

DE RING VAN DE NIBELUNG, EEN DUIJS FAMILIEDRAMA

De ontmythologisering van Wagners Ring in Stuttgart

door Jos Hermans

“Adeldom is ontoelaatbaar geworden en dus beijveren moderne regisseurs zich het publiek af te leiden van Wagners boodschap en de spot te drijven met elk heroïsch gebaar, uit vrees dat de boodschap van het drama tenslotte toch nog over zou komen.”

ROGER SCRUTON, Het proces Richard Wagner, Nexus 19



DAS RHEINGOLD. Foto A.T. Schaefer

Staatsoper Stuttgart blijft operahuis van het jaar! Dat staat gevelbreed te lezen op een spandoek aan het Württembergse Staatstheater aan de Schlossgarten. En ditmaal moet Wagners Ring de gunst van het orakel van de Duitse vakpers afdwingen. Staatsoper Stuttgart heeft nog een andere reputatie hoog te houden. Die van het “Winter-Bayreuth”, een reputatie die het huis zich verwierf onder intendant Walter Erich Schäfer met een serie vooruitstrevende producties van Wieland Wagner. Die gebruikte Schäfers theater als laboratorium voor zijn nieuwe creaties in Bayreuth en elders. Na Wieland Wagner en Jean-Pierre Ponnelle was het nu de beurt aan intendant Klaus Zehelein om in het aangezicht van de eeuwende die traditie van vernieuwing opnieuw gestalte te geven met een nieuwe Ring. Dat hoopte hij in de allereerste plaats te bereiken door de Ring uit handen te geven aan vier verschillende en totaal onafhankelijk werkende regisseurs, een waagstuk dat voordien nog nooit was ondernomen. “Wij willen de Ring niet aan diggelen gooien maar wij willen tonen dat de Ring niet noodzakelijk bedoeld was om slechts door één productieteam te worden gerealiseerd”, aldus Zehelein. Dat hiermee de eenheid van het vierdelige werk zo goed als zeker verloren zou gaan schijnt Zehelein minder te bekommeren

dan het feit dat bij de gratie van dit experiment elke regisseur zich bevrijd zou weten van de dwang om rekening te houden met de visie van zijn andere collega's. Het lag dan ook in de lijn van de verwachtingen dat dit bij voorbaat diskutabele uitgangspunt tegelijk de zwakte als de sterkte zou worden van deze Ring. De kwaliteit van de productie is immers zeer ongelijk en dat heeft alles te maken met het uiteenlopende stijlgevoel van de vier productieteams, ja zelfs met verschillende visies over artistieke integriteit.

Fundamenteel en ingrijpend is de vanuit regiestandpunt bewuste keuze om de Ring te ontmythologiseren, een deconstructie die, afgezien van Lothar Zagroseks muzikale leiding, de enige rode draad zal blijken te zijn doorheen deze productie. Over de beweegredenen die tot deze incisieve daad hebben geleid kom je niets te weten. Stuttgart's ontmythologisering van de Ring leidt in het beste geval tot een sublieme vorm van hedendaags actietheater (Siegfried van Jossi Wieler), een zenuwslopende choreografie (Das Rheingold van Joachim Schlömer), een halfgeslaagde erotische thriller (Die Walküre van Christof Nel), een trivialisierende parodie (Götterdämmerung van Peter Konwitschny). Het experiment van Stuttgart verdient mijns inziens dan ook geen navolging. Daar is een goede reden voor. Het werkt niet. Ontmythologisering van een werk dat vanuit de mythe is opgevat, is een optie die men als regisseur op eigen risico neemt. In *Der Ring des Nibelungen* leidt ze onvermijdelijk tot een reductie. De muziek van de Ring spreekt en ademt de taal van de mythe. Wagners muziek is de baarmoeder van het muziekdrama dat hijzelf omschreef als “zichtbaar gemaakte daden van muziek”. Wagners uiteindelijke doel was het emotionaliseren van het intellect (“Gefühlswerdung des Verstandes”). Die werking verkrijgt zijn Ringpartituur alleen wanneer ze wordt aangevuld met beelden die haar immanente zeggingskracht op een intelligente manier ondersteunen. Het heeft geen enkele zin om daar beelden tegenover te stellen die dat precies ontcrachten door de handeling te verplaatsen naar de sfeer van de menselijke trivia. Waar de Ring in Stuttgart faalt is in de trivialisering van Wagners grootse, tragische

personages en in de gebrekkige uitwerking van de psychologische evolutie die deze doormaken. Enkele voorbeelden ter illustratie.

Dat Alberich zichzelf beschadigt na een boosaardig spel met de Rijndochters is niet zomaar te herleiden tot een pesterig spelletje met drie grieten die toevallig in hetzelfde kuuroord verblijven. Wotan draagt geen speer. Zijn verdragen zijn dus niet af te lezen aan één of ander attribuut dat zijn sociale orde representeert. Hij is ook nimmer de machtswellusteling die de wereldheerschappij ambieert maar het uitgebluste opperhoofd van een familieclan dat zich enkel bekommert om het behoud van zijn aanzien binnen de eigen familie. Siegfried is niet bedoeld als een kinderlijke held uit een strip van Willy Vandersteen wiens burgerlijke geluk erin bestaat in het bakken van een cake.

Dat Brünnhilde in het derde bedrijf van *Siegfried* niet ontwaakt op dezelfde plaats waar het productieteam van *Die Walküre* haar daags voordien te slapen heeft gelegd, is een detail dat niet in tegenspraak met de geest van het stuk hoeft te zijn. Maar dat Wotan zijn fatale, ontwrichtende evolutie niet doormaakt waardoor zijn verzoening met het einde verborgen blijft, is een fatale reductie die zondermeer het gevolg is van het bijzondere concept dat aan de basis ligt van deze Ring.

Het gevaar is nu groot dat met al de ravissante verhalen die de Duitse dagbladers over deze productie heeft uitgebraakt elk provincietheater zich nu gaat storten op "zijn" deconstructie van De Ring in de hoop zich daarmee uit de poel van het provincialisme te heisen. Je mag er niet aan denken!

Wagner en de mythe

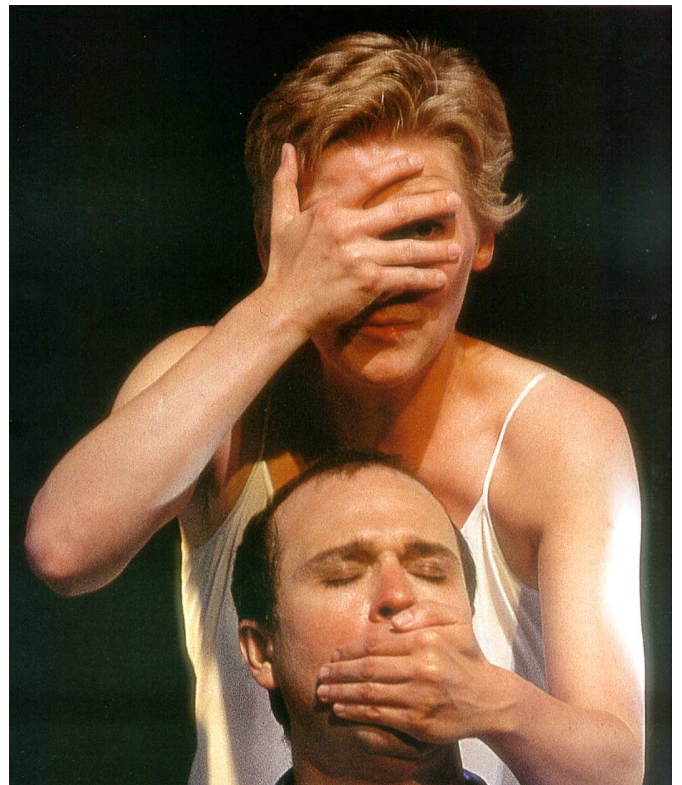
Hoe sterker een ervaring is, hoe dieper een emotie, hoe waarschijnlijker het is dat we naar metaforen gaan zoeken om er adequaat uitdrukking aan te geven. De metafoor gaat dieper dan de letterlijke taal. Zo ook gaat de mythe op het toneel dieper dan het spel van de alledaagse, menselijke intrige.

Met de woorden, "Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit", uitgesproken door Gurnemanz in Parsifal, leverde Wagner wellicht de meest diepzinnige definitie die iemand ooit over de mythe heeft gegeven. Aldus taxeert de Franse antropoloog Claude Lévi-Strauss Wagners relatie met de mythe in *Le regard éloigné*. Met andere woorden: de mythe was van fundamentele betekenis voor Wagner! Hij heeft er zich op gestort om zijn dramatische personages een kans te geven om tot universele tragische helden uit te groeien, die een maat groter zijn dan het triviaal menselijke. "Het unieke van de mythe is dat ze haar geldigheid nooit verliest; en hoe beknopt of compact de inhoud ervan ook is, men zal er nooit genoeg van krijgen", schrijft Wagner in *Oper und Drama*.

De mythe, zoals Wagner ze heeft bedacht, is tijdloos en bijgevolg dus steeds actueel. De Ring kan daarom even goed in het verleden, het heden als de toekomst worden geënceneerd. De muziek gegeven zijnde, is het nu de

gezamenlijke opdracht van de regisseur, decor- en kostuumontwerper om die beelden te verschaffen die deze tijdloosheid in een voor onze tijd verstaanbare actualiteit omzetten. Geen actualisatie die zich verliest in de trivia van onze tijd maar die appeleert aan het esthetisch gevoel en het normenbesef van de hedendaagse mens.

Er is wel eens beweerd geworden dat Patrice Chéreau als eerste met het proces van de ontmythologisering van De Ring is begonnen. Dat is een grove misvatting. Chéreau heeft Wagners mythische stof weliswaar gestold in het tijds kader van de negentiende eeuw maar heeft daarmee geen afbreuk gedaan aan de mythe zelf. Die bleef intact omdat de encenering voeling bleef houden met de sacrale en mythische rethoriek van de partituur en respect bleef tonen voor de bovenmenselijke dimensie van alle tragische personages op het toneel. Zelf verklaarde Chéreau dienaangaande: "Ongeacht wat men op het toneel brengt, er zal altijd maar één enkele mythologie te zien zijn, namelijk onze mythologie, de mythologie van deze tijd. Hetzelfde geldt voor de kostuums. Er bestaan geen kostuums die volledig los staan van de tijd. Men kan kostuums ontwerpen die beïnvloed zijn door de Grieken of door de middeleeuwen, steeds zijn zij onderhevig aan het overeenkomstige tijdsbeeld. Wat echter niet betekent dat Wotan minder mythologisch is alleen maar omdat hij een geklede jas draagt. Zelfs de negentiende eeuw is voor ons vandaag een stuk mythologie geworden."



DIE WALKÜRE. Foto A.T. Schaefer

De Ring van de Nibelung is geen toneelstuk van Ibsen net zo min als de Oresteia dat is. Net zoals Sofokles, Euripides en Aischylos grijpt Wagner naar de mythe precies om het alledaagse te overstijgen. De hoofdpersona-

ges van de Ring zijn tragische helden die net zoals in de Griekse tragedie moeten buigen voor machten die groter zijn dan zijzelf. Hoewel hij heerser van de goden is, is Wotan vanaf het allereerste begin van De Ring overgeleverd aan de genade van krachten die hij niet bij machte is te beheersen, en uiteindelijk worden hij en alle goden erdoor vernietigd. Siegfried wordt wel geacht de grootste held te zijn, maar begrijpt geen moment in welke situatie hij verkeert; hij is altijd de marionet van zijn eigen onwetendheid, wat hem uiteindelijk naar de ondergang voert.

De bezwering van de mythe was geen vlucht in de archaische verte van het verleden maar een poging om hun transhistorische karakter te accentueren. "Wagners drama's zijn symbolische voorstellingen van krachten en processen die dieper liggen dan woorden en waarop we reageren met een sympathie die dieper en duisterder is dan onze sympathie voor mensen. Het Wagneriaanse drama schept zijn eigen religieuze achtergrond, zijn eigen besef van een bovenmenselijke kosmische orde. Dat besef straalt af van de daden van god en held, ongeveer zoals het afstraalt van de handeling in de Griekse tragedie.", zegt de Britse filosoof Roger Scruton in *Het proces Richard Wagner*.

In het nieuwe muziekdrama moest het gaan om het innerlijk van de personages. Het moest zich bezighouden met hun emoties, niet met hun beweegredenen. Het moest de ultieme realiteit van ervaringen, dat wat er omgaat in hart en ziel, onderzoeken en tot uitdrukking brengen. In dit soort drama moesten de uiterlijkheden van plot en sociale relaties tot een minimum beperkt blijven. Nogmaals Roger Scruton: "Voor Wagner moet de realiteit altijd in de psyche worden gevonden, niet in de buitenwereld. Inwendige emotie wordt op zo'n overweldigende manier ervaren, dat verder alles, ook andere mensen, slechts een schaduwbestaan heeft aan de rand ervan. Wagners personages lijken niet echt iets met elkaar te maken te hebben: in wezen zijn ze allemaal te vergelijken met een bol vol heftige gevoelens, waarvan de binnenkant aan het publiek wordt getoond, maar alleen de buitenkant aan de andere personages."

Wagners personages ontlenen hun grootheid aan de psychologische ontwikkeling die zij doormaken. Daarin zijn ze menselijk zodat een hoge mate van emotionele identificatie mogelijk wordt. Tegelijkertijd stijgen ze boven het triviaal menselijke uit omdat ze in tegenstelling tot ons heroïsche trekken hebben en voor de wereld verlossende daden stellen. In die zin zijn Wagners personages niet alleen archetypische dragers van het algemeen menselijke maar bezitten ze ook een voorbeeldfunctie. Identificatie met triviale personages zoals die in de Ring van Stuttgart voortdurend opduiken, is problematisch en in sommige gevallen zelfs onmogelijk.

Rheingold

De in Stuttgart als operaregisseur debuterende balletmeester uit Basel, **Joachim Schlömer**, heeft van het nulhoofdstuk van de tetralogie een verbluffend uitgekende choreografie gemaakt die een grote affiniteit reveleert met het werk van Christoph Marthaler. Als eenheidsde-

cor koos **Jens Kilian** de badzaal van een enigszins in verval geraakt kuuroord, zoals men zich dat kan voorstellen uit Thomas Manns Toverberg. Centraal opgesteld staat een bassin waarin het rijngoud is opgeslagen. Op de zijkanten bevinden zich uitsparingen om te rusten. Een balkon biedt ruimte als ligplaats. Een slecht werkende lift verbindt de beide niveau's.

De prelude wordt op een weinig gebruikelijke manier met open doek gespeeld. Alle personages zijn van bij de aanvang op het toneel aanwezig. Terwijl de es-dur akkoorden die het ontstaan van de wereld moeten verklanken nog nazinderen, diept Flosshilde een zakdoek uit haar tasje en snuit haar bevallige neus, Alberich trekt zijn schoenen uit, de heren Fafner en Fasolt, vertegenwoordigers van een bouwbedrijf, zijn druk in de weer met de lift, die het weeral niet schijnt te doen. In deze hyperactieve choreografie gaat de prelude roemloos ten onder. Gedurende heel het stuk zal Wagners reusachtige partituur slechts dienen als decorum voor het af en aanvoeren van mensjes die nauwelijks weten waarmee ze bezig zijn of waarom ze iets doen. Het zijn vragen die een balletmeester uit Basel zich kennelijk niet stelt.

In dit decor is geen plaats voor goden of reuzen. Uiteraard is er geen Nibelheim. De slavenarbeid verrichtende Nibelungen zijn nergens te bespeuren, hun gehamer is enkel te horen uit een grammofoon die Alberich en Mime op het balkon hebben neergepoot. Daarmee berooft Schlömer *Das Rheingold* van één van zijn meest indringende taferelen, uitgerekend dat waarin de 'condition humaine' op zo'n schrijnende manier tot leven wordt gewekt. Ook de rest van de derde scène is bijzonder zwak. Bij zijn eerste gedaanteverwisseling goochelt Alberich een wit konijn te voorschijn waarmee hij de godenfamilie de stuipen op het lijf jaagt, het arme dier vervolgens de strot afbijt en met bebloed gelaat als volgende Tarnhelmstunt een plastieken pad uit zijn jaszak opdiept. Zoveel onzin grenst aan het komische, het groteske, het smakeloze.

Op slechts één moment laat Schlömer de mythe binnensijpelen, namelijk bij het optreden van Erda. De achterzijde van de badzaal opent zich met geweld en gehuld in een weerbarstige wind die herfstbladeren en vuil van de straat naar binnen waait, doet zij haar entree. De fontein in het centrale bassin komt heel even tot leven, net zoals het stuk, omdat in dit zeldzame moment muziek en dramaturgie met mekaar in overeenstemming zijn.

Vocaal valt er weinig te beleven met deze cast uit de provincie. Naast de verdienstelijke Rijndochters van Catriona Smith, Maria Theresa Ulrich en Helene Schneidermann viel er slechts één stem op die zijn rol tot een echt dramatisch personage wist te sculpteren, de Canadees **Philip Ens** als Fafner. Later zal blijken dat alle vocale exploten –met uitzondering van **Angela Denoke** door buitenlandse zangers worden afgeleverd en de bijdrage van het repertoire-ensemble bijzonder miniem is. De Wotan van **Wolfgang Probst** mist alle profiel en is vocaal zeer ondermaats. **Esa Ruuttunen** heeft noch de vocale middelen noch de lichaamsbeheersing in huis voor een geloofwaardige vertolking van het tragische

personage van Alberich. Het blijft bij een dilettantische, haast komische figuur die zich nooit over de ernst van zijn beschadiging bezint ook niet als hij door de partituur daartoe wordt aangezet zoals in de derde scène. Hij werkt zich nochtans uit de naad om de meest dankbare rol van *Das Rheingold* tot een goed einde te brengen. Om het goud te roven duikt hij zowaar in het centrale bad om de rijnschat, een allegaartje van gouden bekertjes en kettingen uit het sop te heisen. Een scène die op zich indrukwekkend is maar haar effect volledig verliest als gevolg van de trivialisering van de tragiek van het personage. De muziek van *Das Rheingold* klonk vertrouwd maar was dit het bekende stuk van Richard Wagner?

Die Walküre

Wat verkeerd liep met *Das Rheingold* wordt meteen rechtgezet van bij de aanvang van *Die Walküre*. Een groter contrast is nauwelijks denkbaar. Ditmaal wordt de prelude gespeeld met gesloten doek. Christof Nel laat de muziek ademen en belast het gebeuren op zijn speelveld niet met overvloedige, confronterende actie. Hundings hut is een houten vertrek dat deels op poëtische, deels op sinistere wijze door talrijke lichtstralen wordt doorploegd. Een klein fornuis en een spoelwasmachine staan in de hoek. Als het doek opgaat worden Sieglinde en Siegmund zichtbaar in een Robert Wilsoniaanse pose, als bevroren in de tijd, alsof ze heel hun leven op dit moment hebben gewacht. Die eerste ontmoeting is er één van herkenning en van uitgesproken hunkering. Zo is het hele eerste bedrijf van erotiek doordrongen, zowel van gewilde (Siegmund-Sieglinde) als van ongewilde (Sieglinde-Hunding). Hundings spel der bedreiging is subtiel: hij poetst zijn pistool, hij wet het broodmes, hij dwingt Siegmund tot een partijtje armworstelen. Vooral heeft hij van **Philipp Ens** ook de stem gekregen om deze karakterstudie vocaal waar te maken. Nothung is enkel te zien als een projectie op de muur die zich tijdens de recitatie van *Der Männer Sippe* verplaatst naar de borst van Sieglinde. Tijdens de slotscène hoeft de held het zwaard niet uit de essenstam te trekken maar uit een handdoek waarmee Sieglinde het zwaard omwikkeld houdt.

Angela Denoke heeft wellicht niet de ijzeren stembanden voor de grotere dramatische Wagnerpartijen maar ze kan bogen op een uitstekende projectie en een loepzuivere intonatie. Bezoekers van de Salzburger Festspiele weten dat zij geen onaardige actrice is, zich als een hinde op het toneel beweegt en in staat is de hele scala van emoties geloofwaardig op het gelaat te toveren. Niets lijkt haar een grotere internationale carrière in de weg te staan. **Robert Gambill** mist enige baritonale warmte en slagkracht in de hoogte maar deze Siegmund was verder een overtuigende, met kracht en mooie frasen gebrachte, 'heldische' partij. Met dit trio en het subtiel spel binnen het kader van Nels erotische thriller geraakt de Ring van Stuttgart voor het eerst uit de startblokken. Jammergenoeg stopt het ook meteen na deze eerste adrenalinestoot. In het tweede en derde bedrijf laat Nel zich nauwelijks nog wat invallen. Beide bedrijven lijken wel verlamd door een onwaarschijnlijke intellectuele armoede. In de scène van de doodsvonding komt Nel niet verder dan het idee om Brünnhilde de vleugels

van een doodsendel te laten aantrekken. Van een hedendaags beeld om dit sacrale moment op te vangen is geen spoor. De finale gevechtsscène van het tweede bedrijf wordt onhandig uitgebeeld aan de hand van enkele poppen. Hier lost Nels theater zich op in volstrekt on-dramatische nietszeggendheid. Aan Chéreau mag je daarbij op zo'n moment niet denken. Gelukkig voor het tweede bedrijf is er nog het Wälsungenpaar dat zijn glansprestatie van het eerste bedrijf weet verder te zetten.



SIEGFRIED. Foto A.T. Schaefer

Wotan is ook hier het probleempersonage dat **Jan-Hendrik Rootering** niet op een intelligente manier gestalte kan geven. Hij komt in het tweede bedrijf niet verder dan wat verveeld gewentel op een luchtmatras, het onhandige spel met zijn speer -een twee meter lange grashalm- en in het derde bedrijf weet hij ook nog van een kop koffie te slurpen en de afstandsbediening van zijn TV-toestel te hanteren. Een verdienstelijk zingende **Nancy Maultsby** als Fricka schudt zijn rijkeluisleventje door mekaar. Zijn Brünnhilde is door costumier Karl Kneidl in een hedendaags tienerpak gestoken en met modieuze plateauzolen toegerust. Dat oogt niet zo fraai bij een sopraan op leeftijd. Erger nog, **Renate Behle** is als dramatische sopraan sterk op de retour. Haar stem aarzelt voortdurend tussen zingen en spreken; een zeer ongelukkige bezetting voor een Ring die internationale aspiraties koestert. Samen met Rootering maakt zij het derde bedrijf tot een mijlpaal der verveling met enkel de komische act van de Walküren als enig lichtpunt, een blasfemie die je op dat ogenblik als een verlossing ervaart.

De magie van de Feurzauber wordt ingeruild voor het nietszeggend tafereel waarbij Brünnhilde zichzelf te slapen legt in een kring van theelichtjes die haar door een behulpzame Wotan worden aangereikt en die enkel met zijn Walküren communiceert via het scherm van zijn TV-toestel. Met zijn laatste woorden "Wie mijn speerpunt vreest" richt Wotan een verblindende spot in het auditorium, dat een zucht van verlichting slaakt. Een immense afknapper, dit derde bedrijf van een stuk dat enkele uren vroeger zo goed van start was gegaan.

Siegfried

Siegfried, het scherzo van de Ring, werd door Wagner zelf in zijn autobiografie als een 'heroïsche komedie' omschreven. **Jossi Wieler** door situatiedumor komisch werkende enscenering bewijst dat dit geen loze woorden hoeven te zijn. Daar waar de meeste producties door valse pathos en door in verlegenheid brengende gekunsteldheid onvrijwillig komisch gaan werken, bewijst Wieler met welke natuurlijkheid het werk in een hedendaagse context op het toneel kan worden gebracht. Het vergt alleen de observatiegeest en het regietalent van een regisseur van het kaliber van Jossi Wieler om dit drie bedrijven lang vol te houden. Nu is Siegfried binnen de tetralogie een werk dat de ontmythologisering het best verdraagt. Het verhaal van de jonge held wiens belangrijkste daden erin bestaan een zwaard te smeden, een draak te doden en daarna een dwerg, het zwaard van zijn grootvader aan diggelen te slaan en door een vuurkring te dringen om een ex-godin wakker te kussen; het is een stof die thuishoort in de wereld van het sprookje eerder dan in de wereld van het mythologische epos. En is Brünnhilde's ontwaken tenslotte niet een daad van menswording? Alleen de confrontatie van Erda met de Wanderer, door Wagner noodzakelijk geacht om de narratieve continuïteit met de voorgaande delen te verzekeren, heeft mythische proporties. Maar op dit punt aangekomen is de neergang van beide allang een feit. De draak Fafner tenslotte behoort tot die romantische clichés in het werk van Wagner die sowieso nauwelijks nog een plaats verdienen op een modern toneel. Wie "liggend bezit" kan vandaag door een effectvollere metafoor worden gevat.

Anna Viebrock, de geniale decorontwerpster van het verval, plaatst het eerste bedrijf tegen een muur met kapotte ramen, een muur van een vervallen fabriek, waar de stroom honderd jaar geleden werd afgesloten. Tegen deze muur heeft Mime zijn optrekkje gebouwd, in dit groezelige keukentje prepareert hij het slot aan het middagmaal voor zijn pleegkind. Terwijl de puddingdamp zich verspreidt in het auditorium geeft hij zich over aan zijn wanhopige worsteling met Nothung, een aardappelmessje dat hij ritmisch op een zinken afvallemmer laat neerkomen. In deze kleinburgerlijke idylle is Mime het prototype van de geëmancipeerde man, die zich met zekerheid door alle vrouwen verlaten zal weten, zijn voedsel bereid aan de hand van het receptenboek van de Boerinnenbond, de vaatdoek opplooit zoals zijn moeder dat deed, en bijgevolg met zekerheid faalt in de opvoeding van zijn uit de kluiten gewassen spruit Siegfried. Deze laatste is de hyperkinetische teenager, een kind als uit een gebroken huwelijk wiens energie zich nooit in goede banen heeft laten leiden door de strenge hand van een vader of een moeder, zich mateloos verveelt en zijn Bart Simpsoniaanse onrust ventileert op alles wat los staat in het huisje van zijn pleegvader.

Vocaal is **Jon Fredric West** in grote doen. West levert wat van een heldentenor mag worden verwacht. En dat is heel wat. Zijn partij heeft glans, straalkracht en poëzie. Zijn stem vult de zaal moeiteloos. Weinigen zullen het hem nadoen zoals hij de smeedliederen de zaal ingooit

en daarbij een wervelende acteerprestatie aflevert waarvan hij zichtbaar geniet en die hem boven zijn Münchense Tristan uittilt.

Heinz Göhring maakt van Mime een fascinerende figuur, treffend gekarakteriseerd in zijn wanhopig onvermogen en onderhuidse berekening. Angst beheerst zijn leven. Zoals hij Siegfried het vrezende probeert te leren is zelden zo overtuigend op het toneel gebracht. Na het bezoek van de Wanderer masturbeert hij zich.

Over Mime zegt Wieler: "Mimes kleinburgerlijke idylle wordt door Siegfried aan diggelen geslagen en al zijn strategieën zijn een uit wanhoop geboren strijd om te overleven. Hij neemt geen initiatieven, eerder moet hij zich op elk moment tegen dit puberale monster wapenen en op een bepaald moment begrijpt hij: het is hij of ik. Het stuk behandelt Mime enerzijds zo alsof Mime een echte kans zou hebben om in zijn strijd met Siegfried aan het langste eind te trekken en anderzijds tekent het hem als een gebroken, zieke, vernederde figuur die door iedereen als voetveeg wordt gebruikt. Zijn wraakplannen zijn niettemin van een schokkende, groteske hulpeloosheid".

De moord op de breekbare en meelijwekkende Mime zal er niet minder brutaal door overkomen.

Wolfgang Schöne komt vocaal een tikkeltje te kort om de Wandererpartij met zijn donderende zanglijnen op indrukwekkende wijze gestalte te geven. Hij weet zich met het personage ook nauwelijks raad. Meestal heeft hij de handen in de zakken van zijn leren jekker en dreigt hij volgens Wagners libretto met zijn speerpunt dan haalt hij een pistool te voorschijn. In het derde bedrijf zal hij in Erda's onderkomen toevallig een speer vinden waarop Siegfried zijn woede kan bekoelen.

Wieler over Wotan: "Hij is een decadente gokker geworden en kiest de zwakste uit, Mime, en dwingt hem tot een zelfmoordpartijtje Russische roulette. Telkens hij optreedt kan men zich de vraag stellen: wat komt hij hier doen? Ik geloof dat het enkel om zijn eigen pathologisch narcisme gaat, om de dwang zijn verloren macht en zijn gevoel van eigenwaarde nog eens terug te beleven."

In het tweede bedrijf heeft Fafner zich verschanst in zijn zwaar bewaakte hol. Achter een prikkeldraadomheining als die van een concentratiekamp torent een onheilspellende wachttoren of is het een Trump Tower als metafoor voor de duale maatschappij? Hier heeft de kettingrokende Alberich postgevat. Met zijn blote voeten dooft hij de peukjes van zijn sigaret. Wieler suggereert meer over Alberichs beschadiging als Schlömer in heel zijn bewerking van *Das Rheingold*. Siegfrieds rendez-vous met de natuur wordt geslachtofferd. Zijn wereld is er één waarin de natuur niet meer voorkomt. Het *Waldweben* vormt het muzikale decor voor het ogenblik waarin Siegfried beseft dat er meer moet zijn in het leven. Die inspiratie wordt hem niet aangereikt uit de omgevende natuur zoals Wagner het bedoelde maar uit de ontkenning daarvan, uit het negatieve beeld van zijn desolate omgeving. De partituur spreekt op dat moment zoals bekend een ande-

re taal. Toch heb ik dit niet als storend ervaren. Siegfrieds confrontatie met Fafner is de vondst van het tweede bedrijf. "Ich lieg und besitz" klinkt zoveel overtuigender uit de luidspreker van een businessstycoon dan uit de hete muil van een kitscherige draak. Bij het ontwaken van Fafner krijgt men geen draak te zien maar een geblokte persoon zittend op een stoel met de rug naar het auditorium en belicht met een felle, egocentrische spot. Waarop een kortstondig lijf aan lijf gevecht volgt waarbij Fafner de vloek aan Siegfried doorgeeft via zijn met bloed besmeurd T-shirt. Een blind jongetje toont Siegfried de weg naar zijn nieuwe gezellin.



GÖTTERDÄMMERUNG. Foto A.T. Schaefer

De confrontatie tussen Wotan en Erda in het derde bedrijf mist enig profiel. Alleen met een boek en met de herinnering aan haar acht Walküren, wiens lege wiegjes in een hoek staan opgesteld, wacht zij in haar groezelige kelderverdieping op het einde. Het ligbad is al uitgebroken, alleen een gootsteen siert de wand van haar groezelig verblijf. De laatste ontmoeting van Erda en Wotan eindigt met een soort afscheidsdans.

Voor de laatste scène van het derde bedrijf liet Anna Viebrock de helverlichte, luxe slaapkamer nabouwen uit Stanley Kubricks *2001-A space Odyssey* en vindt daarmee op een onverwachte manier terug aansluiting met moderne mythologie. Hier beleeft de wildeman zijn kultuurschok, hier betreedt hij met besmeukt T-shirt het terrein van de vrouw. Gehuld in een flinterdunne nachtjapon, het hoofd op de kaptafel van haar boudoir gevleid, is de slapende Brünnhilde omringd door de attributen van haar vrouwelijkheid: spiegel, kam, haarlak en krultang. Op de plek waar de man het meest verschilt van de vrouw ontdekt hij haar anders-zijn. Zo leert Siegfried het vrezende, een nieuwe gewaarwording die hem letterlijk de

kleerkast injaagt waarop een ontwakingscène volgt die wellicht nooit zo erotisch op het toneel werd gebracht.

Lisa Gasteen zingt een voortreffelijke Brünnhilde. En ze vindt er geen doekjes om dat de finale van deze opera onder de lakens zal plaatsvinden. In deze opperbeste slaapkamerstemming eindigt Jossie Wielers fantastisch gelukte encensering, die een videoregistratie voor het grote publiek verdient.

Götterdämmerung

"Ik ga terug naar het stuk dat de meeste mensen eigenlijk niet kennen, want die kennen alleen maar de opvoeringen zoals de interpretatiegeschiedenis die heeft opgeleverd. Ik zoek naar de mens Wagner: wat heeft hij meegemaakt, waarop heeft hij gereageerd, waar wilde hij naartoe? In zijn stukken zie ik in de eerste plaats eenvoudigweg mensen die iets van mekaar willen en die daarin gehinderd worden en dan ontstaat moord en doodslag. Dat zijn geen verheven, grootse, pathetische handelingen. Precies dat is door de interpretatiegeschiedenis taboe geworden. En daarom geraken de mensen over mij opgewonden..." vertelde **Peter Konwitschny** vorig jaar aan *Die Deutsche Bühne*. De tijd dat men over Konwitschny opgewonden raakte lijkt inmiddels al voorbij want aan het eind van de door mij bijgewoonde voorstelling viel alleen maar euforisch applaus te noteren.

Konwitschny lijkt de mythe als een taboe te behandelen. Met zijn moedwillige vermenselijking van alle personages tot in het triviale toe, daalt hij herhaaldelijk of tot het niveau van de parodie. Dat zijn *Götterdämmerung* net niet afglijdt tot een televisie-soap komt omdat Wagners partituur je op elk moment van het tegenovergestelde probeert te overtuigen.

De proloog zet meteen de toon die Konwitschny voor de rest van het stuk consequent zal aanhouden. Zijn Nornen zijn vrolijke jonge waarzegsters in veelkleurige zigeunerplunjes die een baby-breiwerkje uitrafelen en een kaartje leggen. De wereltes hebben ze op een stuk karton getekend. Dit alles uiteraard met de huislichten aan, een Konwitschny-truuk die stilaan begin te vervelen en de laatste morzel van Wagners mythe over de kling haalt.

Het belangrijkste decorstuk is een zwarte doos, die een lelijk houten gebinte herbergt en die achtereenvolgens dienst zal doen als boot voor Siegfrieds liederlijke tocht over de Rijn en als paleis van de Gibichungen.

De eerste scène is een tableau vivant waarin Brünnhilde haar berenvel-germaan Siegfried zichzelf en een ontbijt aanbiedt met zicht op een negentiende-eeuws berglandschap, omkaderd door een kitscherige vuurkring van door de windmachine in beweging gebrachte rode lamellen. De parodie heeft inmiddels genadeloos toegeslagen en verricht haar verwoestende werk.

"Zu neuen taten" is slechts een alibi voor de held om in de ronddraaiende zwarte doos een stoeipartij met de Rijn dochters te beleven. Op zijn speelgoedpaard begeeft hij zich vervolgens op het terrein van de Gibichungen. Hij lijkt zich best te vermaken in deze wereld en is allesbehalve dom, zo laat hij af en toe met een samenzweerderige knipoog aan het auditorium weten. Later zal hij zich

in een net pak hijsen, de keukenschort aanbinden en samen met zijn aanstaande een fruitige cake bakken.

Ronald Brachts Hagen heeft een zwak profiel. Hij lijkt alleen maar op een saaie bureaucraat. Je hebt geen idee wat hem drijft. De bastaard van de liefdeloze Alberich krijgt van Konwitschny enkele menselijke trekken mee en lijkt ook de liefde te kennen waar hij enkel aan toe wil geven op het moment dat zijn vader, stervend in zijn armen tijdens *Schläfst du Hagen mein Sohn*, als een spook oplost in de nevelen van zijn mijmering. Doet Konwitschny aardig zijn best om allerlei figuren te vermensenlijken dan doet hij bij Alberich precies het tegenovergestelde. Zijn karakterisering van de misvormde dwerg met de superlange vingers en messianistische trekjes heb ik als pervers ervaren.

Het derde bedrijf zoomt in op de projectie van een zonovergoten glinsterende Rijn. Deze Rijndochters zitten duidelijk niet in zak en as. Met hun Marilyn Monroe-look als uit een Hollywoodse musical, krijgt het tafereel de erotische werking die Wagner heeft gewild. Hier verwennen ze hun goede vriend Siegfried en ook nog een grote knuffelleeuw. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat Siegfried niet in de buurt komt van een tragische held. Zijn dood is daarom niet tragisch en zelfs niet ontroerend. Men zou de gehele Ring kunnen beschouwen als een soort poging om het moment van Siegfrieds dood te 'psycho-analyzeren'. Aanbeland op de zenuwknop van het drama is **Albert Bonnema** 's versmachting in een minutenlange doodstreutel een eerder gênante ervaring. De treurmars wordt gespeeld in aanwezigheid van een aangeslagen menigte op het toneel die roerloos en verslagen de zaal inkijkt, precies zoals Chéreau dat 25 jaar geleden ook al deed en dat binnen zijn concept -in tegenstelling tot Stuttgart- een indringende werking had.

Wanneer Brünnhilde verschijnt in een vuurrood kleed en haar slotzang houdt op een kale scène, gaan de zaallichten weer aan. Het stuk is voorbij en de acteurs mogen weer naar huis. Tijdens de slotmaten, wanneer de godenwereld hoort te vergaan, valt een doek naar beneden en worden Wagners originele regieaanwijzingen voor de wereldbrand geprojecteerd. Het is een statement dat symbool kan staan voor de onmacht waarmee deze productie is ontstaan.

In het aanschijn van zoveel boertige stompzinnigheid is de beoordeling van vocale prestaties nauwelijks nog mogelijk. Niemand van de cast met uitzondering van **Luana De Vol** kon de schijn van een grote Wagneravond in het theater ophouden.

Lothar Zagrosek

Zagroseks lezing van De Ring is een auditieve belevenis van formaat. Hij speelt de partij zeer luid en houdt zich enkel in wanneer de zangers het orkest niet aankunnen zoals tijdens het vocaal ondermaatse Rheingold. Maar met zangers als Denoke en Gambill en vooral West gaat hij voluit. Zijn lezing mist soms wat poëzie en ontbeert enige voeling met het mysterieuze maar verder heeft ze vaart, oog voor het detail en ze leeft zich uit in de extremen van de partituur. De balans is niet altijd evenwichtig

en mist soms Bayreuths homogeniteit maar er valt meer te beleven. Door zijn gewelddadige vormgeving en door de behoorlijke akoestiek van het theater is de muziek enorm overweldigend. Het koper baant zich een weg via alle wanden van de theaterzaal. De tuba's komen tijdens Siegfried luidkeels uit het plafond gedonderd. Zes harpen staan samen met de pauken staan opgesteld onder het toneel. Een extra-uitsparing biedt ruimte aan de tuba's.

Epiloog

Het falen van de Ring van Stuttgart heeft nogmaals aangetoond met welk een moeilijk te realiseren en ambitieus project Richard Wagner zichzelf en zijn nageslacht heeft opgezadeld. "De volgende keer doen we het helemaal anders", riep een ontgoochelde Wagner in 1876. Honderdvierentwintig jaar later stapelen de bewijzen van impotentie ten aanzien van Wagners utopische droom zich nog altijd op. De beste pogingen staan nog steeds op naam van Wieland Wagner en Patrice Chéreau. Wie zich als regisseur met de Ring inlaat moet zich op de eenzame hoogte van de meester heisen. Terwijl Jürgen Flimm's poging deze dagen aan het orakel van Bayreuth wordt onderworpen, valt de volgende krachtmeting te beurt aan Robert Wilson in Zürich en Robert Carsen in Keulen.

Laat ik alvast een cake bakken.

DAS RHEINGOLD **Staatsoper Stuttgart** **17 juni 2000**

Muzikale leiding **Lothar Zagrosek**
Regie **Joachim Schlömer**
Decor en kostuums **Jens Kilian**

Wolfgang Probst Wotan
Motti Kaston Donner
Bernhard Schneider Froh
Robert Künzli Loge
Esa Ruuttunen Alberich
Eberhard Francesco Lorenz Mime
Helmut Berger-Tuna Fasolt
Philip Ens Fafner
Michaela Schuster Fricka
Helga Ros Indridadottir Freia
Tichina Vaughn Erda
Catriona Smith, Maria Theresa Ulrich, Helene Schneiderman Rheintöchter

DIE WALKÜRE **Staatsoper Stuttgart** **18 juni 2000**

Muzikale leiding **Lothar Zagrosek**
Regie **Christof Nel**
Decor en kostuums **Karl Kneidl**

Robert Gambill Siegmund
Philip Ens Hunding
Angela Denoke Sieglinde

Jan-Hendrik Rootering Wotan
Renate Behle Brünnhilde
Nancy Maultsby Fricka
Magdalena Schäfer, Eva-Maria Westbroek, Wiebke Götjes, Stella Kleindienst, Helene Schneiderman, Margit Diefenthal, Maria Theresa Ulrich, Ticina Vaughn Walküren

SIEGFRIED
Staatsoper Stuttgart
15 april 2000

Muzikale leiding **Lothar Zagrosek**
Regie **Jossi Wieler**
Decors **Anna Viebrock**

Jon Frederic West Siegfried
Lisa Gasteen Brünnhilde
Heinz Göhring Mime
Wolfgang Schöne Wanderer
Mark Munkittrick Alberich
Attila Jun Fafner
Gabriela Herrera Waldvogel
Eva Randova Erda

GÖTTERDÄMMERUNG
Staatsoper Stuttgart
16 april 2000

Muzikale leiding **Lothar Zagrosek**
Regie **PeterKonwitschny**
Decors & kostuums **Bert Neumann**

Albert Bonnema Siegfried
Hernan Itturalde Gunther
John Wegner Alberich
Roland Bracht Hagen
Luana De Vol Brünnhilde
Eva-Maria Westbroek Guttrune
Tichina Vaughn Waltraute
Janet Collins, Lani Poulson, Sue Patchell Nornen
Helga Ros Indridadottir, Sarah Castle, Janet Collins
Rheintöchter