijke middelen dat tracht te verhinderen. Het gaat er zeer lijfelijk aan toe, Venus klemt Heinrichs nek zelfs hardhandig tussen haar dijen à la Famke Janssen in de film *Golden Eye*. En ondertussen uitstekend zingen alsof er niets aan de hand is, zonder meer indrukwekkend.

Buiten horen we een jonge herder, niet helemaal zuiver gezongen door een meisje uit het kinderkoor. Haar acteren was echter volstrekt naturel en zonder een spoor van gêne wat de keuze voor een kind in deze rol toch wel weer wist te rechtvaardigen. De groep zangers dolt wat met de teruggekeerde Heinrich, net iets te hardhandig om te kunnen maskeren dat er sprake is van oud zeer. De spanning is voelbaar en zal verder oplopen tot einde tweede akte alles tot uitbarsting komt en Heinrich door zijn neurotische vakbroeders bijna om zeep wordt geholpen.

Het decor in de tweede akte is wit en steriel. Een hal geschraagd door witte vierkante zuilen in de stijl van het Parijse Trocadéro. Elisabeth wordt getoond als een jonge vrouw met langdurig opgekropte emoties. Sinds ze heeft gehoord van Tannhäusers terugkeer gieren de hormonen door haar lijf en het kost hem weinig moeite om haar weer voor zich te winnen. Boos omdat hij zo lang weg was, door het dolle heen nu hij weer terug is, dat is Bieito's Elisabeth. Tijdens de intocht van de gasten loopt Tannhäuser nog in zijn bosplunje rond, al ligt er wel een setje nette kleren voor hem klaar. Hij kleedt zich om op het toneel waarbij Elisabeth elke beweging in onverholven verrukking gadeslaat. Later rolt ze zijn broek op, klemt deze tegen haar borst en ruikt eraan. Alsof dat nog niet duidelijk genoeg is, trekt ze die broek later ook nog eens over haar jurk aan.

De zangwedstrijd mag dan wel een wedstrijd tussen zangers zijn, de winnaar staat al lang vast. Tot het Heinrich allemaal teveel wordt en hij zich volledig laat gaan. Slechts de interventie van Elisabeth kan hem redden en geheel volgens het libretto wordt hij naar Rome gestuurd. Bieito ziet er van af het verhaal een andere wending te geven maar impliciet wordt duidelijk gemaakt dat het meer weg heeft van een wereldreis om afstand te nemen van het benauwde thuisfront dan van een pelgrimage. Nu Elisabeth zich zo duidelijk een vrouw van vlees en bloed heeft getoond wekt ze de begeerte van de andere zangers op. Men begint aan haar te plukken en te trekken, de hoofse liefde moet wijken voor het echte leven.

Het decor van de derde akte is een combinatie van dat in de eerste twee: struweel tussen de witte zuilen. Elisabeth die nu ten tweede male is verlaten heeft elke lust tot leven verloren. Ze maakt een verloederde indruk en stopt aarde in haar mond. Wolfram, die bij haar is, probeert haar tot tweemaal toe te wurgen, nadrukkelijk op haar eigen verzoek. Sterven aan een gebroken hart gaat langzaam, te langzaam. Haar Heinrich is niet teruggekeerd, het leven heeft alle zin verloren.

Als de arme zanger dan toch onverwacht verschijnt doet hij plichtmatig zijn verhaal aan Wolfram maar wil liefst zo snel mogelijk terug naar Venus. Doordat Heinrichs boetedoening en de 'hemelvaart' van Elisabeth hier niet prominent gebracht worden, mist het slot van de opera wat aan consistentie. Een beetje een onduidelijk einde derhalve, waarin overigens muzikaal flink wordt uitgedapt.

Burkhard Fritz, eerder in Amsterdam te horen als Waldemar in *Gurre Lieder*, excelleerde in de titelrol. Ik vreesde dat hij het einde niet ongeschonden zou halen, zozeer gaf hij zich volledig. Maar tijdens zijn 'Rom Erzählung' klonk hij nog even fris als in zijn echtscheidingsduet met Venus. Een schitterend optreden.

Annette Dasch klonk bij aanvang van 'Dich teure Halle' opvallend schrill maar warmde snel op en groeide uit tot een fenomenale Elisabeth. Haar acteerwerk is buitengewoon sterk, met name wat ze met haar ogen weet uit te drukken, een genot om naar te luisteren en te kijken.

Haar rivale Venus werd uitstekend vertolkt door Ausrine Stundyte, eerder bij Opera Vlaanderen te gast als Katharina in Sjostakovitsj's *Lady Macbeth*, eveneens geregisseerd door Bieito.

Daniel Schmutzhard, in het echte leven de echtgenoot van Dasch, gaf gestalte aan Wolfram en deed dat met veel verve. Dat hij zijn eigen vrouw moest wurgen leek hem niet te deren, het was immers maar toneel? Hij was mij volledig onbekend maar ik moet stellen dat het een zeer aangename kennismaking was. Mooie bariton, onthouden.



## **Schenk's encenering voor de Metropolitan Opera**

Een paar weken na 'Gent' werd *Tannhäuser* live uitgezonden vanuit de Met. Het contrast met Vlaanderen had niet groter kunnen zijn. De Met heeft nog steeds de productie uit 1977 van Otto Schenk die, zoals bekend, van elk werk een museumstuk maakt. Het letterlijk volgen van alle oorspronkelijke regia-aanwijzingen in een libretto heeft natuurlijk zijn verdienste en is op zijn tijd ook wel aardig. Maar zeker bij Wagner, het werkgebied waar regietheater zo ongeveer zijn oorsprong heeft, oogt het wel onwennig. Al die middeleeuwse kleding, heel mooi maar tijdens de 'Einzug der Gäste' begon de 'Klamottenparade' toch een beetje op mijn zenuwen te werken.

Over Schenk's *Meistersinger* was ik beter te spreken, juist omdat door zijn aanpak de opera volledig wordt gedepolitiseerd. Dat heeft het werk nog steeds hard nodig vandaar dat een kostuumdrama oude stijl daar een zekere meerwaarde heeft. Bij *Tannhäuser* echter duidt het op een krampachtige poging de tijd stil te zetten. In vrijwel alle opzichten beviel Bieito's versie van het werk mij meer.

De uitvoering uit de Met was overigens van grote klasse met kanonnen als Westbroek, Botha, Groissböck en Mattei. Er werd door alle protagonisten braaf geacteerd, zelfs door (wijlen) Johan Botha. Het meest overtuigend op dit punt was Eva-Maria Westbroek die aanvang tweede akte heel mooi een onzeker verliefd meisje wist neer te zetten en de toenemende vertwijfeling tijdens de zangwedstrijd goed wist weer te geven. Eigenlijk zijn de meeste Wagner-zangers tegenwoordig overqualified op het punt van acteerervaring waar het de bescheiden eisen van Schenk betreft.

Uiteraard een heus ballet in de Venusgrot, maar hoewel fraai om te zien na verloop van tijd wat eentonig. Het bleef allemaal steken in een vrij beperkt aantal bewegingen. De lengte helpt ook niet, Wagner laat het orkest te lang spelen om in een ballet de spanning vast te kunnen houden. In dat opzicht is de versie uit 1995 van David Alden voor de Bayerische Staatsoper beter gelukt. Hij maakt van het ballet een tableau vivant met minimale bewegingen die het geheel een lome geilheid geven. Het is waarschijnlijk bedoeld als parafraze op 'De tuin der lusten'.

## **Opname uit Bayreuth**

In 2015 bracht Opus Arte een opname uit van de *Tannhäuser* die 2011 in première ging tijdens de Bayreuther Festspiele. Het is een ronduit teleurstellende encenering maar muzikaal is de opname echter beslist de moeite waard. Al na vier seizoenen werd deze *Tannhäuser* van het tableau gehaald. Om het gat te dichten, werd de levensduur van de succesvolle *Lohengrin* een

jaartje verlengd. Bij de première was de kritiek niet van de lucht. Deze richtte zich behalve op de encensering ook op de musici. Aan dat laatste aspect is hard gewerkt, zozeer dat de laatste reeks in 2014 zonder meer een succes kon worden genoemd. Maar dat mocht niet baten: de belangstelling bleef tegenvallen, het publiek had er genoeg van.

Centraal in de controversie staat de fabrieksinstallatie van 'total work artist' Joep van Lieshout. Zijn enorme 'alcoholator' met omringende stellingen en bijbehorende attributen beheerst het toneel. Figuranten worden ingezet om het geval te bedienen. Men loopt met kruiwagens heen en weer en draait aan grote wielen. Daarnaast is er het cliché van publiek op het toneel en het zogenaamd reeds gestart zijn van de voorstelling als de rest van het publiek de zaal betreedt. Wie de dvd start, moet ongeveer een half uur wachten voor er een zanger verschijnt. Als het orkest eindelijk inzet, krijgt de kijker eerst een collage van röntgenbeelden van lichaamsdelen en microscoopbeelden van gistcellen te zien. Dat laatste als enige link naar die alcoholator. Van Lieshout heeft de installatie overigens op eigen initiatief gemaakt. Het was het idee van de Festspiele om het gevaarte bij wijze van decor op het toneel te zetten.

De scène in de Venusberg toont een hoogzwangere Venus, zeer aanvaardbaar vertolkt door Michelle Breedt, gezeten in een kooi met Tannhäuser en een stel door elkaar krioelende handtastelijke individuen. Je kunt je voorstellen dat de man weer eens naar buiten wil.

Torsten Kerl vertolkt de titelrol, aanvankelijk met wat scherpe kantjes aan zijn stem, maar geleidelijk aan wat vloeiender. Als hij niet hoeft te forceren, merk je dat hij een mooi timbre heeft. Eenmaal ontsnapt vindt de ontmoeting met de andere zangers plaats. Kwangchul Youn neemt Landgraf Hermann voor zijn rekening, meestentijds beheerst en ingehouden zingend. Hier geen grauwend heerser. Wie eruit springt, is Markus Eiche, die een prachtige Wolfram neerzet.

Diezelfde Eiche is voortdurend hinderlijk aanwezig nadat hij Tannhäuser en Elisabeth heeft herenigd, begin tweede akte. Hij probeert de relatie tussen de twee duidelijk te verstoren, wat op zich begrijpelijk is en zo nu en dan een uitgesproken komisch effect heeft.

Regisseur Sebastian Baumgarten heeft sowieso de neiging alles en iedereen te laten acteren met een vette knipoog, een beetje in de stijl van de revue. Aan dat hinderlijke decor kon hij natuurlijk niets doen, dus vermoedelijk is dit zijn manier geweest om toch nog een stempel op de voorstelling te drukken. Verder maakt hij gebruik van veel onbestemde videobeelden en projecties van (vermoedelijk) diepzinnig bedoelde teksten. Aardig is de tekst die aan het einde wordt getoond, een citaat van Wagner zelf: "Ich bin der Welt noch einen *Tannhäuser* schuldig." Dat lijkt van veel zelfkennis bij Baumgarten te getuigen. Deze poging telt niet, zullen we maar zeggen.

Camilla Nylund is een schitterende Elisabeth, zowel zingend als qua voorkomen. Ook zij ontkomt niet aan het verplichte overacteren, maar slaat zich daar met verve doorheen. Tijdens de zangwedstrijd ziet ze tot haar afgrijzen dat Tannhäuser zoete broodjes bakt met de verrassend aanwezige Venus. Als hij ook nog een dansje met haar gaat doen, slaat de schrik haar om het hart. Eindelijk heeft ze haar geliefde terug, ze hoeft hem alleen nog maar even de wedstrijd te laten winnen en hij is van haar. En dan laat hij haar vallen voor die zwangere trut. Ze pakt een mes en begint haar polsen te bewerken. Aan het einde van de akte is vrijwel iedereen met haar bloed besmeurd.

De derde akte wordt net zoals de eerste twee voorafgegaan door beelden van werklieden in de 'alcoholatorfabriek'. Net als je denkt van dit ritueel af te zijn, wordt er door een deel van het koor een pseudokerkdienst uitgevoerd, een soort ecologische eredienst. Als het na een kwartier is afgelopen, klinkt enthousiast boegeroep uit de zaal. Eindelijk begint dan de muziek weer. Al met al heeft de opname ongeveer een uur aan beelden die niet tot de opera behoren.

Als Wolfram zijn ode aan de avondster zingt, verschijnt heel toepasselijk de nog immer zwangere Venus met wie hij een dansje maakt. Dan komt een zichtbaar afgetakelde Tannhäuser op. Torsten Kerl geeft een weergaloze vertolking van de 'Rom Erzählung'. Als operaliefhebber word je weer geheel geboeid. Maar als kort daarna het stuk is afgelopen, overheerst de teleurstelling.

### **Nachrift: 'Vom edlen Ritter Tannhäuser'**

In zijn Deutsches Sagenbuch verhaalt Ludwich Bechstein over Tannhäuser. Opvallend daarin is de positionering van Venus in dit verhaal. Als Tannhäuser bij haar weg wil en zich beroept op de angst voor eeuwige verdoemenis en een verblijf in de hel wordt hij uitgelachen:

'Da lachte Frau Venus hell auf und fragte ihn, was er doch von der Hölle Glut schwatze. Ober diese je bei ihr empfunden habe? Ob nicht ihr roter Mund zu allem stunden ihm freundlich zugelacht?'

De implicatie is natuurlijk dat Venus als heidense godin sowieso al een exponent van de hel is. Waarom de door de kerk bedachte voorstelling van de hel dan nog vrezen? Verderop neemt het verhaal een onverwachte wending als de staf van paus Urbanus na drie dagen begint te bloeien. Hij probeert dan Tannhäuser op te sporen om hem alsnog absolutie te verlenen, maar deze zit dan al weer hoog en breed bij Venus. 'Und deshalb ist de papst Urban de Vierte auch mit in die ewige Verdammis gefallen, wie das Tannhäuserlied schließt: Des must der vierte Bapst Urban auch Ewigkeit sein verloren.'

# Lohengrin

*Lohengrin* ging in première op 28 augustus 1850 in Weimar, gedirigeerd door Franz Liszt. Wagner kon er niet bij zijn omdat hij als balling in Zwitserland woonde en daar de gastvrijheid van de familie Wesendonck genoot.

Het werk is de derde uit de reeks romantische opera's die de meester na zijn grand opéra *Rienzi* componeerde. De overgang naar een doorgecomponeed werk is hier al duidelijk waarneembaar. Het werk kent nog wel een paar muzikaal op zichzelf staande 'vertellingen' maar is beslist geen nummeropera. Net als bij *Rienzi* is de ouverture een kunststuk op zich. Pas bij zijn laatste opera *Parsifal* zou Wagner zich van een vergelijkbare 'binnenkomer' bedienen. Op zich wel toepasselijk aangezien beide werken een duidelijke koppeling vertonen in de vader-zoon relatie van hun titelhelden. Met name de strijkers zetten de toon in de ouverture, weergaloos subtiel mede doordat ze in sommige passages in groepen worden opgedeeld en het volume per subsectie steeds kleiner wordt.

## Achtergrond

De opera lijkt zich af te spelen aan het begin van de tiende eeuw. Koning Heinrich der Vogler is een historische figuur die leefde van 876 tot 936. Naar verluidt kon hij in 926 een wapenstilstand van 10 jaar met de Hongaren sluiten na een Hongaarse edelman, vorst Zoltan, gevangen te hebben genomen. Daarnaast moest er ook flink aan de Hongaren betaald worden. Nog voordat de wapenstilstand afliep trok Heinrich ten strijde tegen de Hongaren en overwon hen in 933 in de slag bij Riade. Daarmee kan de handeling in de opera worden bepaald op het jaar 932 of 933. Dat staat haaks op de vermelding van Radboud als Ortruds vader in akte I. Die leefde zo'n tweehonderd jaar eerder. Gaan we daarentegen af op akte II dan moet Ortrud gezien worden als een (verre) nazaat van Radboud. Hij is niet haar vader maar een voorvader. De nadrukkelijke link naar Radboud is zeker geen toeval want voor de handeling is het van belang dat Ortrud nog dicht bij de voorchristelijke traditie staat.

Dat pleit voor een situering rond de negende eeuw. De overlevering wil dat Bonifatius, om de overmacht van het christendom en het Frankische gezag te bewijzen, in 723 de heilige Donareik omhakte. Toen er geen wraak volgde van de heidense goden, namen veel van de Germanen het christelijk geloof aan. Het omhakken van de Donareik wordt door velen beschouwd als het begin van de kerstening onder de Noord- en Middelduitse Germanen.

We moeten dus een keuze maken wie van beide figuren een anachronisme is. Gelet op de nadruk die de handeling legt op de strijd tussen de oude goden en de nieuwe god is een situering begin negende eeuw te verkiezen boven begin tiende eeuw. Daarmee treedt Heinrich weliswaar een eeuw te vroeg op maar dat is voor het verdere verloop nauwelijks storend. Als Ortrud afstamt van Radboud dan is haar nasmeulende woede jegens al diegenen die de oude goden de rug hebben toegekeerd en het christendom hebben omarmd niet moeilijk te begrijpen. Zij is in status teruggevallen van koningsdochter tot bosbewoner en zint op een weg terug omhoog.

In akte II zingt Telramund: 'Du fragst? War's nicht dein Zeugnis, deine Kunde, die mich bestrickt die Reine zu verklagen? Die du im düstren Wald zu Haus, logst du mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus die Untat habest du verüben sehn?'

De titel van hertog van Brabant is vacant, de vazal Telramund treedt op als 'regent' en heeft de twee verweesde kinderen van de overleden hertog onder zijn hoede. Door Elsa te trouwen kan hij zijn positie versterken. Gottfried is nog maar een kleine jongen, daar zal hij voorlopig geen concurrentie van hoeven te vrezen. Ortrud ziet in Telramund echter het aangewezen voertuig om haar historische status te herstellen. Door middel van toverkunst verandert ze Gottfried in een zwaan. Elsa krijgt de schuld en Ortrud komt bij Telramund in het gevlei. Samen staan we sterk. Ortrud heeft in eigen beleving nog steeds een claim op de heerschappij over Brabant en met ook Elsa uit de weg moet het lukken om de bij zijn getrouwen populaire Telramund tot hertog te laten kronen.

## **Invalshoek**

Het kiezen van een andere invalshoek dan te doen gebruikelijk kan zeer verfrissend werken. Zo is het beslist heel aardig om *Aïda* eens te bezien vanuit het gezichtspunt van Amneris. Bij *Lohengrin* is zoiets ook heel goed mogelijk. Als gevolg van de suprematie van het christelijk denken in de westerse wereld is het vrijwel vanzelfsprekend om de titelheld te zien als de vertegenwoordiger van het goede, van de christelijke god, en Ortrud als exponent van het slechte, het heidense.

Anno 2020 gaat dat niet meer zo direct op. Voor een aanhanger van de oude pre-christelijke goden is die nieuwe god met dat onbegrijpelijk verhaal waarin het monotheïstisch principe gekoppeld is aan het begrip drie-eenheid niet veel meer dan een leuke aanwinst voor het bestaande pantheon. Zoals alle andere goden is ook deze god wel het aanbidden waard, dat zal in elk geval geen kwaad kunnen.

Omgekeerd werkt dat niet, die nieuwe god benadrukt de enige echte god te zijn en plaatst alle andere goden 'buiten de wet'.

De frictie tussen christenen en niet-christenen was aanvankelijk het gevolg van de weigering van de christenen om ook de reeds bestaande goden te aanbidden. Dat werd uitgelegd als een volstrekt gebrek aan respect. Toen de christenen de bovenliggende partij waren geworden, draaiden de rollen om. De heidenen moesten zich onderwerpen aan de nieuwe god en al hun oude goden vergeten. Dat zo iets een paar generaties in beslag neemt, zal duidelijk zijn. Vandaag de dag leven in Latijns Amerika nog veel oude goden voort in katholieke vermomming.

Terug naar Ortrud. Zij staat uiterst vijandig tegenover het christendom. Het is een geloof dat nog niet al te lang geleden in haar omgeving met geweld aan een ieder is opgedrongen. Dat is tenminste haar perceptie. Als die nieuwe god macht heeft dan is dat door middel van toverkracht zoals zij die zelf ook bezit, al dan niet in bruikleen van haar eigen goden. Dat maakt het Gottesgericht ook tot zo'n kromme vertoning. In dat gevecht moet de christelijke god ervoor zorgen dat 'de goede' wint. Maar tegelijkertijd zingt de Heerrufer: 'Durch bösen Zaubers List und Trug stört nicht des Urteils Eigenschaft'.

Spreekt hier een zekere angst uit voor de toverkracht die types zoals Ortrud lijken te bezitten? In haar optiek is het niet zo ingewikkeld: Zauber ist Zauber. Of die nu van de christelijke god komt of van haar eigen goden, laat de sterkste winnen. Maar doordat de 'zwarte' magie een rol in het gevecht wordt ontzegd, heeft de 'witte' magie vrij spel. The fight was fixed, the deck was stacked, dat roept om wraak. En daarmee valt alles wat Ortrud verder zingt en initieert keurig op zijn plaats.

En met enige fantasie krijgt de opera zodoende een nieuwe titelheld, mits er natuurlijk een zangeres op het toneel staat die dat waar kan maken. Het valt immers niet mee om de vanzelfsprekendheid te doorbreken waarmee Lohengrin op een voetstuk wordt geplaatst: de Graalridder, de vertegenwoordiger van het Licht, de koene onzelfzuchtige held. Heidenen kunnen daar moeilijk tegenop boksen, zeker niet tot voor relatief korte tijd waarin alles dat heidens was automatisch ook slecht moest zijn. Een visie die overigens door miljarden mensen in bijvoorbeeld India, China en Japan nooit met warmte is ontvangen.

## **Het enigma Lohengrin**

Wie is die man en wat komt hij eigenlijk doen? In akte III in zijn grote vertelling zingt Lohengrin over de Graalridders die gesterkt door goddelijke kracht erop uit gezonden worden als 'verdedigers van de deugd'. Zelfs de dood moet voor hen wijken. Maar eenmaal hun identiteit onthuld, moeten zij vertrekken.

Het heeft iets van Superman die over de hele wereld dappere daden verricht met name ten behoeve van damsels in distress. In dit geval is de damsel de persoon van Elsa en haar distress liegt er niet om. Vreemd is dat ze elkaar eerder hebben 'gezien', nog voordat Elsa zo in moeilijkheden geraakte. Ze roept om hulp, niet in het wilde weg maar naar die prachtige ridder. Hij hing als het ware al om haar heen nog voordat zijn diensten nodig waren.

Of gaat het hem niet om Elsa maar om Gottfried? Lohengrin stemt erin toe Elsa's man te worden, maar voor hoelang? In akte III zingt hij dat een jaar aan Elsa's zijde voldoende zou zijn geweest om Gottfried terug te veranderen van een zwaan in een jongen. Wat stond er na dat jaar te gebeuren? Hier klopt iets niet. Lohengrin kan toch bezwaarlijk Graalridder blijven en tegelijkertijd rondhangen als Beschermmer van Brabant? Gaat het hem veeleer om zichzelf, moet dat jaar de proeftijd zijn die nodig is om hemzelf vrij te maken uit zijn Graalridder-keurslijf?

Misschien wil hij wel teveel tegelijk: zichzelf vrijmaken, Gottfried terug toeveren, ten strijde trekken tegen die godvergeten Hongaren. Hoezo een jaar aan Elsa's zijde, morgen ga ik er alweer vandoor. Die strijd tegen de Hongaren krijgt overigens niet echt een warm onthaal bij de Brabantse edelen. Weinig volkeren zijn in de negende of tiende eeuw minder relevant voor deze vroege Vlamingen dan zo'n zwerfvolk uit Azië. Het ronselen van strijders voor uiteenlopende vredesmissies in verre landen stuit vandaag de dag op aanmerkelijk minder onbegrip. En dan die zwaan. Ortrud weet precies wie dat is, het product van haar eigen toverkunst. Maar Lohengrin weet het ook, getuige zijn toespraak tegen de zwaan in akte III. Lohengrin is duidelijk een protagonist met een dubbele agenda, misschien nog wel meer dan twee.

## **De protagonisten**

In Neuschwanstein, één van de Königsschlösser van Ludwig van Beieren, zijn afbeeldingen te zien van scènes uit *Parzival*, in de versie die wordt toegeschreven aan Wolfram von Eschenbach. In dit verhaal komt ook Parzivals zoon Lohenrangerin voor, één van de graalridders die de burcht Munsalväsche bevolken. De graalridders worden er geregeld op uit gestuurd om koninkrijken die zonder heerser zijn komen te zitten te beschermen tegen overname door ongelovigen. Om die reden wordt Loherangerin naar Brabant gestuurd, waar de hertog is gestorven zonder een mannelijke erfgenaam achter te laten. Hij arriveert op een bootje getrokken door een zwaan en huwt Elsa om zodoende het hertogdom in goede handen te houden. Na een aantal jaren, als zij ondanks zijn verbod vraagt naar zijn naam en afkomst, vertrekt hij weer. In de versie van de gebroeders Grimm is een nieuwe figuur aan dit verhaal

toegevoegd: Telramund. Zodoende kan ook het godsgericht worden geïntroduceerd, waarin Lohengrin vecht voor Elsa tegen haar belager. Wagner ten slotte komt met Ortrud op de proppen. Zo is het kwartet hoofdrolspelers compleet.

Met de introductie van de 'wilde Seherin' Ortrud krijgt het verhaal een extra dimensie, die dramaturgisch ver uitstijgt boven het effect dat de toevoeging van een historische figuur als Heinrich der Vogler sorteert. Bij Ortrud gaat het zoals hierboven reeds gesteld om het nog niet opgeloste conflict tussen het heidendom en het christendom, tussen het pantheon en de 'monotheïstische' drie-eenheid. Ortrud staat in de traditie van de natuurmagie, door tegenstanders uiteraard aangeduid als zwarte magie. Zij gelooft in de oude goden en ontleent daar haar zeer reële toverkracht aan (ze weet Gottfried immers te veranderen in een zwaan).

Ortrud doorziet als enige Lohengrins wezen. Hij bedient zich evenzeer van magische middelen en om het verlies daarvan te voorkomen, verschuilt hij zich achter de bezweringsformule "Nie sollst du mich befragen". Want een naam staat voor een persoon en in een wereld die door magie wordt bepaald zijn naam en persoon identiek. Wie de naam van iemand kent, kan over deze persoon macht uitoefenen. In de hindoe wereld komt zo iets ook voor. Elke persoon heeft naast zijn publieke naam ook nog een geheime naam ('raaz'), die slechts wordt genoemd tijdens private religieuze activiteiten. Buiten de zeer directe familie en een geestelijke om mag niemand die weten, want dat maakt kwetsbaar.

Het 'Gottesgericht' dat Elsa van een wisse dood moet redden, is een kromme vertoning. In dat gevecht moet de christelijke god ervoor zorgen dat 'de goede' wint, maar tegelijkertijd wordt de zwarte magie een rol ontzegd. Als Lohengrin ook maar een kleine verwonding had opgelopen, zou hij zijn magische krachten kwijt zijn geweest en had Telramund op eigen kracht kunnen winnen. Ortrud lijkt als enige van de protagonisten precies te weten wat zij wil. Van de dromerige Elsa is dat maar de vraag. Ook van Lohengrin is het niet goed duidelijk. En Telramund is niet meer dan een verlengstuk van Ortruds wil: zijn Brünnhilde tegenover haar Wotan. Haar ageren kan, gelet op de tijd waarin de opera ontstond, ook uitgelegd worden als een verwijzing naar de rol van de vrouw in de politiek.

Daar werd door Wagner niet erg positief over gedacht als we afgaan op een mededeling aan Liszt: 'Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft.' Hoe het ook zij, Ortrud zit stevig in het kamp van 'de slechten' en daaraan ontleent het werk veel van zijn impact. Met alleen een sprookje waarin een tamme zwaan voorkomt als ophiuistering van een treuri-



ge liefdesgeschiedenis is Lohengrins optreden slechts een hoofdstukje in het Parzival-verhaal. Met Wagners toevoeging kan het op eigen benen staan.

De dromerige Elsa vertoont overeenkomsten met haar collega Senta. Laatstgenoemde fantaseert erop los als ze het schilderij van de Holländer bekijkt en gaat daar zo in op dat ze nauwelijks verbaasd is als die man plotseling in levenden lijve voor haar staat. Ze heeft hem als het ware naar zich toe gewenst. Zo ook Elsa die de door haar gefantaseerde schitterende ridder zozeer heeft verinnerlijkt dat hij 'als bij toverslag' verschijnt als voor haar de nood het hoogst is.

In Parzival gaat het er wat prozaïscher aan toe. Er wordt alarm gegeven op Montsalvat en Lohengrin wordt eropuit gestuurd: werk aan de winkel, er moet een koninkrijkje beschermd worden tegen een mogelijke overname door heidenen. Als Lohengrin zijn paard wil bestijgen, verschijnt plotseling een zwaan die een klein bootje voorttrekt. Lohengrin is daar zo van gecharmeerd dat hij zijn paard terug naar de stal laat brengen en voor vervoer per zwaan kiest. Na een aantal dagen arriveert hij in Brabant, tot verbijstering van de plaatselijke bevolking. Bij de gebroeders Grimm vindt dan nog het gevecht met Telramund plaats. In Parzival wordt er gewoon direct getrouwd en verlaat Lohengrin pas na jaren zijn nieuwsgierig geworden bruid.

Veel pleit ervoor om Lohengrin te zien als willeloos werktuig van zijn vader Parsifal, heerser van Montsalvat, graalkoning. Maar hij is dat bestaan van kuise ridder kennelijk beu. Hij wil niet langer een soort halfgod of pseudo-strijdengel zijn, maar gewoon mens onder de mensen. Dat betekent dat hij zijn bovenmenselijke eigenschappen moet prijsgeven. Maar dat gaat hem dan weer te ver; vandaar het vraagverbod. Omdat het Elsa te doen is om 'ware', menselijke, warme, vrouwelijke liefde, ontkomt ze er niet aan de verboden vraag te stellen. Niet weten wie je nu eigenlijk liefhebt, schept onherroepelijk een zekere distantie, bewust of onbewust, gewild of niet. Lohengrin is echter uit op liefde als blind vertrouwen, gratis liefde, liefde als totaal geloof in hem, ongeacht wie hij is. 'He wants to have his cake and eat it.' Dat maakt het slot van de opera tot een wrang gebeuren, waardoor er van een sprookjesachtig einde geen sprake meer is. In sprookjes loopt het immers altijd goed af (en ze leefden nog lang en gelukkig).

Wagner heeft hier weliswaar mee geworsteld en zelfs overwogen het slot zo te veranderen dat Elsa niet zo zwaar gestraft werd voor haar volstrekt menselijk handelen. Maar mede op aandringen van Liszt heeft hij daar toch van afgezien. Daarmee is *Lohengrin* Wagners laatste romantische opera geworden, en niet zijn tweede (na *Die Feen*) sprookjesopera.

## Gürbaca in het Aalto Theater

In 2016 kwam het Aalto-Musiktheater in Essen met een nieuwe productie van *Lohengrin*. De encensering was in handen van Tatjana Gürbaca, die eerder bij Opera Vlaanderen al tekende voor *Parsifal* en *Der fliegende Holländer*. Tatjana Gürbaca is een uitgesproken exponent van het regietheater – de klassieke, niet de postmoderne variant. Als personages met elkaar in gesprek zijn of ruzie maken, kijken ze elkaar aan of gaan ze elkaar letterlijk te lijf. Zo ook in deze *Lohengrin*, waarin de conflicten voor het oprapen liggen. Gürbaca volgt in haar productie vrij nauwkeurig het libretto, maar laat ruimte voor persoonlijke accenten.

Brabant wordt getoond als een schimmig kanton in een westelijke uithoek van het Duitse rijk, waar men vermoedelijk nog nooit van het bestaan van Hongaren heeft gehoord. De Brabanders vertonen kenmerken van een gemeenschap in existentiële nood. Zo er al sprake is geweest van een groots verleden, dan nog staat alles er nu beroerd voor. De hertog is dood en zijn opvolging is in zwaar weer beland nu pleegvader Telramund heeft afgezien van Elsa's hand, omdat hij haar ervan verdenkt haar broertje te hebben vermoord. Niemand is hier in staat een uitweg te bieden, het wachten is op een 'propheta', een charismatisch leider die het volk een nieuwe toekomst kan geven.

Charisma is niet per se afhankelijk van een goed uiterlijk. Een Führer mag er best uitzien als een verzekeringsagent, zolang hij maar overkomt als de nieuwe held die alles ten goede kan keren. Het gaat erom wat men in hem ziet en bepaalde attributen kunnen hier behulpzaam zijn. Gürbaca maakt dat duidelijk door Lohengrin op te voeren als een wat onopvallende burgerman met een hoedje, en mét een zwaan. Zijn toverachtige aankomst creëert onmiddellijk verwachtingen. Hij kan (voorlopig) geen kwaad doen bij de Brabanders.

Hoe makkelijk de publieke opinie kan omslaan, wordt getoond door de steeds wisselende voorkeuren van het volk uit te vergroten. Aanvankelijk staat men aan de kant van Telramund. Als Elsa opkomt, heeft ze een wit laken over haar kleren met in bloedrode letters 'Hexe' en 'Mörderin' daarop gekalkt. Ze wordt bespot en er wordt aan haar getrokken. Maar zodra Lohengrin het godsgericht in haar voordeel heeft beslecht, slaat dit volledig om in tomeloze bewondering. Elsa wordt bejubeld als de nieuwe ster, de vrouw van de nieuwe heerser. Telramund wordt afgedankt, zowel door de koning als door het volk. Elke keer als de handeling dit toelaat, wordt deze wisseling getoond, alsof degene die het laatst aan het woord is geweest automatisch het gelijk aan zijn zijde heeft. Ook Lohengrin is hier niet immuun voor. Als hij in de derde akte komt vertellen dat hij weer moet vertrekken, keren de Brabanders zich on-

middellijk tegen hem. Maar zodra hij duidelijk heeft gemaakt dat Elsa hiervoor verantwoordelijk is, keert alles en iedereen zich tegen haar en is ze qua populariteit weer terug bij af.

Een hoogtepunt in de personenregie is de scène die volgt op de bruidsmuziek aan het begin van de derde akte. Lohengrin en Elsa zijn voor het eerst alleen, maar hij blijkt zijn zwaan meegebracht te hebben. Dat wekt irritatie bij Elsa, vooral omdat het haar onzeker maakt. Ze begint hem te bevragen over zijn naam en afkomst, tegen de belofte in. Lohengrin vindt dat ze quitte staan. Hij heeft haar immers blindelings vertrouwd toen alles erop wees dat zij haar broertje had vermoord. Nu is het haar beurt om hém blindelings te vertrouwen. Uiteraard werkt dat niet, omdat van echte gelijkwaardigheid geen sprake is. Zij verkeerde in doodsnood en had waarschijnlijk alles willen beloven om haar hachje te redden. Elsa probeert Lohengrin te verleiden, aanvankelijk subtiel, maar later steeds openlijker, totdat ze hem letterlijk begint uit te kleden. Als dat niet werkt, wordt ze boos, slaat hem met een kussen en gooit haar schoenen naar zijn hoofd. Hier geen bestudeerde afstandelijkheid, maar een uitgespeeld conflict.

Het toneelbeeld oogde aanvankelijk wat merkwaardig: wigvormig van boven, aflopend via heel grote treden. Het werd echter duidelijk dat het speelvlak bewust heel klein was gehouden om de bekrompenheid van de Brabantse samenleving te suggereren. Als in de tweede akte de ruimte rondom dit decor wordt geopend, gaat het volk nieuwsgierig kijken wat er daarbuiten te zien is. Het deed me denken aan het einde van de film *Pleasantville*, als de personages in een jarenvijftig-sitcom zich ervan bewust worden dat de wereld groter is dan hun filmset.

Door de geringe ruimte stonden de spelers voortdurend dicht opeengepakt. Dat maakte het mogelijk om de kleine jongen die de zwaan speelde al crowdsurfend van bovenaf naar het voortoneel te brengen, waar Lohengrin hem opwachtte.

Alles bijeen een geslaagde *Lohengrin*, die zonder twijfel nog lang op het repertoire van het Aalto-Musiktheater zal staan.

## **Audi's Lohengrin bij DNO**

In 2014 hernam DNO de *Lohengrin* uit 2002 in de encenering van Pierre Audi. De hernieuwde kennismaking met deze productie bleek een aangename verrassing. Het verhaal van de opera is complex, er zijn tal van invalshoeken mogelijk. Hierboven was al het een en ander te lezen over de gedragingen van de kemphanen Ortrud en Lohengrin. Nu kort wat meer over Koning Heinrich en Telramund.

Telramund is de schlemiel van de opera. Hij wordt bedrogen door zijn vrouw die Elsa beschuldigt van de verdwijning van Gottfried, waarvoor zijzelf verantwoordelijk is. Ortrud prest hem Elsa aan te klagen bij koning Heinrich. Deze overlaadt hem met lof zolang hij het idee heeft dat er bij deze Brabander iets te halen valt: manschappen voor zijn strijd tegen de Hongaren. Maar Heinrich laat hem als een hete aardappel vallen voor de eerste de beste man met een zwaan die langskomt. Iemand die zo duidelijk over magische krachten beschikt, moet wel door God zijn gezonden.

Zijn openlijk opportunisme blijkt nadrukkelijk uit het volledig veronachtzamen van de regels voor een tweestrijd, notabene een Gottesgericht. Hij laat een edelman strijden tegen een volledig onbekende. Naam, rang noch stand zijn genoemd, zelfs niet ingefluisterd. Lohengrin is Ortruds vijand in meerdere opzichten. In hun strijd is Telramunds lot van ondergeschikt belang. Maar dat hij daadwerkelijk ten onder gaat is voornamelijk door toedoen van Heinrich. Lohengrin kan het tenminste nog opbrengen hem zijn leven te laten. Overigens niet meer dan terecht aangezien hij heeft gewonnen m.b.v. magie. En dat was nu juist ten strengste verboden.

Goed beschouwd draait de opera om een politiek-religieus conflict, de liefdesgeschiedenis is van ondergeschikt belang. Lohengrin kan zijn naam niet noemen omdat hij daardoor zijn magische kracht verliest. Elsa kan, zoals elk liefhebbend persoon, niets anders doen dan hem daarom vragen. Die liefde was sowieso gedoemd te mislukken.

Audi ziet zichzelf als een regisseur die voor alles het verhaal van een opera wil vertellen. En ook in deze productie slaagt hij daar uitstekend in. Dat wordt duidelijk wanneer je als toeschouwer niet alleen de grote lijn van het verhaal volgt, maar nauwlettend in de gaten houdt wat er feitelijk wordt gezegd. Libretto en enscenering sluiten goed op elkaar aan.

Het decor komt voor rekening van Jannis Kounellis, afkomstig uit de kunststroming *arte povera*. Het gaat daarin om het gebruik van natuurlijke materialen zoals jute, vilt, steen en staal. Kounellis gebruikt deze materialen in hun natuurlijke staat, ook in de decors. De gebruikte installaties zijn echt van staal en niet van een materiaal dat er voor het oog van het publiek zo uitziet. In de eerste akte zit het koor in stoeltjes die zijn verwerkt in een stalen wand die de volledige toneelopening vult. In de tweede akte beheersen twee diagonaal geplaatste wanden het toneelbeeld. In de derde akte ligt de nadruk minder op de wanden maar is er een verhoging die de bruidskamer symboliseert. Voor de kostuums heeft Angelo Figus voornamelijk vilt als materiaal gebruikt. Dat heeft geleid tot ruim vallende kleding met hoekige plooiën. Het oogt wat gekunsteld maar is duidelijk een uitvloeisel van Kounellis' voorliefde voor dit materiaal. De twee vrouwen werd een wat soepeler vallende kledij gegund.

Heinrich loopt er in de eerste twee aktes bij als een monnik, zijn kostuum is geen afspiegeling van zijn rang.

Doordat de wand met daarin het koor tijdens de eerste akte maar een strook overlaat van een paar meter diep, wordt de handeling tussen de protagonisten tot een soort schaakspel: 'twee stappen naar voren en één opzij'. Aangezien de koorleden zich helemaal niet kunnen verplaatsen krijgt deze akte zodoende een wat statisch verloop.

Veel is al geschreven over de wijze waarop de zwaan in deze productie is uitgebeeld. Bij Lohengrins aankomst ziet het publiek een lorrie met daarop een bundel roeispanen. 'Hout komt binnen in een stalen omgeving', symboliserend de tegenstelling tussen de magische persoon Lohengrin en het grofstoffelijke Brabant. Overigens is die zwaan slechts onderdeel van Lohengrins vervoer en dus niet te verwarren met de ridder zelf. Als zodanig is de zwaan in het verhaal van ondergeschikt belang en hoe hij wordt getoond nauwelijks ter zake.

Akte twee laat het grote duet tussen Ortrud en Telramund zien, op een vrijwel leeg toneel. Elsa verschijnt in een kleine opening die in de stalen wand ter linkerzijde is gemaakt. De opkomst van het volk wordt prachtig vormgegeven door verschillende mensenstromen die vanachter de stalen wanden tevoorschijn komen en zich met elkaar vermengen. Ook in latere scènes toont het koor zich zeer beweeglijk, dan weer als groep in het centrum, dan weer angstig tegen de wand gedrukt.

De derde akte speelt zich grotendeels af op een verhoging met de tweestrijd tussen Elsa en Lohengrin als hoofdthema. 'Zij wil het weten, hij wil het niet zeggen', verdriet alom. Mooi gespeeld met als kleine kanttekening dat dat viltgedoe ook zijn nadelen heeft. Lohengrin loopt rond met een vilten corset en oogt weinig ridderlijk. Als alles voorbij is blijft Elsa alleen achter op het toneel, een herinnering aan het eerste toneelbeeld waarin ze aan het einde van het voorspel opkwam.

## **Holten's Lohengrin in Berlijn**

Tijdens het voorspel liggen de Brabanders dood op het toneel, vrouwen zoeken vertwijfeld naar hun mannen, we krijgen alvast te zien hoe het gaat aflopen met die veldtocht tegen de Hongaren. Er worden associaties opgewekt met de 1e wereldoorlog: veel mannen zijn gekleed zoals in Blackadder ('In the trenches'), daarnaast zijn er veel fantasiekostuums te zien die teruggaan tot de middeleeuwen. De verwijzing naar de oorlog komt in de derde akte terug in de vorm van een veld met grafzerken.

Lohengrin wordt vergeleken met een modern politicus à la Putin: media-macht, style over substance. Er wordt zwaar ingezet op het imago van de sterke man, Lohengrin in wit kostuum gebruikt een opzetstuk met zwanenveren als Hohheitszeichen. Telramund wordt neergezet als dictator en vechtersbaas, compleet met zweetband, een kung fu type. Op elk teken van hem maken zijn mannen synchroon ingestudeerde agressieve bewegingen. De Heerrufer heeft een hoofdwond onder een wat groezelig verband alsof hij net van het slagveld komt. Hij heeft een geheel eigen mening over wat er zoal gebeurt, zichtbaar gemaakt d.m.v. goed gespeelde lichaamstaal. Elsa is geblinddoekt en geboeid aan handen en enkels waarbij die boeien ook nog eens door een ketting met elkaar verbonden zijn. Ortrud veinst medeleven en helpt haar bij het lopen. Later maakt ze terzijde naar Telramund een onopvallend gebaar dat zoiets uitdrukt als 'goed gedaan jochie' nadat hij Elsa heeft aangeklaagd.

De Heerrufer roept op tot Gottesgericht. Hij laat duidelijk blijken dat hij eigenlijk niet een tweede keer wil roepen: één keer was toch goed en is ook gebruikelijk. Uit irritatie roept hij de tweede keer nog luider dan de eerste. Aanvankelijk gebeurt er niets en de beul komt al op om Elsa te onthoofden en dan verschijnt de man gods. Lohengrin komt op, een held geheel in wit met zwaard en zwanenveren. Hij zingt Elsa toe terwijl zij nog geblinddoekt is, waardoor ze geen heeft idee wie er voor haar staat. Lohengrin voert overduidelijk een stukje op om het volk te 'beeindrucken'.

Tijdens het gevecht baadt het achtertoneel in fel licht en toneelrook waarmee wordt gesuggereerd dat Lohengrin zichzelf onzichtbaar maakt. Telramund staat wat in het wilde weg met zijn zwaard te zwaaien en wordt vervolgens bij verrassing van achteren aangevallen. De koning verzuimt de elementaire regels in acht te nemen: wie er vecht is niet door hem gevraagd en evenmin ziet hij toe op een eerlijk verloop door toe te laten dat Lohengrin zichzelf onzichtbaar maakt. Graalridders zijn strijders voor het geloof en zodoende een contradictie in terminis.

Thomas Jefferson heeft ooit uitvoerig gewezen op het gegeven dat de verwording van het christelijke 'geen macht principe' leidt tot geweld. Hij ging zelf zo ver een gehele bijbel te slopen en alleen datgene te laten staan wat rechtstreeks uit Jezus' mond kwam. Deze Jefferson Bible is in te zien op internet.

Lohengrin komt slechts in schijn voor Elsa (gelegenheidsargument) en in werkelijkheid om de Brabanders ten strijde te voeren tegen de Hunnen. Christendom is oorlog, zoals ook treffend gesymboliseerd door het Christusbeeld in Salvador (Brazilië) dat getooid is met een zwaard.

In de tweede akte wordt het toneel gedomineerd door een groot schuinhangend kruis met Ortrud en Telramund daaronder. Later laat men het kruis wat zakken waardoor het vrijwel horizontaal hangt; vanaf de zijkant kun je er dan zo oplopen. Elsa stapt er dan op en later voegt Ortrud zich bij haar. Na afloop van hun duet komt het kruis op de grond te liggen als bodemaccessoire. Er wordt een toneelrand met gordijnen zichtbaar, daarachter de afbeelding van een kerk. Het geheel wekt de suggestie van ruimtelijkheid en van een kerkplein. Het is een kleurrijk geheel, mooie kleren met name van de hofdames. De Heerrufer doet de aankondiging dat Lohengrin geen hertog wil zijn maar Schützer van het protectoraat Brabant. De mannen juichen dit toe, weg met Telramund. Diens jas wordt door de Heerrufer naar beneden geworpen en door zijn voormalig onderhorigen vertrappt en verscheurd. Leve de nieuwe leider. Lohengrin staat inmiddels tegen de Heerrufer te smoezen en stuurt hem duidelijk tegen zijn zin terug om te roepen dat Lohengrin de mannen gelijk de volgende dag ten oorlog zal voeren. Lohengrin loopt even weg om zijn opzetstuk met vleugels te halen, hij zet als het ware zijn waardigheidsteken op (vgl. kroon of ambtsketting). De stemming onder de mannen slaat om.

Ook de scene in de bruidskamer bij aanvang derde akte tussen Lohengrin en Elsa verloopt tamelijk onopvallend. Lohengrin oogt niet wanhopig maar veel-  
eer geïrriteerd. Tijdens de Graalserzählung komen eerst de vrouwen en later ook de mannen in aanbidding rond Lohengrin staan. De charismatische leider weet hen te raken met zijn verhaal. Wat hij wil doet er niet zo toe, zolang hij hen maar mooi weet toe te spreken. Wat teleurstelling: gaat deze godheid nu weer weg, wat jammer nu, alles leek zo mooi te worden. Niemand weet dat hij sowieso slechts een jaar was gebleven, overigens niet letterlijk want hij zou direct naar het slagveld zijn vertrokken. Aan het einde wordt Gottfried gehaald, een levenloze pop gewikkeld in een deken. Lohengrin verwijdert zich niet maar blijft staan met gebalde vuist.

De regie was in handen van de Deense regisseur Kasper Holten. In zijn beleving handelt *Lohengrin* over oorlog, de muziek gaat in overdrive zodra er over geweld wordt gesproken. Het was de minst sympathieke Lohengrin figuur die ik tot op heden heb gezien. Ik keek vooraf met name uit naar de vertolking van de titelrol door Klaus Florian Vogt maar die kreeg op de ochtend van de voorstelling een absoluut 'zingverbod' van een door hem geconsulteerde arts waardoor hij voor de gehele serie moest worden vervangen. Op die bewuste avond was dat nog behelpen, met een ijlings ingevlogen vervanger (Martin Homrich) die van de zijkant de partij zong terwijl de chef van de statisterie de rol acteerde. Gelukkig kende deze man de rol zo goed dat hij zelfs het grootste deel van de tekst kon mimen.

# Der Ring des Nibelungen

## Ontstaansgeschiedenis

In de zomer van 1848 schreef Wagner een eerste schets voor zijn Nibelungen mythe. Er zijn talrijke aanwijzingen dat Wagner daarbij rijkelijk heeft geput niet alleen uit de Noord-Europese mythologie maar ook uit werk van tijdgenoten zoals Heinrich Heine. Later dat jaar begon hij te schrijven aan het libretto van *Siegfrieds Tod*. Al werkend werd duidelijk dat er zoveel uitgelegd moest worden om hiervan een voor de lezer/toeschouwer begrijpelijk verhaal te maken dat er een libretto aan vooraf zou moeten gaan. In hedendaagse termen spreekt men van een prequel, naar analogie van sequel voor een vervolg. Dit nieuwe werk kreeg ter onderscheid de titel *Der junge Siegfried* en werd voltooid in mei 1851. Hiermee waren de problemen nog steeds niet tot de een bevredigende oplossing gebracht en in oktober van hetzelfde jaar begon Wagner aan nog twee prequels waardoor het gehele werk uit vier delen kwam te bestaan. Deze tetralogie droeg de naam *Der Ring des Nibelungen* en omvatte de volgende titels: *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Der Junge Siegfried* and *Siegfrieds Tod*. De complete tekst was klaar in december 1852 en werd openbaar gemaakt in februari 1853.

In november van dat jaar begon Wagner de *Ring* te componeren. Nu werd in de 'normale' volgorde gewerkt, eerst *Das Rheingold*, daarna *Die Walküre* en vervolgens *Der Junge Siegfried*, overigens inmiddels omgedoopt in *Siegfried*. Dit duurde tot 1857 toen het componeren van *Siegfried* werd onderbroken tegen het einde van de tweede akte, een onderbreking die uiteindelijk twaalf jaar zou duren.

Simpel gezegd: Wagners hoofd stond er even niet meer zo naar. Hij was 'over the moon' van Mathilde Wesendonck en wilde daar ongetwijfeld uitdrukking aan geven door een opera over een grote liefdesgeschiedenis te schrijven. Zo ontstond *Tristan und Isolde*. De breuk met de Wesendoncks deed Wagners aandacht vervolgens meer dan voorheen uitgaan naar het verwerven van fondsen. In dat licht bezien is het werk aan *Die Meistersinger von Nürnberg* op te vatten als een poging snel wat geld te verdienen. Dat bleek een misvatting, het componeren duurde langer dan verwacht en de geldzorgen verdwenen pas voorgoed toen de jonge koning Ludwig van Beieren te hulp schoot. Inmiddels schrijven we 1869 en Wagner kan eindelijk weer in alle rust verder gaan met het werk aan *Siegfried*. Het was zijn wens dat de *Ring* na zijn uiteindelijke voltooiing als compleet werk zijn première zou beleven, maar daar stoorde zijn vriend Ludwig zich niet aan. Hij had de rechten op *Das Rheingold* en *Die Walküre* van Wagner gekregen als tegenprestatie voor zijn hulp en



steun en wenste daarvan gebruik te maken door beide opera's afzonderlijk te laten opvoeren. Dat gebeurde in 1869 respectievelijk 1870 en was voor Wagner reden om de voltooiing van *Siegfried* wat te temporiseren en vast aan *Götterdämmerung* te beginnen, de nieuwe titel voor *Siegfrieds Tod*. Uiteindelijk werd in 1874 de laatste hand aan de *Ring* gelegd: 'Vollendet das ewige Werk'.

Zoals bekend kreeg Wagner veel steun van Ludwig bij zijn project een Festspielhaus in Bayreuth te bouwen. En daar vond in 1876 de première plaats van de eerste complete Ringcyclus. In totaal werden er 3 gespeeld met Hans Richter als dirigent. Wagner was er niet erg tevreden over hoewel hem toch veel lof ten deel viel. Financieel was het een regelrechte ramp. Om die reden zou het tot 1896 duren voordat opnieuw een *Ring* in Bayreuth zou worden opgevoerd.

In de tussentijd was de *Ring* echter wel op tournee geweest met Angelo Neumanns reizend Wagner gezelschap. In totaal werden 135 opvoeringen van de *Ring* verzorgd in 24 steden verspreid over heel operaminnend Europa. Ook Amsterdam werd aangedaan in 1883 met uitvoering in het Paleis voor Volkslijst. Neumann is zodoende van onschatbaar belang geweest voor het populariseren van de *Ring*.

## **Over het werk en de hoofdrolspelers**

Opera libretti waren van oudsher gebaseerd op vooral de Griekse mythologie. Later kwamen daar geromantiseerde verhalen rond historische figuren bij, met name vorsten en edelen. Als we ons beperken tot grote werken die repertoire hebben gehouden, zien we dat met Mozart nadrukkelijk de gewone stervelingen hun intrede doen, denk aan *Entführung* en *Così*. Dat in de 19<sup>e</sup> eeuw nog wel eens wordt teruggerepen op een libretto met mythologische figuren zal eerder te wijten zijn aan het ontlopen van de censor dan met een voortdurende fascinatie met de Griekse godenwereld. Pas bij Strauss zien we een terugkeer naar de mythologie als bewuste keuze, al kan dit ook de invloed van von Hofmannsthal zijn die, zoals bekend, niet kon aarden in de tijd waarin zijn leven zich voltrok.

Hoe zit dat nu bij Wagner?

In zijn stofkeuze loopt hij aanvankelijk aardig in de pas met zijn tijdgenoten: verwickelingen rond een Weense hertog (*Das Liebesverbot*) en de geschiedenis van Rome ten tijde van de pauselijke ballingschap in Avignon (*Rienzi*). Daarna gaat hij echter geheel overstag en staan we pas bij *Die Meistersinger* weer geheel met beide benen op de grond. In de andere negen opera's maken

bovennatuurlijke zaken zoals goden, dode helden, dwergen, reuzen, nimfen, toverkunsten, Graalridders de dienst uit. Afgezien van de wens zich te onderscheiden van zijn tijdgenoten door nadrukkelijk te kiezen voor de Noord Europese mythologie is er, Wagner is immers voor alles een theaterman, het voordeel van de grotere bewegingsvrijheid zodra wordt gekozen voor een fantasiewereld. Alles kan, alles mag, er zijn geen beperkingen. Paarden kunnen vliegen, instantane verplaatsingen zijn mogelijk (komt pas veel later terug in de vorm van 'beam me up'), toverdranken geven een onverwachte draai aan een verhaallijn etc. De vraag is echter: had het ook anders gekund?

De voorbije zestig jaar hebben veel theatermakers met wisselend succes geprobeerd de *Ring* te actualiseren. Gelet op het feit dat religie en religieus besef tijdens die periode in afnemende mate een rol is gaan spelen, komt dit actualiseren vrijwel onvermijdelijk overeen met een vermenschelijking van alle actoren: Wotan als dictator, Alberich als zakenman etc. Om hierin succesvol te zijn is het imperatief vooraf een goed beeld te krijgen van de belangrijkste persoonlijkheidskenmerken en de vermoedelijke achtergrond van de hoofdfiguren. Daarbij moet in eerste aanleg het oorspronkelijke libretto als uitgangspunt worden genomen zonder direct in karikaturen te vervallen. Ik beperk me hierbij tot de hoofdrolspelers.

## **Wotan/Wanderer**

Wotan is de oppergod bij aanvang van het verhaal. De indruk wordt echter gewekt dat hij die positie niet altijd heeft gehad, zelfs dat hij zich als het ware ooit toegang heeft moeten verschaffen tot de godenclan. Dat heeft hem zijn ene oog gekost en via een huwelijk met Fricka zijn huidige status verschaft.

*Rheingold, 2e scene:*

*Wotan*

Um dich zum Weib zu gewinnen,  
mein eines Auge setzt' ich werbend daran;  
wie törig tadelst du jetzt!  
Ehr' ich die Frauen doch mehr als dich freut;  
und Freia, die gute, geb' ich nicht auf;  
nie sann dies ernstlich mein Sinn.

*Götterdämmerung Vorspiel*

*Erste Norn:*

Ein kühner Gott trat zum Trunk an den Quell; seiner Augen eines zahlt er als ewigen Zoll.

Hij is als het ware een upstart en in dat opzicht te vergelijken met een figuur als Napoleon. Hij is veel op pad en voortdurend op zoek naar liefdesvertier. Het bouwen van het Walhalla is vermoedelijk enerzijds bedoeld om zijn status te bevestigen, anderzijds een concessie naar Fricka die hem wat meer aan huis en haard wil binden en daarvoor uiteraard een optrekje nodig heeft dat over voldoende uitstraling beschikt. Een andere factor is de dreiging die voor de goden uitgaat van andere bewoners van de wereld te weten de Riesen en de Nibelungen. Deze bedreigen kennelijk Wotans positie als opperste heerser en dat kale feit alleen al doet afbreuk aan Wotans goddelijke karakter. Van Zeus is niet bekend dat hij zich moest verdedigen tegen pogingen van andere wezens om zijn heerschappij aan te tasten. Alleen van Hera had hij het nodige de duchten maar dat was meer een huiselijke kwestie. Wotan is derhalve niet zo'n overtuigende oppergod.

Door het Walhalla te bouwen wordt tegelijkertijd de mogelijkheid geopend een garnizoen van halfgoden als verdedigingscorps tegen zijn vijanden in het leven te roepen. Zelf heb ik de indruk dat deze toepassing voor het Walhalla pas aan de orde komt nadat Wotan de Nibelung Alberich heeft bedonderd en definitief tegen zich in het harnas heeft gejaagd. Deze halfgoden zijn gestorven helden die hun aardse bestaan als mens hebben afgeworpen. Alleen de grootste helden zijn het waardig op deze wijze voort te leven. Gedurende de gehele *Ring* komen ze echter nimmer in actie, hooguit in het verkeer met de Wunschmädchen. Wotan moet in principe over alles onderhandelen en het resultaat van elke overeenkomst (Vertrag) wordt vastgelegd, daar is geen ontkomen aan. Hij weet veel van wat er zoal in de wereld gebeurt maar soms loopt hij behoorlijk achter de feiten aan. Zo moet Brünnhilde hem op de hoogte brengen van Sieglindes zwangerschap, iets dat een onnipotente god niet ontgaan zou zijn, niet in het minst omdat dit het kernpunt was in een door hemzelf zorgvuldig opgezet plan. Na zijn ontluistering in *Die Walküre* geeft hij er in feite de brui aan en trekt zich terug in de anonimiteit. Als Wanderer gaat hij over de wereld, niet langer als oppergod Wotan. Hier kan een vergelijking worden gemaakt met keizer Karel de Vijfde, die aftrad en zich als monnik terugtrok in een klooster.

## **Alberich**

Alberich is Wotans tegenpool, op zich alweer een deuk in diens goddelijke status. Dat wordt benadrukt in het gebruik van de termen Lichtalbe versus Schwarzalbe als karakterisering van beide figuren. Zijn het elfen, dan toch niet in de normale sprookjesbetekenis. Denk eerder aan het woord Alptraum dat ontleend is aan Albe en door ons wordt vertaald met 'nachtmerrie'.

Alberich speelt de baas in de onderwereld en wil hogerop. Je zou hem kunnen vergelijken met een figuur als de Godfather. Zoals de maffia een wijdvertakte parallelle samenleving in het leven heeft geroepen die de bovenwereld naar de kroon steekt, zo is ook Alberich bezig met de tocht omhoog. Uiteindelijk moet dit leiden tot zowel het respect dat een plaats in de bovenwereld afdwingt als de beschikking over ongelimiteerde middelen die een toppositie in de onderwereld met zich mee brengt. Net als Wotan kan hij wel een beetje toveren maar dat biedt geen soelaas als het er echt op aankomt. Hij weet het Rijngoud te veroveren op de Rijndochters 'door de liefde af te zweren'. De vraag is wat hij nu echt heeft afgezworen. De Rijndochters drijven de spot met hem om zijn zo in het oog lopende geilheid, kennelijk onkundig van het feit dat sex niet op voorhand verward moet worden met liefde. De figuur Hagen is hiervan het overtuigende bewijs.

*Rheingold, 1e scene:*

*Rheintöchter*

Der Welt Erbe gewänne zu eigen,  
wer aus dem Rheingold schüfe den Ring,  
der maßlose Macht ihm verlieh.  
Der Vater sagt' es, und uns befahl er,  
klug zu hüten den klaren Hort,  
daß kein Falscher der Flut ihn entführe:  
drum schweigt, ihr schwatzendes Heer  
du klügste Schwester, verklagst du uns wohl?  
Weißt du denn nicht, wem nur allein  
das Gold zu schmieden vergönnt?  
*Nur wer der Minne Macht entsagt,  
nur wer der Liebe Lust verjagt,  
nur der erzielt sich den Zauber,  
zum Reif zu zwingen das Gold.*  
Wohl sicher sind wir und sorgenfrei:  
denn was nur lebt, will lieben,  
meiden will keiner die Minne.  
Am wenigsten er, der lüsterne Alp;  
vor Liebesgier möcht' er vergehn!

*Alberich*

Der Welt Erbe  
gewänn' ich zu eigen durch dich?  
Erzwäng' ich nicht Liebe,  
doch listig erzwäng' ich mir Lust?  
Spottet nur zu!

Der Niblung naht eurem Spiel!

*Rheintöchter*

Heia! Heia! Heiajahei!

Rettet euch!

Er raset der Alp: in den Wassern sprüht's, wohin er springt-

Die Minne macht ihn verrückt! Hahahahahahaha!

*Alberich*

Bangt euch noch nicht?

So buhlt nun im Finstern, feuchtes Gezücht!

Das Licht löscht' ich euch aus, entreiße dem Riff das Gold,

schmiede den rächende Ring;

denn hör' es die Flut: *so verflucht' ich die Liebe!*

Wat Alberich kennelijk afzweert is de wens, die elk menselijk wezen van nature heeft, om liefde van anderen te ontvangen. Vrij vertaald: als je de top wil bereiken moet je niet afhankelijk willen zijn van wat anderen van je vinden. Alberich heeft van niemand nog iets te verwachten en dat maakt hem gewetenloos en derhalve volledig vrij in zijn verdere carrière. Sex is te koop en zodoende ook een opvolger. Misschien moeten we Alberich wel zien als een moderne psychopaat, iemand die lijdt aan een syndroom dat zich uit in chronisch immoreel en antisociaal gedrag. Je hoeft daarbij niet gelijk aan een moordenaar te denken maar veeleer aan de zogenaamde 'corporate psycho'. Psychopatische eigenschappen als lef, arrogantie en een gebrek aan empathie komen goed van pas op weg naar de bedrijfstop. Deze zogenaamde 'snakes in suits' gedijen door hun meedogenloosheid uitstekend in het harde zakenleven.

## **De Ring**

De derde hoofdrol is weggelegd voor de Ring. Dit is de gimmick om met Anna Russell te spreken, die het verhaal gaande houdt. De Ring wordt getoond als een object dat inderdaad de vorm heeft van een ring. Je kunt hem aandoen en weer afdoen. De drager van de Ring is almachtig en kan heersen over de gehele wereld. In *Das Rheingold* is dit nog een nieuw fenomeen, Wotan heeft er nog geen weet van tot Loge er iets over komt vertellen. Waar de belangstelling van de goden in eerste aanleg naar uitgaat is echter niet de potentiële bedreiging van de Ring maar naar het goud dat Alberich heeft laten delven.

We merken al gauw dat de invloed van de Ring beperkt is. Alberich wordt in de val gelokt en overmeesterd in de tijdelijke gedaante van een soort cavia. Zodra hij zijn normale gedaante weer terug heeft is hij gewoon weer de Ring-

dragende Alberich, maar desondanks machteloos. De Ring gaat over in de handen van Wotan die hem afgeeft aan Fasolt. Deze wordt vrijwel direct door zijn broer Fafner doodgeslagen. Kennelijk geeft de Ring alleen een zekere macht aan diegenen die de gebruiksaanwijzing kennen, of moderner, over de juiste genen beschikken. Fafner wordt de Ring ontnomen door Siegfried en legt daarbij het loodje, Siegfried geeft de Ring aan Brünnhilde die hem echter tegen haar wil weer moet afgeven aan Siegfried in de gedaante van Gunther. Met recht kan hier worden gesproken van een nutteloos object. Wat de Ring symboliseert liegt er echter niet om, het is de macht die het gevolg is van het zich vrij maken van een geweten. Dat kan verklaren dat alleen Alberich er tijdelijk iets aan heeft gehad, hij heeft er immers iets voor moeten opofferen? Hagen, zoon van zijn vader, is eveneens gewetenloos. Voor hem is de Ring een bonus. Wat hij niet beseft is dat hij dit object helemaal niet nodig heeft, hij is immers al datgene dat de Ring hem zou kunnen maken.

Met de Ring is als het ware het absolute onfatsoen in de wereld gekomen. De enige manier om de status quo te herstellen en zodoende de positie van de goden te bestendigen, is de Ring terug te laten keren naar zijn oorsprong, de Rijn. Het is hetzelfde principe als proberen de spreekwoordelijke geest weer in de fles te stoppen. Voor Wotan betekent dit dat hij de Ring eerst moet zien terug te krijgen van Fafner. Omdat hij dat niet zelf kan doen, de Ring is immers als loon aan de Riesen gegeven, moet er een onafhankelijk opererende figuur worden gecreëerd die deze klus gaat klaren: Siegmund en na diens mislukken Siegfried.

Ter vergelijking kan nog worden gewezen op het begin van Boito's *Mefistofele*. De verlichting en de rede hebben van de mens een zelfstandig denkend wezen gemaakt. Daarmee wordt de invloed van het vertrouwde trio god, hemel en hel als vanzelf een stuk minder groot. Ook hier is de geest uit de fles. De duivel beklagt zich bij zijn collega over het feit dat er voor hem bijna niets meer te doen is, zo ver is het al gekomen met de mens.

## **Loge**

Loges optreden is kort maar hevig. Ik zou hem willen vergelijken met de Griekse god Hermes. Tegelijkertijd is hij een natuurverschijnsel immers vuur. Door zich niet blijvend aan de goden te binden wordt hij tot algemeen nut van alle wereldebewoners. In het verhaal speelt dit echter geen grote rol, hij is vooral Wotans klusjesman. Hij wordt op onderzoek uitgestuurd en moet Wotan door middel van list en bedrog uit een benarde situatie bevrijden. Loge is de spreekwoordelijke Haldeman naast Wotans Nixon.

## Fasolt en Fafner

Deze broers vertegenwoordigen de bewoners van het aardoppervlak. Ze kunnen worden opgevat als voorlopers van de mensen. Net zoals de Nibelung Alberich streven ze naar meer macht ten koste van die van de goden. Fafner is de meest gehaaide van de twee, hij heeft door dat Freia een ideale gijzelaar is omdat haar afwezigheid de goden zal verzwakken, doordat ze dan niet meer van haar gouden appels kunnen eten. Stom genoeg blijft hij niet bij zijn voornemen, waarschijnlijk omdat Fasolt, der verliefte Geck, om een heel andere reden in Freia is geïnteresseerd en hij hem dat misgunt.

*Rheingold, 4<sup>e</sup> scene:*

*Fasolt*

Freia, die Schöne, schau' ich nicht mehr:  
so ist sie gelöst? Muß ich sie lassen?  
Weh! Noch blitzt ihr Blick zu mir her;  
des Auges Stern strahlt mich noch an:  
durch eine Spalte muß ich's erspäh'n.  
Seh' ich dies wonnige Auge, von dem Weibe lass' ich nicht ab!

*Fafner*

Mehr an der Maid als am Gold lag dir verliebtem Geck:  
mit Müh' zum Tausch vermocht' ich dich Toren;  
Ohne zu teilen, hättest du Freia gefreit: teil' ich den Hort,  
billig behalt' ich die größte Hälfte für mich.

Na het doden van zijn broer laat Fafner zijn ambitie om hogerop te komen volledig varen en gaat verder slapend door het leven. Ich lieg und ich besitz.

## Fricka

Fricka behoort tot de oergoden, een soort oude adel, dit in tegenstelling tot Wotan die een nieuwkomer is. Zij is Wotans Hera, steeds bezig zijn plannetjes te dwarsbomen, ervan uitgaande dat daarbij altijd vrouwen in het spel zijn. Ze eist Siegmunds hoofd 'out of spite', niet vanuit een hogere gedachte. Formeel is er sprake van het honoreren van Hundings klacht, tot haar gericht als beschermgodin van het huwelijk. In werkelijkheid zet ze Wotan de voet dwars om hem zijn omgang met mensen (een lagere soort) betaald te zetten.

*Walküre, 2<sup>e</sup> akte 1<sup>e</sup> scene:*

*Fricka*

So ist es denn aus mit den ewigen Göttern,  
seit du die wilden Wälsungen zeugtest?

Heraus sagt ich's, traf ich den Sinn?  
Nichts gilt dir der Hehren heiligen Sippe;  
hin wirfst du alles was einst du geachtet;  
zerreißest die Bande, die selbst du gebunden,  
lösest lachend des Himmels Haft!  
Daß nach Lust und Laune nur walte dies frevelnde Zwilingspaar,  
deiner Untreue zuchtlose Frucht.  
O, was klag ich um Ehe und Eid,  
da zuerst du selbst sie versehrt!  
Die treue Gattin trogest du stets; wo eine Tiefe, wo eine Höhe, dahin lugte  
lüstern dein Blick, wie des Wechsels Lust du gewännest und höhnend kränk-  
test mein Herz.  
Trauernden Sinnes muß ich's ertragen,  
zogst du zur Schlacht mit den schlimmen Mädchen,  
die wilder Minne Bund dit gebar:  
denn dein Weib noch scheutest du so,  
daß der Walküren Schar, und Brünnhilde selbst,  
deines wunsches Braut, in Gehorsam der Herrin du gabst.  
*Doch jetzt da dir neue Name gefiehlen,  
als 'Wälse' wölfisch im Walde du schweiftest;  
jetzt da du zu niedrigster Schmach du dich neigtest,  
gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen:  
jetzt dem Wurf der Wölfin wirfst du zu Füßen dein Weib!*  
So führ's denn aus, fülle das Maß, die betrogene laß auch zertreten!

*Wotan*

Nichts lerntest du, wollt ich dich lehren,  
was nie du erkennen kannst, eh nicht ertagte die Tat.  
Stets Gewohntes nur magst du verstehn:  
doch was noch nie sich traf, danach trachtet mein Sinn.  
Eines höhre! Not tut ein Held der, ledich göttlichen Schutzes, sich löse vom  
Göttergezet. So nur taugt er zu wirken die tat,  
Die, wie not sie den Göttern, dem Gott doch zu wirken verwehrt.

*Fricka*

Mit tiefem Sinne, willst du mich täuschen:  
was hehres sollten Helden je wirken,  
das ihren Göttern wäre verwehrt, deren Gunst in ihnen nur wirkt?

*Wotan*

Ihres eignen Mutes achttest du nicht?

*Fricka*

Wer hauchte Menschen ihn ein?



Wer hellte den Blöden den Blick?  
In deinen Schutz scheinen sie stark,  
durch deinen Stachel streben sie auf:  
du reizest sie einzig, die so mir Ew'gen du rühmst.  
Mit neuer List willst du mich belügen,  
durch neue Ränke mir jetzt entrinnen,  
doch diesen Wälsung gewinnst du dir nicht,  
in ihm treff ich nur dich, denn durch dich trotz er allein.

*Wotan*

In wildem Leiden erwuchs er sich selbst:  
mein Schutz schirmte ihn nie.

*Fricka*

So schütz ach heut ihn nicht!  
Nimm ihm das Schwert das du ihm geschenkt!

*Wotan*

Das Schwert?

*Fricka*

Ja, das Schwert, das zauberstark zuckendes Schwert,  
das du Gott dem Sohne gabst.

*Wotan*

Siegmund gewann es sich selbst.....in der Not.

*Fricka*

Du schufst ihm die Not, wie das Neidliche Schwert.  
Willst du mich täuschen, die Tag und Nacht auf den Fersen dir folgt?  
Für ihn stießest du das Schwert in den Stamm,  
du verhießest ihm die hehre Wehr:

willst du es leugnen daß nur deine List ihn lockte, wo er es fänd?

*Mit unfreien streitet kein Edler, den Frevler straft nur der Freie.*

*Wider deine Kraft führt' ich wohl Krieg:*

*doch Siegmund verfiel mir als Knecht!*

Der dir als Herren hörig und eigen,  
gehorschen soll ihm dein ewig Gemahl?

Soll mich in Schmach der Niedrigste schmähen,  
dem Frechen zum Sporn, dem Freien zum Spott?

Das kann meine Gatte nicht wollen, die Göttin entweiht er nicht so!

*Wotan*

Was verlangst du?

*Fricka*

Laß von dem Wälsung!

Er wordt wel eens gesuggereerd dat Wagner voor de liefdesaffaire tussen broer en zus heeft gekozen om zodoende enige generaties aan tijd te winnen. Dat argument snijdt geen hout ervan uitgaande dat tussen het stichten van het Walhalla en de twee dolle dagen die het verloop van *Die Walküre* in beslag neemt een periode van vele duizenden jaren ligt. Er was dus tijd genoeg om een Wälsungengeslacht te stichten en vervolgens Siegmund en Sieglinde bij elkaar te brengen als achterneef en achternicht of vergelijkbaar.

De keuze voor een tweelingspaar wekt de indruk van een directe provocatie, niet alleen van Hera maar ook van het operapubliek. Een met Hunding getrouwde Sieglinde die er met haar achterneef vandoor gaat geeft Fricka dezelfde 'leverage' naar Wotan als dat nu het geval is. De directe invloed van Wolfe op Siegmunds opvoeding kan daarbij overigens behouden blijven. Wotan als Siegmunds vader (directe lijn) en Sieglindes voorvader (indirecte lijn). Door broer en zus zich te laten verenigen geeft Wagner blijk van zijn minachting voor de heersende sexuele moraal. Liefde moet vrij zijn en niet ondergeschikt aan het keurslijf van een huwelijk. Fricka en Hunding vertegenwoordigen in deze de gebruikelijke maatschappelijke opvattingen, Wagners persoonlijke tegenstanders als het ware.

## **Mime**

Mime is de junior partner in Alberichs bedrijf. Hij is een miezerig mannetje dat weinig heeft in te brengen bij zijn broer en streeft naar een rolwisseling. Als Nibelung meent hij evenveel aanspraak te kunnen maken op succes en macht als Alberich. Hij is echter gewoon wat minder slim en rücksichtslos als zijn tegenspeler. Via een omweg, het grootbrengen van Siegfried, probeert hij zijn doel te bereiken maar op het beslissende moment praat hij zijn mond voorbij en wordt door Siegfried gedood.

## **Siegmund en Sieglinde**

Deze tweeling is door Wotan verwekt en op een bepaalde manier grootgebracht met als enig doel het op hun beurt verwekken van een vrije held. Dat is uiterst berekenend en getuigt van weinig respect voor mensen in het algemeen en je eigen kinderen in het bijzonder. Toch is het niet uniek, getuige de tenniscarrière van de zusters Williams. De tweeling is slechts een werktuig in Wotans handen en speelt geen eigen rol. Ze zouden zonder al te veel problemen uit het verhaal geschreven kunnen worden. Opvallend genoeg vormen ze muzikaal in de beleving van velen het hoogtepunt in de tetralogie. Evenzo komt Hunding slechts in het verhaal voor bij gratie van de aanwezigheid van de Wälsungen.