

DE RING VAN DE NIBELUNG, EEN MIJNWERKERSDRAMA

Friedrich Dieckmann in gesprek met Gudrun de Geyter

Wir stilles Volk in des Gebirges Kluft,
Tief schlummernd in der Mutter Schoss, Metalle;
Was habt ihr uns mit eurer gierigen Kralle
Herauf gezogen aus der dunklen Gruft ?

(Friedrich Rückert, APRILREISEBLÄTTER)



DAS RHEINGOLD. Bayreuth 1976

Volgens de Berlijnse publicist en dramaturg Friedrich Dieckmann kan de openingsscène van Rheingold niet voor het theater zijn bedoeld. Er is sprake van opwaarts deinende wateren en van zich oplossende watermassa's in de diepte. De ruimte vanaf de bodem tot op manskhoogte moet geheel vrij van water lijken terwijl het water onafgebroken van rechts naar links stroomt waardoor de toeschouwer zich op de linker-Rijnoever moet wanen. In 1876 heeft men dit naturalistisch in scène pogen te zetten en daar zijn gekke foto's van bewaard. Maar deze futuristische regieaanwijzingen zijn zelfs in de film nauwelijks te realiseren.

Friedrich Dieckmann spreekt van een zondeval in het water. Hij spreekt ook van meerdere zondevalen en meerdere verlossingsconcepten in de Ring des Nibelungen. Het principe van de zondigheid in de Ring des Nibelungen ligt niet in de eerste plaats bij allerhande verdragen die niet worden nageleefd zoals die netelige Freia-belofte of bij die dekselse ring die maar niet in goeie handen, of goeie aarde of goed water raakt, of bij de incestueuze liefde die een held moet voortbrengen, zelfs niet in de liefdeloosheid waar de Ring bol van staat.

De oerzonde

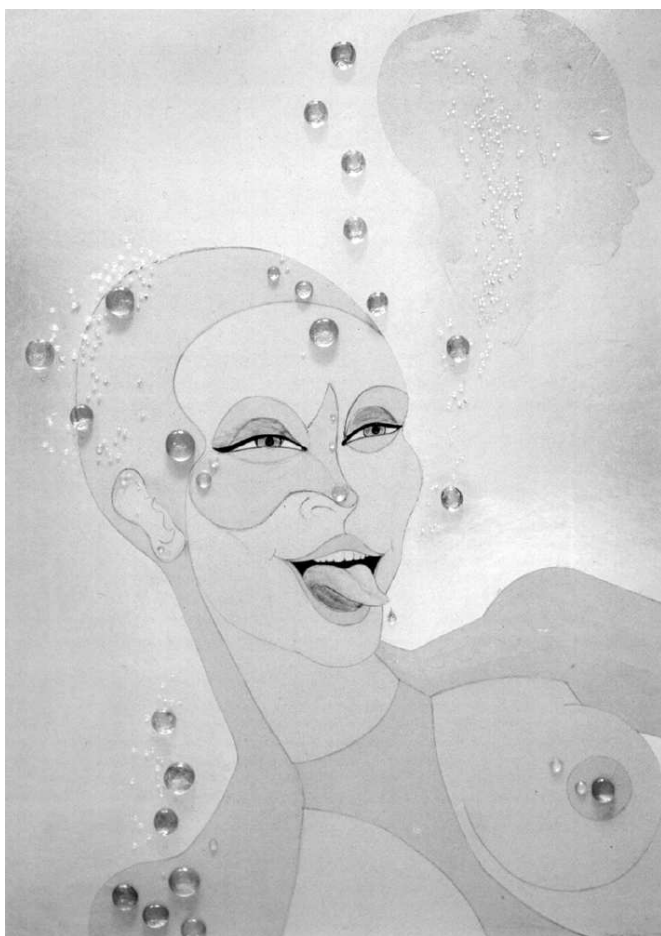
De oerzonde in de Ring is het vervloeken van de liefde, een vloek die als een rode draad van rampspoed door de verdere handeling loopt. Het idee daarvoor heeft Wagner uit de Bijbel gehaald, zich spiegelend aan de erfzonde in de Hof van Eden. Maar hij heeft deze oerzonde voor het theater een andere functie gegeven. In de Bijbel gaat het om de ongeoorloofde verwerving van kennis. In de Ring des Nibelungen gaat het over het zich vasthouden aan de macht en in het bijzonder aan macht die ontstaat uit het kapitaal geworden goud, het is de zondeval van het kapitalisme.

Dieckmann sluit daarmee aan bij de marxistische interpretaties van de Ring. Niet zozeer het willen weten ligt aan de basis maar wel de wil tot macht die groeit uit goud. En deze zondeval van het kapitalisme wordt verpersoonlijkt in de figuur van de bergdwerg Alberich die, op de bodem van de Rijn, met het aantrekkelijke stel van de Rijndochters een gruwelijke ontmoeting heeft. Zij pesten hem het bloed van onder zijn nagels tot de zon haar stralen tot diep in het water laat doordringen en de door Flosshilde, Wellgunde en Ortlinde bewaakte schat door de zonnegloed helemaal wordt beglansd. Het is ook die glans waardoor Alberich wordt benomen. Of de zondeval dan is begonnen bij de fascinatie voor de glans van dat goud?

Neen, integendeel. De zondeval bestaat daarin dat voor de rover van het goud de glans van het goud niet volstaat. De Rijndochters vereren de glans van het goud als

sieraad, zij vereren het esthetische aan het goud. Maar Alberich verandert dit mooie goud in bruikbaar goud en knecht daarmee zijn eigen volk, de Nibelungen.

Vervolgens zijn er de zonden vóór de oerzonde. Hoe komt het goud daar terecht in een verzamelde vorm? Dat moet eerst opgedolven zijn uit de aarde en er zijn stemmen opgegaan in de Duitse poëzie die zich hebben afgevraagd: wat doen wij eigenlijk met deze metalen die wij ontrukken aan de moederschoot van de aarde. Zijn wij daartoe eigenlijk wel bevoegd, is ons dat geoorloofd en hoe voelen de metalen zich daarbij? Dat is een romantische vraagstelling die ons in het licht van de geschiedenis niet onberoerd laat.



INGRID ROSELL. DE Rijn dochters

De tweede zonde vóór de oerzonde is natuurlijk het boosaardige spel dat deze Rijn dochters met Alberich spelen. Hier kan men Wagners psychologisch en sociaal realisme goed bestuderen: hoe deze drie meisjes bij een vreemdeling, die hen met weerzin vervult, het bloed van onder de nagels pesten; hoe zij de scala van de seksuele verleiding tot het uiterste drijven om zich dan uiteindelijk van hem af te wenden. Dat is toch wel een onbeschaamd spel waarin ook een hoop vreemdelingenhaat tot uiting komt ten aanzien van deze man uit de andere wereld. Dat is een tweede zonde die hier door Wagner als een onheilsgebaar wordt voorgesteld en verschrikke-

lijk moeilijk te spelen is omdat men de onschuld van het theater niet te zeer met betekenis mag belasten. Enkel goede regisseurs kunnen dat tonen.

En de derde zonde vóór de oerzonde is dan het ontstellend praatzieke gedrag van deze schatbewaarders. Zij voelen zich zo zeker van hun stuk dat zij alle geheimen prijsgeven die zij in feite voor zichzelf moeten houden. Zij zijn gewoon dwaas. En zo ziet men hoeveel dwaasheid tesamen moet komen om een noodlottige zonde te doen ontstaan.

Maar hoe wordt Alberich een kapitalist? Neemt hij, door liefde gekrenkt, genoeg van wat daar beneden zo glanst? Wanneer de Rijn dochters Alberich hebben uitgelegd dat het om een goudschat gaat, vraagt hij hen: "Dient het goud slechts jullie dartel gedruik, gering zou ik het schatten". Dieckmann suggereert hier dat het niet zozeer Alberich als wel de Rijn dochters zijn die aanstoot geven.

Zij suggereren het hem. Alberich heeft merkwaardig genoeg nog nooit van het Rijn goud gehoord en hij is diep verwonderd. De Rijn dochters suggereren hem wat hij daarmee kan aanvangen, zelf komt hij niet op het idee. Hij zegt weliswaar "Jullie beschouwen dat als een sieraad maar daarmee kan men ook wat anders maken" maar daarin praat hij de Rijn dochters gewoon na en die vertellen hem vervolgens dat de wereldheerschappij erin vervat ligt maar dat hij er die niet kan uithalen omdat hij aan de liefde verslaafd is. Dat is natuurlijk onzin omdat Alberich niet verliefd is op de Rijn dochters maar het is moeilijk een parabel te componeren.

Er is ook het triviale gegeven dat Wagner zelf voortdurend schulden kende. Het probleem van schuld was zijn eigen existentieel probleem. Toen hij voor het eerst schuldenvrij was, ontbrak het hem aan creativiteit. Hij had de toestand van het schulden maken nodig als een productieve impuls. Daarin gelijkt hij op Dostojevski die een spelersnatuur had en pas ging zitten om te werken wanneer hij alles verspeeld had. Dan schreef hij zijn romans.

E.T.A. Hoffmann

Volgens Dieckmann is de vraag of men zomaar ertsen kan opdelen uit de schoot van de aarde, een romantische vraagstelling. Zo is er het verhaal van E.T.A. Hoffmann "Die Bergwerke zu Falun". Daarin droomt ene Elis Fröbung, een Oostindiëvaarder en ongelukkige zeeman, dat hij in een prachtig schip met volle zeilen over een spiegelblanke zee drijft onder een donkere wolkenhemel. Maar wat hij voor zee genomen had was eigenlijk een doorzichtige fonkelende massa in wiens schemer het schip op wonderbare wijze voortbewoog, zo dat het op de kristalbodem terecht kwam en omhoog keek naar een zwart glimmend gesteente want dat had hij eerst voor de donkere wolkenhemel genomen. Als krullende golven rezen uit de bodem wonderbare bloemen en planten van blinkend metaal. De bodem was zo helder dat Elis de

wortels van de planten duidelijk kon herkennen en helemaal in de diepte zag hij ontelbare meisjesgestalten die elkaar met blinkende blanke armen omhelsden en uit hun hart ontsprongen de wortels van de planten en de bloemen. En lachten de jonge meisjes dan weerklonk dat zoet door de gewelfde ruimte en de metaalbloemen schoten nog hoger en vrolijker op. Een onbeschrijfelijk gevoel van smart en wellust maakte zich van de jongeling meester, een wereld van liefde, verlangen en bronstige lust. Met opengesperde armen werpt hij zich in de diepte van de kristalbodem neer maar de bodem wijkt als schemerende lucht. Na een felle bliksemstraal vanuit de diepte ziet hij het strenge aangezicht van een machtige vrouw en wanneer hij nog eens kijkt voelt hij zijn ik verdwijnen in het glanzende gesteente. Een wonderbare droom die een voorafschaduwning lijkt van de diepten van *Das Rheingold*.

Er is dat beroemd verhaal uit Zweden over een bedolven mijnwerker die vijftig jaar na zijn dood in de mijn gevonden wordt en wiens lichaam door het kopervitrioolwater van de mijnschacht zodanig geconserveerd is gebleven zodat het lijkt alsof hij gisteren pas is gestorven. Niemand herkent hem nog na al die jaren behalve zijn toenmalige bruid die inmiddels een stokoude vrouw is geworden en zich het tafereel van de berging van het lijk met grote ontroering aanziet. Dat is een buitengewone anekdote die in de Duitse literatuur door Johann Peter Hebel, één van de belangrijkste Duitse auteurs uit de Goethe-tijd, tot een onvergetelijk kortverhaal is bewerkt. E.T.A. Hoffmann heeft deze stof ongeveer 10 jaar later op zijn beurt bewerkt tot een novelle die zich meer op de demonisering van het mijnwerkersleven concentreert en waarin hij zich afzet tegen de romantische, idealiserende weergave van de mijnwerkersfiguur, zoals in Novalis' roman "Heinrich von Ofterdingen".

Het demonische in dat verhaal van E.T.A. Hoffmann ligt hem ook in de verscheurdheid die zich van Elis meester maakt wanneer hij door een geheime stem wordt toesproken van wie een sage vertelt dat het de stem is van een mijnwerker die de mijnbouw in het Zweedse Falun tot bloei zou hebben gebracht, een man die kind noch kraai had, onophoudelijk in de diepte woelde en bijna nooit het daglicht zag. Deze stem maande hem dat hij niet handelde uit ware liefde voor het gesteente maar omwille van Ulla, de dochter van de mijnopzichter met wie hij inderdaad zou trouwen. Op hun huwelijksdag daalt hij af in de diepte van de mijn omdat hij in een visioen heeft vernomen daar de kersenrode almandine te vinden, een edelsteen die nog roder fonkelt dan de rode karbonkel en die hij haar als huwelijksgeschenk wil geven. De mijn stort in en vele jaren later wordt Elis teruggevonden in de toestand zoals door Dieckmann geschetst.

In 1842 werkte Wagner deze vertelling van Hoffmann om tot een uitgebreid dramascenerio voor een Parijse vriend, de uit Praag stammende joodse componist Joseph Dessauer, die het stuk evenwel nooit op muziek

zette. Het toont aan dat Wagner zeer sterk beïnvloed is geweest door deze romantische auteurs, door het spookachtig bedreigende, door de tijd van de industrialisering die hij op onovertroffen manier heeft weergegeven. Zowel Tannhäuser als Die Meistersinger komen voort uit verhalen van E.T.A. Hoffmann.

Met Loge zal Wotan afdalen in de mijnschacht die niet zozeer aan de mijnbouwer refereert, geen gangen en schuttingen en gesteenten of metalen zoals bij E.T.A. Hoffmann, wel een onderaardse kapitalistische hel waarin slavenarbeid wordt verricht. Friedrich Dieckmann over de spiegeling van de onderaardse oerzonde in de godenwereld.



INGRID ROSELL. Mime de smid

Wotan heeft in een burcht geïnvesteerd die ook een machtssymbool is en daar hij deze burcht niet betalen kon heeft hij zijn hoogste goed verpand: Freia. Hij heeft in feite dezelfde zonde begaan als Alberich onder water. Alleen heeft hij het niet zelf uitgesproken, Freia heeft hij niet vrijwillig in de steek gelaten, het is hem op een lichtzinnige manier overkomen -het is een probleem dat zich vergalopperende investeerders ook kennen. De godin van de jeugd en de liefde heeft hij aan de burchtbouwers verpand en daarvoor is alleen hij verantwoordelijk. Daarvan ontsnapt hij enkel door het verbreken van een con-

tract maar als opperste monarch, als hoeder van de wet, valt hem dat zeer moeilijk. Maar de reflexie over de eigen schuld maakt anderzijds ook Wotans waardigheid uit. Ook Alberich is zich van zijn zondeval bewust. Alberich beseft maar al te goed dat hij zich zelf heeft verminkt en dat voert tot een heel interessante discussie wanneer hij tot Wotan zegt: 'ik heb de ring betaald, ik heb mezelf verminkt, maar jij wil er alleen maar gebruik van maken.' Dan staat Wotan er slecht voor en moet ook Erda nog eens verschijnen om hem te waarschuwen.

Tarnhelm, symbool van de bewakingsstaat

Mime smeedt de onzichtbaar makende helm, de Tarnhelm, waarmee Alberich zich de onzichtbare almacht toeëigent, volgens Dieckmann een anticipatie op de bewakingsstaat. In de Ringproductie van Pierre Audi voor de Nederlandse Opera is Mime, de tegelijk schrandere en domme helper van Alberich, afgebeeld als een bij, een werkbij. Een interpretatie die in het totaal niet strookt met de opvatting van Friedrich Dieckmann.

Mime is een heel moeilijk personage. Loge en Mime zijn twee intellectuele personages, beide in een verschillende maatschappelijke context. Mime kan men zien als een zelfkarakter van Wagner, iets waarvan hij zich zelf waarschijnlijk niet bewust was. Het is een precare figuur die men niet als een dier mag voorstellen. Ook de meest excentrieke mens moet op het toneel nog steeds als een mens worden voorgesteld. Mime is tegelijk kunstenaar en intellectueel. De Tarnhelm is een voorbeeld van toegepaste kunst. Mime symboliseert de ingenieur zowel als de vervreemde kunstenaar want hij zegt uitdrukkelijk "vroeger heb ik alleen mooie dingen gemaakt en nu moet ik nuttige dingen vervaardigen". Daarbij komt dan de notie "men maakt iets voor het nut van het mensdom en altijd komt het in verkeerde handen terecht". Wij kunnen hierbij aan de Zweedse ingenieur Alfred Nobel denken die het dynamiet uitvond en dan vermeld stond dat de wereld zijn vinding niet alleen gebruikte voor de wegenbouw. De stichting van de nobelprijs geldt sindsdien als een verschonend verzoeningsgebaar voor het misbruik dat de wereld van zijn uitvinding heeft gemaakt.

Dat is nog meer van toepassing op de uitvinders van de atoombom, een uitvinding die ontstond vanuit de vrees dat Hitler-Duitsland hetzelfde wapen zou kunnen bouwen. Als dan duidelijk werd dat zulks door nazi-Duitsland helemaal niet was gepland en de krachten van Duitsland bovendien volledig oversteeg, werd de uitvinding op dat moment zinloos en onbruikbaar. Maar ach, hoe gaat dat dan. Amerika had al die miljarden geïnvesteerd en nu het ding er was, een ding veel machtiger als de Tarnhelm, werd het onmiddellijk uit de handen van de uitvinders gerukt en omgevormd tot een instrument van nieuwe wereldheerschappij na de tweede wereldoorlog. De Amerikanen brachten het wapen vervolgens in het wereldpolitieke spel in plaats van het te ontmantelen en zo is de koude oorlog kunnen ontstaan en de bewapeningswedloop die de krachten van de wereld 40 jaar lang heeft opgezogen. De vervreemding, de uitvinding in dienst van de heerschappij, dat is het verbindende met

de situatie van Mime. Ander voorbeeld: met welke onschuld zijn de uitvinders van de televisie niet aan het werk gegaan. Maar wat is daar tenslotte van geworden? Ondertussen een instrument tegen de cultuur eerder dan een instrument voor de cultuur.

De machtigen der aarde zijn altijd slauer dan de kunstenaars. De kunstenaars denken niet aan doelen, die denken enkel aan hun werk. Dat is hun sterkte en tegelijk hun zwakte. Ze denken alleen aan het werk en niet wat men daarmee kan aanvangen. Dat is de verraderlijke superioriteit van de macht. De Tarnhelm is het kunstwerk uit de Ring waarmee allerlei domheid wordt gepleegd. Het grandioze aan dit werk is dat zijn eigen problemen erin ook een plaats vinden. Welke verschrikkelijke misbruiken zijn er niet gepleegd met de negende van Beethoven, een werk van het puurste optimisme. Dat ook de meest betekenisvolle kunstwerken aan die misbruiken onderhevig zijn, en niet alleen scheppingen van ingenieurs en uitvinders, dat wordt ons getoond door dit symbool van de Tarnhelm. Dat is het verschrikkelijke aan de natuurwetenschappen en ook aan de kunst, dat zij in feite waardenvrij zijn, zelfs daar waar zij zich waarde toeschrijven. Dat de mens er zowel het nuttige als het schadelijke mee kan bedrijven, is een probleem van de mensheid zelf. Reeds met de eerste vuistwieg werden mensen doodgeslagen en niet enkel werktuigen gesmeed.

Ha, wonnige Glut !

In welk verband staat nu die zonde, die schuld die in het geval van Wotan slechts vereffend wordt door andere schulden te maken? Hoe staat die zondigheid, de zondeval, in verhouding tot bevrijding en verlossing?

De verlossing in de Ring spiegelt zich aan het christelijk messianistisch model, aan de relatie tussen erfzonde en verlossing door de offerdood van het godskind in de bijbel. Deze messianistische figuur is bij Wagner opgedeeld in de personages van Siegfried en Brünnhilde. Brünnhilde is de godsdochter die ook door Wotan in zekere zin wordt geofferd. Zij wordt strafgewijze tot mens gedgegradeerd maar zij neemt haar offerdood vrijwillig op zich. Het bijzondere daaraan is dat Wagner dit offer, na de revolutie van 1849, herwerkt tot een handeling tegen Wotan. Terwijl de verlossingsdood van Christus geschiedt uit gehoorzaamheid jegens God, geschiedt Brünnhildes offerdood ter vernietiging van Walhall. De Ring eindigt met Bakoenins wereldbrand zonder verder sociaal, vormend, humaan-didactische scenario, een tekortkoming die van de finale op de totale constructie overslaat. Het interessante daarbij is dat Wagner in staat was zijn tekortkomingen zelf waar te nemen en onder de vorm van andere theaterstukken heeft rechtgezet. Kunstenaars kunnen zich nooit verbaal corrigeren, enkel in andere kunstwerken kunnen zij zich herstellen. Het is kenschetsend voor Wagners probleembewustzijn dat hij onmiddellijk na Siegfried's Tod -zo heette de oerversie van Götterdämmerung aanvankelijk- een Jesusdrama heeft geschreven waarin al die dingen aanwezig zijn die in Siegfried's Tod ontbreken. Na de compositie van de

Ring heeft hij dan een stuk geschreven dat in zeer enge relatie staat met dit Jesusontwerp, namelijk Parsifal. Parsifal is een held die best wel op Siegfried lijkt maar Parsifal leert en hij leert niet in de laatste plaats op het lijden van anderen te letten. Dat is een zeer lang proces dat niet meer eindigt met de vernietiging van de bestaande orde maar met de bevestiging ervan en meerbepaald een orde die in het teken van christelijke naastenliefde en hulpvaardigheid staat. Dat is een interessante zelfrevisie die overigens ook van toepassing is op Tristan und Isolde en Die Meistersinger. Ook daar heb je te maken met twee verschillende werkconcepten die samen één geheel vormen.

Bakoenins wereldbrand

Wat heeft Brünnhilde met haar offerdood nu bewerkstelligd? Wie of wat is door haar autodafe nu verlost? Wie heeft zij bevrijd? Kan men door de dood van de ander bevrijd worden?

Dat is precies het punt. Bevrijding is de revolutionaire, actieve vorm van verlossing. Verlossing komt als het ware van boven terwijl bevrijding het actieve handelen van de mens is. Natuurlijk is het een toevalstreffer wanneer beide samenkomen, wanneer de machten van boven en de krachten van onder zich weten te verenigen in een succesvolle actie.

Dit moment heeft Beethoven gecomponeerd in Fidelio waar Leonore nooit over Pizarro zou hebben kunnen zeventieren wanneer niet op hetzelfde moment het trompetsignaal zou hebben weerklonken dat de aankomst van de minister aankondigt, een minister die in feite een reddende engel van boven is. Zulk utopisch moment is Wagner nooit beschoren geweest. Zijn blik op de zich stormachtig kapitaliserende maatschappij die altijd oorlogszwanger was, die de oorlog als een misbaksel van de industrialisering in zich droeg, dat is voor hem een zeer duidelijk fenomeen geweest. Daardoor heeft hij zich na het mislukken van de revolutie geen actieve bevrijding meer kunnen voorstellen en heeft hij zich verder aan het oude concept van een zedelijke zelfverlossing gehouden. Wagners bevrijdings- en verlossingsideeën staan steeds in verhouding tot de bestaande maatschappelijke orde. Ten aanzien van deze bestaande orde neemt Wagner in zijn eerste versie van de Ring, die ontstond midden in de crisissituatie van de revolutie, een kritische maar uiteindelijk positieve houding aan. Wanneer het rijngoud teruggegeven is en er opnieuw van een onschuldstoestand van de natuur en van de mens sprake kan zijn, dan is het ook mogelijk om de rechtsheerschappij van de goden een nieuwe zin te verlenen. Dat is de boodschap van de eerste versie. Brünnhilde zegt dat uitdrukkelijk in haar slotgevang. Wotans heerschappij wordt niettegenstaande de zondeval met de ongedekte bouw opnieuw bevestigd en wordt als het ware gereinigd. De Nibelungen en Alberich worden uitdrukkelijk bevrijd. Later heeft Wagner dat weer gewijzigd in aansluiting op de politieke veranderingen, niet alleen in Duitsland maar in heel Europa. Wagner zette al zijn hoop op de revolutionaire situatie in Frankrijk bij het begin van de jaren 1850. Dat kan men

nalezen in zijn geweldig interessante levensbeschrijving, dat een zeer vrijmoedig boek is en dat onder geen enkele publicatiedwang tot stand is gekomen. Het nieuws van de machtsovername van Napoleon III in Parijs einde 1851 deed Wagners wereld ondergaan omdat de hoop op een bevrijding door de Parijse arbeidersklasse daarmee begraven was geworden.



Saksische en Pruisische troepen vallen de barikaden aan op de Neumarkt in Dresden, 1849

Daarbij kwam de drastische ervaring die hij zelf in de revolutie van Dresden had meegemaakt door op het nippertje aan een terdoodveroordeling te ontsnappen. Er wordt beweerd dat Wagner ook tijdens de revolutie alleen maar aan zijn theater heeft gedacht. Dat is onjuist. Hij heeft zich met volle inzet van zijn leven in de strijd geworpen. Later heeft hij dat trachten te relativieren omdat dit een politiek risico voor hem kon betekenen. Men moet niet vergeten dat hij 12 jaar als politiek banneling in Zwitserland verbleef en hij al die tijd in Duitsland kon worden aangehouden. Dan wordt men een beetje voorzichtiger wat herinneringen aan de revolutie betreft. Maar dat alles steekt in het werk en daarom is het aan het einde gecomponeerde slot niet de bekrachtiging van Wotans heerschappij maar de Bakoeniaanse vernietiging van de bestaande orde.

Bakoenin heeft een grote invloed in het verloop van van de revolutie op hem uitgeoefend. Later heeft hij dat in Schopenhaueriaanse termen proberen om te duiden maar aanvankelijk heeft hij al deze verklaringen voor het slot in voetnoten verbannen. Deze alternatieven heeft hij niet gecomponeerd en dat was een teken dat het voor hem zelf ook niet duidelijk was waar hij met het slot naartoe wilde. In de onmogelijkheid tot hoop was het voor hem duidelijk dat de wereld die ondergaat, een in het verloop van de handeling schuldig geworden wereld is.

Dat bevrijdingsmoment aan het einde van Götterdämmerung is verschrikkelijk moeilijk op het toneel te brengen. Dat is Patrice Chéreau gelukt in Bayreuth door tijdens de slotmaten van Götterdämmerung het Gibichungenvolk uit te beelden als geïndividualiseerde, bevrijde mensen, als

een aarzelend naar voren schuifelende massa, als een in zijn stilzwijgen welbespraakt koor.

Welke bijdrage heeft Richard Wagner nu werkelijk gehad aan de opstand in Dresden die in mei 1849 werd neergeslagen door de vanuit Pruisen aangewakkerde contra-revolutie. Dit is wat Friedrich Dieckmann zich afvraagt in een excursie in zijn gelauwerde collageboek Richard Wagner in Venedig. Volgens een opsporingsbevel van de politie van Sachsen in 1853 is Wagner "één van de belangrijkste aanhangers van de revolutionaire partij". Wagner houdt nachtenlange discussies met Bakoenin, de Russische revolutionair die zich in Dresden schuil houdt en in tijden van nood zelfs in de geschiedenis ingrijpt. Wagner bestelt met zijn vriend August Röckel 100 handgranaten die in Dresden zullen worden gebruikt. Hij laat vlugschriften drukken die de Sächsische troepen oproepen aan de kant van de bevolking te strijden en verdeelt ze zelf aan de soldaten op de barricaden. Hij brengt de nacht door in de onherbergzame klokketoren van de Dresdner kruiskerk die bestookt wordt met Pruisische kogels van troepen die de koning van Sachsen te hulp komen en via een systeem van strooibrieven meldt hij de voorlopige regering de troepenbewegingen van de vijand. Bakoenin was hem na een uitvoering van Beethovens negende in de orkestbak komen toeroepen dat wanneer alle muziek bij de verwachte grote wereldbrand verloren zou gaan, zij er zich beiden toe zouden verbinden, op gevaar af van hun leven, deze symfonie toch te redden.

Leonhard Heubner, de leider van de voorlopige regering in Dresden stuurt hem naar Freiberg om de opmars van de vrijkorpsen te bespoedigen. Wagner wil terugkeren naar Dresden waar de barricadestrijd intussen is uitgedeind en op zijn terugweg wil hij zich aansluiten bij de ook terugkerende revolutionaire regeringsleden. Hij mist hun koets, gaat ze met de gewone postkoets achterna en dat is zijn geluk want zo ontsnapt hij aan een hinderlaag, zo ontsnapt hij ook aan een arrestatie en een terdoodveroordeling een jaar later. Na de nederlaag erkent hij zijn eigen grenzen en de grenzen van de opstand. Hij heeft gezien dat hij geen revolutionair is want "een revolutionair", schrijft hij aan zijn vrouw Minna, "moet zich zonder verwijl wijden aan zijn ene opdracht en dat is vernietigen". Zijn politieke opvattingen waren in het jaar 1848 niet zozeer revolutionair maar hadden de redding op het oog van de monarchie door het scheppen van een democratische basis.¹

De laffe moord van Hagen op Siegfried in de Ring is een spiegelbeeld van wat zich in november 1848 in Wenen voordeed: wanneer in een contrarevolutionaire beweging de democraat Robert Blum, een afgevaardigde die zowel in Frankfurt als in Wenen als afgevaardigde ook werd beschermd, als die wordt terechtgesteld. En hoewel Wagner afstand heeft genomen van de puur revolutionaire daad blijft de Bakoeniaanse wereldbrand hem fascineren. De vuurschijn van de goddelijke vesting besluit de Ring des Nibelungen. Hij is ontworpen tijdens de revolutie en gedurende zijn ballingschap in Zürich uitgewerkt tot zijn magnum opus.

Waarom blijft de bevrijding stom?

Dat is het probleem van de opera. De bevrijding in de Ring is niet eenduidig. De boodschap is: het ligt aan de mens zelf wat ervan zal worden. Bij Beethoven heeft de bevrijding stem en woord, het woord van Schiller. In Beethovens slotkoor praat de bevrijde mensheid, die bevrijd is van de oorlog en voor de broederschap. Dat was ook Wagners stelling maar hij heeft het zich met het bevrijdingsmoment in de Ring ontzettend veel moeilijker gemaakt. De geschiedenis van Siegfried en Brünnhilde is de geschiedenis van een gestrande liefdesrelatie die overgaat in de bevrijding van de mensheid en de ondergang van de goden. Dat is een heftige sprong. Het had ook gekunnen dat Brünnhilde zou opstaan om zoals Prometheus tot leraar van de mensheid te worden en een nieuwe orde te formuleren. Precies deze discussie heeft Wagner met Bakoenin gevoerd in Dresden in 1840. Dit beeld van Chéreau, van de vooruit schuifelende stomme massa lijkt heel erg op wat zich ten tijde van de DDR-revolutie heeft afgespeeld op het einde van 1989. Als ik mij de grote demonstraties in herinnering breng dan was dat ook geïndividualiseerde massa, precies zoals Chéreau die heeft uitgebeeld. Maar de radeloosheid na de bevrijding was eveneens zeer groot. Ook deze bevrijding was stom omdat zij geen programma had.

En dan stelt zich natuurlijk de vraag: wat nu? Dat zijn de grote vragen na het lukken van een revolutie en die heeft Wagner op zijn manier bij een weliswaar mislukte revolutie meegemaakt en de anarchistische, Bakoeniaanse oplossing is daarbij overleefd gebleven. Kunstenaars neigen nu eenmaal tot anarchie.

*Transcriptie : Jos Hermans
Bindteksten : Gudrun de Geyter
© Radio 3, Wagner in het geding, 12/1997*

1. Dat de machtige goden der bovenwereld ook worden betrokken in de noodlottige oerzonde en, op het einde van Siegfried en Götterdämmerung, worden bestraft voor het feit dat zij met het bouwen van de burcht verzeild zijn geraakt in een ongeneeslijke tweestrijd tussen machtswellust en trouw aan de verdragen, tussen expansiedrang en rechtsorde, vormt een markant verschil tussen de ontwerpen van 1848 - de prozaschets en de daarop volgende uitwerking in verzen - en de uiteindelijke, gecomponeerde vorm van de tekst; de verandering hangt kennelijk samen met Wagners ervaringen gedurende de Duitse revolutie. Zijn politieke programma in deze omwenteling (onder de titel 'Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?' in juni 1848 anoniem in de Dresdense Volksblätter afgedrukt) is : redding van het koningschap op democratische grondslag, 'monarchie' noch 'constitutionalisme', maar een volks koningschap, met de monarch als hoofd van een Vrijstaat Saksen, alsmede afschaffing van alle privileges van hof en adel. Vertaald in termen die bij de Ring passen, betekent dit: redding van de heerschappij der goden doordat de feodale adel -de reuzen- én de kapitalistische uitbuiters, alle Alberichs in hun fabrieksonderwerelden, waar kinderarbeid schering en inslag was, van hun macht worden beroofd. Dat Wagner de Nevelingen op het podium van Bayreuth graag door kinderen uitgebeeld wilde zien, was niet alleen vanuit het streven naar een bij kobolden passend toneelrealisme. (NEXUS 19 - Het proces Richard Wagner)