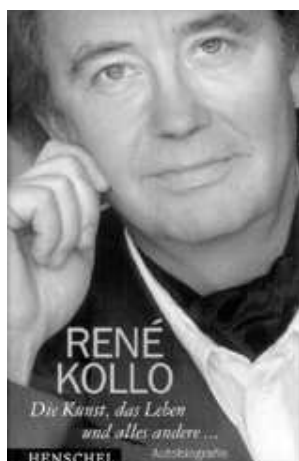


WAGNER WORDT VAAK VERKEERD VOORGESTELD

René Kollo in gesprek met Imre Fabian

Onlangs stootte ik in een antiquariaat op het boekje waaruit onderhavig interview met René Kollo is ontleend. Nooit heb ik een Wagnerzanger met zoveel kennis van zaken over Wagner weten spreken. Intelligente zangers stelen altijd mijn hart, vandaar de reproductie van dit interview. Toevallig verscheen zopas ook zijn eigenhandig geschreven autobiografie *Die Kunst, das Leben und alles andere...* die door de Berliner Morgenpost prompt werd gecanoniseerd tot de meest onderhoudende zangersbiografie aller tijden. Kollo heeft het daarin over het niet evidente zangersbestaan, een leven tussen hemel en hel, over zijn Pruisisch karakter, zijn strijd voor de emancipatie van de zanger, zijn voorliefde voor het repertoiretheater, zijn aanvaringen met Herbert Von Karajan, Giorgio Strehler, Wolfgang Wagner en August Everding maar ook over zijn respect voor Patrice Chéreau en Jean-Pierre Ponnelle. Kollo is een zanger die voor zijn overtuigingen strijdt. Zelftwijfel is niet aan hem besteed. "Niets is vervelender dan erkenning", schrijft hij. In het hiernavolgende interview, opgesplitst in twee delen, spreekt hij zich uit over zijn grote Wagnerpartijen, de crisis in het theater, het werk met bevriende en vermaledijde regisseurs (J.H.)



DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Walther von Stolzing gedraagt zich met de impertinentie van het genie. Is hij wel een aardige kerel ?

Absoluut niet. Stolzing is een brutale kerel met een overdreven klassebewustzijn. Voor hem zijn de meesterzangers slechts ondergeschikte lieden, die zo nu en dan naar buiten komen en hun ding doen. Gewoon plebs, waarmee men zich nauwelijks onderhoudt. Tot hij Evchen leert kennen. In de omgang met de meesters verliest hij voortdurend zijn geduld tot aan het slot. Zijn aanmatigend gedrag gaat gepaard met de arrogantie van de jeugd, die enkel begrepen wordt door Sachs, die vroeger misschien ook zo was. En het huwelijk met Evchen zal ongetwijfeld erg turbulent worden. Evchen is immers geen lammetje maar een zelfbewust en doelbe-

wust meisje, alleen misschien niet zo vlot en zo brutaal zoals ze in nieuwere ensceneringen vaak wordt voorgesteld. Ze zegt het namelijk zelf, ik wil deze en geen andere: "*Dich oder keinen*". Een moeilijke aangelegenheid voorwaar aangezien ze ook op Sachs verliefd was.

Was ze echt verliefd op Sachs ?

Natuurlijk. De verhouding Evchen-Sachs-Stolzing diende als voorbeeld voor *Der Rosenkavalier*: hierin is de Marschallin als de oude Sachs. Vanzelfsprekend was ook Sachs verliefd op Eva, net zoals zij verliefd was op hem. Eva zegt het ook heel duidelijk: *...„hatte ich die Wahl, nur dich erwählt' ich mir ... Doch nun hat's mich gewählt, zu nie gekannt' Qual."* Met andere woorden, als die Stolzing niet was komen opdagen dan waren wij al lang getrouwd.

Waarbij het in deze verhouding toch onduidelijk blijft of Sachs een familie heeft.

Die heeft hij gehad. Maar dat is lang geleden.. *„Hatt' ich einst Weib und Kinder genug."* Maar beide zijn gestorven en hij is sinds lang weduwnaar. Hij is nooit hertrouwd omdat hij verliefd was op Eva, die in zijn huis opgroeide. En als zij dan vervolgens een jong meisje wordt, ontdekt hij zijn liefde voor haar. Dat is tenslotte het thema van de Wahn-monoloog. Het nadenken daarover, zo van: ben je nu helemaal gek geworden, je kan ze helemaal niet krijgen want je bent te oud. En zou je ze toch krijgen dan zou ze misschien ongelukkig worden. Daarom helpt hij Stolzing omdat hij inziet dat de jeugd samen hoort. En dan mijmert hij nog even na over het lot van Koning

Marke. Ik vind dat in de meer recente enceneringen van het stuk de verhouding Sachs-Evchen volledig verkeerd wordt begrepen. Volgens mij is dat nu juist het belangrijkste moment in het stuk: de liefde van Sachs voor Evchen en van Evchen voor Sachs. Wie dat niet aanvoelt en het probeert te verdoezelen, met die kan ik spijtig genoeg niet over deze opera discussiëren. Sachs houdt twee grote toespraken waarbij hij alles aan zichzelf uitlegt. Een grotere verzaking als deze die de muziek bij de aanvang van het derde bedrijf uitdrukt, kan er niet bestaan. Dan volgt de monoloog: *Wahn. Wahn.* Zoals Sachs zich daar moed inspreekt, iets mooiers bestaat er niet in de gehele operaliteratuur. Het voorspel tot het derde bedrijf moet je eigenlijk van Karajan hebben meegemaakt. Dat is waarachtige onthechting, het is ook een stuk van Karajan zelf, een stuk van zijn leven, van zijn onthechting. Hij is toch een beetje als Sachs. Daardoor acht ik zijn interpretatie onovertroffen. De monoloog is het afscheid van Sachs van Evchen, van de gemeenschappelijk doorgebrachte jaren, tegelijkertijd ook het afscheid van de rijpere jeugd, van de overgang naar de hoge leeftijd. Net zoals de monoloog van de Marschallin in *Der Rosenkavalier*.

Hetgeen Stolzing in zijn driftige, onbekommerde jeugdigheid nauwelijks begrijpt

Hij begrijpt het op het moment, dat ook bijna altijd verkeerd geënceneerd wordt, namelijk wanneer Evchen zich op Sachs gooit en zegt: „*O Sachs! Mein Freund! Du teurer Mann! Wie ich Dir Edlem lohnen kann!*“ Daar zou Stolzing zo verbluft van moeten zijn, dat hij naar haar toe snelt en van haar een verklaring verlangt. Hij moet helemaal van de kook zijn, hij zou Evchen moeten wegrukken met een gebaar van verontwaardiging, wat vertel je me daar nu allemaal? Door de schoonheid, de echtheid en de waarheid van Evchens verklaring begrijpt hij dat er iets tussen die twee is geweest. Eén en ander dringt nu tot hem door en deze situatie zou scenisch verduidelijkt moeten worden, hetgeen meestal niet gebeurt. Daarom zou ik Die Meistersinger ooit eens zelf willen regisseren. Het zou overigens het ideale stuk zijn voor Jean-Pierre Ponnelle, het zou een super-Ponnelle-encenering kunnen worden. Maar, zoals gezegd, zou ik het zelf ook wel willen aanpakken. Want iets mooiers, iets waarachtigers over menselijke verhoudingen en over de kunst is er niet meer geschreven geworden, het is ook de mooiste tekst van Wagner.

Ik probeer in mijn interpretatie de aanmatiging, de arrogantie van Stolzing tot op het laatste vol te houden. Wanneer hij de gouden ketting van de meesterzangers aanneemt en wegduwt met een gebaar als van, “ik heb nu mijn Evchen, laat mij dus nu maar gerust met uw regels” en zich dan naar Evchen wendt met de wens: *ich will ohne Meister selig sein, mit dir.* Dan komt Sachs en houdt zijn toespraak. Stolzing reageert verveeld: nu houdt die weer een preek om mij te vertellen wat ik doen moet. Pas op dat ogenblik, wanneer Sachs hem uitlegt dat hij zonder deze regels vandaag niets waard zou zijn, dat het dankzij de meesters en hun regels is dat hij Evchen heeft gekregen, pas dan klikt het in zijn hoofd en

aanvaardt hij, tegen zijn zin en zonder overtuiging, de regels van de meestergilde.



Als Stolzing met Peter Schreier, 1979

Met de slottoespraak zijn wij bij het heikelste punt van het stuk aanbeland

Het slot is een omstreden zaak. Het heeft een sterk nationalistische komponent die in een heel ander historisch verband moet worden gezien. Er kleeft een spoor van angstvalligheid aan waarbij onmiddellijk moet worden toegevoegd dat men in vele opera's van Verdi dezelfde angstvalligheid zou kunnen detecteren. Men moet die verzen niet schrappen maar op een ander niveau interpreteren, als onderrichting van Stolzing: weet jij veel hoe dat allemaal samenhangt? Sachs kan hem bij de arm nemen en zeggen: zo, zoals je het jezelf voorstelt, zo is het helemaal niet.

Die Meistersinger is een diepmenselijk stuk en het slot is dat ook en geen Duits brimborium. Het optreden van Sachs op de festweide, na het “Wach auf”-koor wordt ook meestal verkeerd geïnterpreteerd. Het gaat inderdaad om een groot nationaal feest. Dan treedt Sachs op met zijn „*Euch wird es leicht, mir macht ihrs schwer,! gebt ihr mir Armen zu viel Ehr*“. En dat betekent precies het tegenovergestelde van wat meestal op toneel te zien is.

Het betekent immers: Ja, jullie hebben gemakkelijk praten. Maar ik moet weer een toespraak houden omdat ik daartoe door jullie veroordeeld ben geworden: Sachs zal dat weer wel flikken. Dat is geen tragische Duitse figuur maar de reactie van een mens van wie in alle omstandigheden iets verstandigs en bijzonders verwacht wordt. Hij is een zeer menselijk personage, een soort Albert Schweitzer-vaderfiguur.

Hoe ziet u het slot: wordt Beckmesser terug in de gemeenschap opgenomen?

Vanzelfsprekend. Er moet iemand van de meesters naar hem toe komen en zeggen: geef toe, je heb je vergist. Het grappige rond zijn lied komt maar pas tot zijn recht wanneer hij er rotsvast van overtuigd is dat hij het juiste lied in handen heeft en bij elk woord merkt welke komische wending de ganse zaak begint te krijgen. Waarom heb ik dat voordien niet doorgelezen? Omdat ik dacht: als Sachs het heeft opgeschreven dan moet het ook goed zijn. Nu dat hij Sachs' memo van Walthers gedicht voorleest merkt hij bij elk woord wat voor een onzin hij uitkraamt. Het is niet zo dat alleen de anderen het merken, hij merkt het zelf even goed op. Alleen staat hij nu op het gestoelte. De grap volgt uit zijn inzicht wat voor een lachwekkende onzin hij uitkraamt. Hij moet nerveus zoeken alsof hij het verkeerde blad in handen heeft.

En dat wordt in de meeste ensceneringen niet duidelijk

Neen. Meestal ziet het eruit alsof hij de hele onzin werkelijk met volle ernst wil voordragen. Maar Beckmesser is geen idioot, hij is de intelligentste onder de meesters, de hoogste in aanzien.

TANNHÄUSER

Welke partijen zijn vanuit zangtechnisch standpunt gezien voor u de zwaarste partijen?

Tannhäuser. Omdat deze van alle partijen het slechtste ingedeeld is. De vroege Wagneropera's zijn voor de stem eigenlijk allemaal te hoog gecomponeerd. Niet in de topnoten maar in het register zelf. De Holländer, Rienzi, allen zijn ze te hoog.

Hoe staat u tegenover Rienzi? Denkt u dat deze opera in het repertoire een kans heeft? Het is een zeer dankbare titelpartij.

Wanneer men Rienzi niet verpolitiseert, maar hem, zoals hij bedoeld is, in een spectaculaire productie als grote Meyerbeeropera zou brengen en veel middelen in de scenografie zou steken, dan zou een nieuwe enscenering eigenlijk aantrekkelijk en succesvol kunnen zijn. Hij lijdt aan de vele coupures zodat van de grote dramatische eenheid niet veel meer over gebleven is. Nu zijn het alleen maar aan mekaar geregen hoogtepunten.

Het stuk zou in de oorspronkelijke lengte vandaag toch niet meer te realiseren zijn.

Neen. Zelfs Wagner heeft reeds grote coupures aangebracht en het stuk bewust niet in het concept van Bayreuth opgenomen. Hij wist maar al te goed dat Rienzi schatplichtig was aan de Franse grand opéra.

Tannhäuser is een gespleten persoonlijkheid, een verscheurde figuur. Zijn verscheurdheid is echter van een heel andere aard dan die van Tristan

Het zijn in feite geen personages op zich maar delen van een mens. Het slechte deel van Tannhäuser is, als u wil, het Dionysische in ons. Het gaat om de terugkeer naar het Apollinische, naar het Christendom. Venus en Elisabeth zijn ook slechts één figuur, ze belichamen het goede en het slechte in de mens.

Dan zou u het regieconcept dat beide rollen door éénzelfde zangeres laat vertolken voor juist houden

Vanuit de dramaturgie gezien in elk geval. Of men zou ze van twee zangeressen moeten laten zingen die erg op mekaar lijken. De ene zeer kuis en christelijk, gehecht aan de conventies, de andere dionysisch, bruisend van levensvreugde. Zowel in Elisabeth als in Tannhäuser zijn beide aanwezig. Wolfram is een soort Beckmesser type. Voor hem bestaat er geen dionysische noch een apollinische kant aan het leven maar een aangekweekte middenweg van waaruit hij nooit uitbreekt. Elisabeth is een erg gedifferentieerde figuur omdat zij beide in zich verenigt, een mens die door zijn twijfel aan de religie met zijn gewoonten en zijn moraliteit in conflict geraakt. Een beetje zoals Isolde in Tristan.

LOHENGRIN EN TRISTAN

Lohengrin is van bij de aanvang tot mislukken veroordeeld omdat zijn eisen, zijn voorwaarden voor Elsa onaanvaardbaar zijn, hij verlangt het onmogelijke. Daarin bestaat de tragiek van het personage.

De mensheid kan een "heiland" niet aanvaarden. Hij zou mens kunnen worden maar de mensheid kan hem niet in zich opnemen omdat zij weten moet waar hij vandaan komt. Zoals de mensen ook Christus, zo hij al bestaan heeft, niet konden erkennen. Ze moeten wonderen zien om overtuigd te worden. De bruidskamerscène is voor Lohengrin de poging om mens te worden. Wanneer hij zegt: „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“, dan betekent dat niet dat hij in een tuin rondkijkt en daar een mooie bloemenruiker ziet staan, zoals het zo vaak wordt voorgesteld. Het heeft een hogere betekenis, namelijk: adem je niet samen met mij de liefde, de hoogste realisatie van het menszijn. Er is ook sprake van een lichamelijke contact, waar ook zij zich niet aan onttrekt. Alleen werkt dat waanidee in haar hoofd, zoals bij Sachs. En dat is het menselijke aan de geschiedenis: ik moet weten, wie hij is, wat hij is en waar hij vandaan komt.

De dramatische tegenfiguur tot Lohengrin is Ortrud

Daar ben ik het niet mee eens. Ook Ortrud wordt naar mijn mening verkeerd voorgesteld. In haar diepste wezen

is zij volkomen eerlijk met zichzelf en overtuigd dat ze de juiste religie aanhangt. Het speelt zich af in de tijd van de overgang naar het christendom. Ortrud mag in geen geval als een boze sprookjesheks worden voorgesteld. Want deze vrouw is ervan overtuigd dat datgene wat men eeuwenlang gedaan en geloofd heeft, ook juist is. Ortrud is een conservatieve figuur. Ze is door Wagner ook een beetje gedemoniseerd geworden. Indien Wagner Lohengrin later zou hebben gecomponeerd dan zou de psychologische differentiatie van deze figuur zeker groter zijn uitgevallen. Ortrud moet een buitengewone kracht bezitten. Ze is een soort Elektra, die alleen datgene verdedigt wat zij voor juist houdt. In die zin is zij geen tegenspeelster van Lohengrin, hij hoeft haar helemaal niet te vrezen.

Ik begreep de notie tegenspeelster eerder zo dat Ortrud in Elsa twijfel laat ontstaan waardoor Lohengrin tenslotte zal mislukken

Dat is de geijkte opvatting. Elsa is van bij het begin diegene die de vragen wil –en moet- stellen. De twijfel overvalt haar van bij het begin, dat is het menselijke. Daaraan gaat het goddelijke principe ten onder, het principe van de geloofsbekwaamheid zonder te twijfelen. Een echt gelovig mens, die ikzelf niet ben, vraagt niet naar het bestaan van God, maar gelooft aan hem. Credo quia absurdum. Lohengrin is de parabel van de onverenigbaarheid van het goddelijke met het menselijke. De mens mislukt eigenlijk zelf omdat hij niet in staat is, te geloven. God is met rationele middelen niet te vatten. Dat is het centrale probleem van de geschiedenis van de mensheid.

De laatste jaren hebben verschillende regisseurs opwindende, interessante pogingen gedaan om Elsa te verklaren. Als geëxalteerde, overspannen, visionaire vrouw, tegenover de conventionele, vaak tamelijk saaie, verheven heiligenfiguur

Er is een belangrijk punt dat nooit naar voren wordt gebracht en dat is de relatie tussen koning Heinrich en Elsa, een soort vader-dochter-verhouding. Wanneer Heinrich moet beslissen wat er nu zou moeten gebeuren zegt hij het heel duidelijk: ik kan niet beslissen, alleen een godsoordeel kan dat. Hij komt ook altijd terug naar haar en vraagt: wat is er precies gebeurd, Elsa, zeg het mij. Hij heeft een zeer familiale verhouding tot Elsa, hij kijkt niet als een koning van uit de hoogte op haar neer. Het godsoordeel wordt door de koning ingesteld vanuit vertwijfeling omdat hij niet meer weet hoe het verder moet en hij tussen Telramund, zijn beste veldheer, en Elsa niet kiezen kan. Deze dwangpositie wordt zelden of nooit geënceneerd. Natuurlijk zijn er bij Elsa bepaalde schizofrene trekken merkbaar maar niet in de zin van geestesgestoordheid. Het eerste bedrijf krijgt scenisch geen bevredigende oplossing wanneer de emotioneel sterk belaste, enge verhouding tussen de koning en Elsa niet getoond wordt. Meestal staan beide daar alsof ze mekaar nauwelijks kennen.

Elsa is psychisch belast ?

Jazeker. Haar droom is eigenlijk een teken van genialiteit. Ze heeft meer inbeeldingsvermogen, meer ideeën als haar omgeving, daar komt weer zo'n stukje Stolzing-Sachs naar boven. Ze lijkt verward omdat ze instinctief aanvoelt wat komen zal. Daarom mag je ze niet als een gekkin laten rondlopen, want van de andere kant is zij ook zoets als een zuiver Duits meisje. Deze trekken moet ze ook bezitten, anders verliest de tragedie aan het einde haar werking. Wanneer Elsa van bij het begin hysterisch zou zijn dan weet men reeds van bij de aanvang hoe het stuk zal eindigen. Ze moet gespleten zijn maar toch ook een zeer zuivere figuur zijn. Bij haar begroeting zingt het koor niet ten onrechte: daar komt de engelachtige, de reine. Ze is ook een soort heilige onder de mensen. In het gehele eerste bedrijf gaat het om de vader-dochter-relatie tussen de koning en haar. Haar exaltatie is zichtbaar doordat niemand begrijpt wat ze zegt. Voor haarzelf is dat volkomen klaar en duidelijk. Natuurlijk twijfelt ze ook, als Lohengrin eerst niet verschijnt. Men moet Elsa altijd vanuit Lohengrins afscheid zien. Hij zingt dan: „Dann kehrte, selig in des Grals Geleite, dein Bruder wieder, den du tot gewähnt.“. Daarmee is dus bewezen dat ze volledig gelijk had.

Het vragende, het onderzoekende, het twijfelende, naar de geheimen van de psyche vorsende om dan tenslotte aan deze twijfels en vragen ten onder te gaan, is ook een thema voor de psychoanalyse. Een thema dat ook in de 20^{ste} eeuw, ondermeer in Bartoks Blauwbaard opnieuw is opgenomen geworden

Freud en de moderne psychoanalyse hebben van Wagner ontstellend veel geleerd. Op het filosofische probleem van de moderne fysica bijvoorbeeld wordt in Parsifal met de zin “Zum Raum wird hier die Zeit” lang voordien reeds geanticipeerd. Of de eerste zin van de moderne psychoanalyse in Tristan “Wie, hör' ich das Licht” – de totale schizofrenie. Geen enkel denkend mens kan aan Wagner voorbij vandaar dat mijn toegang tot de Wagnerpartijen altijd over de filosofie loopt. Ik hou van Lohengrin, niet vanwege het feit dat hij optreedt en mooi zingt maar als idee. En dat wordt merkbaar in de figuur wanneer men op het toneel staat. Bij Tristan is dat net zo. Het gaat mij dan niet om de zwaardslingerende held maar eerder om de ondergangfiguur binnen het kader van de filosofie aan het eind van de 19^e eeuw, van het ten onder willen gaan. Hetgeen wij vandaag precies zo beleven: niet meer sterk genoeg zijn om zich te verdedigen. Dat men zich laat meedrijven en zegt: het beste zou zijn om geheel op te lossen in het nirvana. Dat is het thema van Tristan voor mij en niet het verhaal, dat op het toneel wordt gespeeld. Het thema is de Schopenhaueriaanse ondergangsfilosofie, de decadentie van onze wereld.

Daarom hou ik van Tristan omdat de juistheid van deze filosofie die wij pas vandaag kunnen toetsen op haar geldigheid, het doodsverlangen, het niet-meer-kunnen-leven, het opheffen van de religie, van de traditionele waarden, mij ten zeerste weten te overtuigen en te fascineren. Daarom valt het ook zwaar met mensen te moeten werken die op een heel ander niveau met dit stuk omgaan. Ik denk dat dit de intentie van Wagner was, die

hij verbonden heeft met de grote liefdesgeschiedenis en die merkwaardig genoeg in de muziek voorhanden is maar die hij zelf niet beleefd heeft. Zijn seksualiteit zit in Tristan. In de opera's van Wagner ben ik steeds door dit filosofische aspect geïnteresseerd eerder dan door het formele verhaal dat op het toneel wordt uitgebeeld. Sinds 20 jaar houd ik mij bezig met Nietzsche, Schopenhauer, Wagner en hun tijd.



Als Siegfried met Heinz Zednik, Bayreuth 1976

Wat nu de geschiedenis van Tristan betreft: beide geliefden, Tristan en Isolde, zijn ervan overtuigd dat zij de doodsdrank drinken. Brangäne heeft hen echter de liefdesdrank overhandigd. Nochtans is de drank enkel een catalysator, hij brengt het verdrongene te voorschijn

Voor mij is dat de belangrijkste scène, niet alleen van het eerste bedrijf maar van het ganse stuk. Er zijn twee mogelijkheden. De ene is dat Tristan Isolde's "Ich trink' ihn dir" optisch niet waarneemt. De andere dat ze samen drinken. Daarna kunnen beide zich alleen nog in de armen vallen en zo blijven om tenslotte te sterven. Met Ponnelle had ik in Bayreuth een erg mooie samenwerking, maar deze scène was bij hem ook het punt waar hij

mij niet kon overtuigen. De beker vond hij vanuit visueel oogpunt zo mooi dat hij het anders wilde. Hij behoort tot die regisseurs die graag ook iets aannemen van anderen, iemand waarmee men kan discussiëren, een volkomen open mens, die niet verkrampt aan een concept vasthoudt. Dit nu is echter een scène waarbij ik geen concessies wil doen. Omdat het stuk op dat moment op een ander niveau wordt getild. Op het moment dat Isolde dat zegt zijn alle remmen los. De drempel tot de amoraliteit wordt overschreden. Er bestaat geen sterven meer, of hoogstens een gemeenschappelijk sterven. Of ze moeten zo ver uit mekaar verwijderd zijn dat ze hun liefde noch steeds niet aan mekaar willen toegeven. Een vergelijkbare oplossing vonden wij in de encensering van Dresden in Zürich. Dat is een mogelijkheid. Maar Tristan en Isolde kunnen niet meer scheiden wanneer Isolde bekennt: "Ich trink ihn Dir", dat betekent, ja ik hou van jou, heb je dat dan nog altijd niet begrepen, en dat is ook in het leidmotief gecomponeerd. Ik wil herhalen: dat is het ogenblik wanneer de remmen van alle morele begrippen wegvallen, waarbij de beide reeds in het Nirvana overgaan. Waar de maatschappelijke dwang van de toenmalige ridderlijke tijd opgeheven is. Precies zoals Wieland Wagner het geënceneerd heeft. Daarom laat een Tristan und Isolde zich niet moderniseren, omdat de dwangpositie –wij zijn ook onderhevig aan maatschappelijke dwang maar dan van een totaal andere aard - die van de riddertijd is. Van de middeleeuwen of nog daarvoor, toen het begrip ridder te zijn tot de hoogste dwangpositie voerde.

In de relatie van Tristan tot Marke laat zich ook één en ander lezen

Men kan er allerlei in lezen, hetgeen onder de toenmalige omstandigheden geheel anders zou hebben uitgezien. Een mannavrienschap, een soort vader-zoonrelatie, zoals die tussen Marke en Tristan had in de riddertijd een volkomen andere betekenis. Het was een pure mannenwereld, een op zich gesloten mannenmaatschappij. Men zou kunnen gewagen van homosexualiteit maar niet in de zin die er vandaag aan wordt gegeven. Het was destijds een volkomen normale zaak, net zoals in het oude Griekenland. Het homoseksuele is dus een gegeven maar het is niet relevant aangezien Tristan verliefd wordt op Isolde – en Marke trouwens ook. Tristan bedrijft een kwalijk spel want hij heeft tenslotte de koningsdochter van Ierland geroofd. Als onbekende is hij terug naar Ierland gegaan om haar te halen. Daarmee ontstaat er een nieuwe dwingende wending in het verhaal. "Er sah mir in die Augen" – destijds toen hij er ziek en gewond bijlag. Maar nu, dat hij daar boven op het dek van het schip staat en zij beneden, kan hij haar niet aankijken. Dan reikt zij hem de drank die alles zal oplossen. Bij Isolde is het een soort haatliefde. Als koningsdochter naar een vreemd land geslept te worden is een dodelijke vernedering. Maar zij houdt van hem. Zij kan honend met hem spotten maar hij kan haar niet aankijken omdat hij precies weet wat voor een kwalijk spel hij met haar drijft, in plaats van te zeggen: ik hou ook van jou.

Het tweede bedrijf is de volkomen definitie van datgene wat Wagner bedoelde wanneer hij zei dat zijn drama's zichtbaar geworden daden van muziek moesten zijn

Alles speelt zich af in de muziek. Vandaar dat men het stuk niet mag overensceneren en actie na actie opzetten. Men moet de muziek laten spreken.

Men zou kunnen zeggen, dit tweede bedrijf is niet ensceneerbaar.

Het tweede bedrijf kan men ook niet ensceneren. In het beste geval wordt er geen actie ondernomen zoals Wieland het gedaan heeft. Alles vindt tenslotte plaats in een innerlijke wereld, in de muziek. Elke actie doet belachelijk aan. Het is geen liefdesdaad, het heeft met liefde in erotische zin niets te maken. In het gehele stuk komt het nooit tot een kus laat staan tot meer dan dat. Omdat de liefde binnen deze conventie niet kan bestaan maar pas kan bestaan in de dood. Ze willen in het volgende rijk overgaan omdat zij in het huidige niet meer kunnen leven. Het tweede bedrijf is Schopenhauer. Niet meer kunnen leven, niet meer sterk genoeg zijn om tegen de conventie te kampen. Ook de grootste held kan het niet meer. Dat is precies het mooie eraan. De grootste van alle helden is de zwakste en meest decadente. Hij wil niets anders als sterven.

Dan volgt het derde bedrijf met de koortsige hallucinaties, de grootste uitdaging die men een interpret in de gehele muziekliteratuur kan voorleggen, zowel zangtechnisch als wat de vertolking betreft.

Het is wonderlijk mooi maar het meest moordende dat men zich maar kan bedenken. Men staat ervoor zoals voor een berg of een twintig meter dikke betonnen muur en men denkt: als ik er vandaag maar weer door geraak zonder hartaanval... ik ben telkenmale achteraf lichamelijk volledig uitgeput en heb verschillende dagen nodig om te recupereren, ik geraak dan gewoon niet meer uit mijn bed.

Er ligt ook een vloek op de partij doordat de eerste Tristan kort na de première overleed

Dat was een tragische toeval met Schnorr von Carolsfeld. Anders zouden er al velen aan Tristan zijn gestorven. Maar de partij gaat zeker voorbij de grenzen van het normaal belastbare. Daar spelen ook zuiver fysieke zaken een grote rol. Wanneer men reeds drie uur op het toneel heeft gestaan en nu in het laatste bedrijf op de vloer ligt –en gedurende 20 minuten moet je alleen maar liggen- dan gaat je bloedsomloop zo inslapen dat het je bij de tweede uitbarsting -de eerste krijg je gemakkelijker onder de knie- zwart wordt voor de ogen of je gaat sterretjes zien. Ik weet dan van geen kanten meer waar ik ben. Ik overdrijf echt niet. Mijn hele bloedsomloop is dan zo zwak omdat ik zo lang op de vloer heb gelegen. En dan komt "Isolde kommt, Isolde naht". Dat is zo onmeedogenloos geschreven dat er voor mij momenten zijn dat ik denk: nu is het gedaan, nu gaat het doek naar bene-

den. En toch gaat het altijd verder... Ik kan die rol alleen met volle inzet zingen en niet zomaar afhaspelen.

Daarom zal de Tristan ook de grenspartij voor alle Wagnerzangers blijven

Ik moet eerlijk zeggen, wanneer ik hoor dat Lauritz Melchior 250 of 300 Tristans gezongen heeft, dan ben ik sprakeloos. Daar komt natuurlijk bij dat zij allemaal gecoupeerd waren. Want in Amerika bijvoorbeeld wordt het derde bedrijf tot de helft gereduceerd en het tweede bedrijf wordt ook sterk ingekort. Dan is het eigenlijk geen groot probleem. Wanneer het stuk tot 4 uur gereduceerd zou worden dan zou ik ook 300 Tristans kunnen zingen. Maar zonder coupures? Als Melchior 300 ongekoupeerde voorstellingen heeft gezongen dan moeten die toch erg slecht geweest zijn, anders begrijp ik het niet. Ik kan het mij gewoon niet voorstellen.

© IMRE FABIAN IM GESPRÄCH MIT RENE KOLLO
Orell Füssli, 1982
Vertaling: J. Hermans