

Das Rheingold in Amsterdam

door Lex Boeken

Ik zag de voorstelling van 21 november, nadat ik de generale had bezocht en hoorde stukjes via radio4. Dit keer geen gedetailleerd verslag, maar een keuze uit enkele onderwerpen.

Das Rheingold van Wagner heeft behalve de niet discutabele reputatie van ‘eerste deel uit een serie die de muziektheatergeschiedenis ingrijpend zou veranderen’ wat betreft vooral structuur, harmonie en instrumentatie, nog een andere reputatie, namelijk die van stroef en onmenselijk muziekdrama en dan wel vooral vergeleken met *Die Walküre*. Die tweede reputatie lijkt me niet helemaal terecht. Er is veel te zeggen voor de bewering van Haenchen dat de *Ring* gaat over de onverenigbaarheid van macht en liefde. *Das Rheingold* legt de basis daarvoor en gaat vooral over macht. In het eerste deel kiest Alberich daarvoor door de liefde af te zweren, een aanvechtbare maar wel radicale keuze, die een recht toe recht aan houding verraad. Wotan wil ook macht maar zonder de liefde af te zweren, hij wil schipperen, lijmen en voegen en bedenkt na de verschijning van Erda de meest verregaande constructies om de macht te heroveren. Opvallend is dat vele toeschouwers Wotan sympathieker vinden dan Alberich. Het verschil lijkt mij veeleer dat hij in een andere wereld staat, een wereld waar wij nog steeds in staan, niet eentje van of/of maar een van en/en. Geen opoffering maar niets willen laten lopen, alles willen combineren. Na het tussenspel dat de eerste scène van de tweede scheidt, doen woorden hun intrede die we daarvoor niet kenden, zoals wanen, onderhandelen, bedotten, fingeren, uitstellen, compromissen sluiten, veronderstellen (wat zo belangrijk wordt bij de houding van Brünnhilde t.o.v. Wotan). Het lijkt wat op de scheiding tussen het Tertiair en het Kwartair. Het doet een beetje denken aan de overgang van het geslacht Australopithecus naar het geslacht Homo, terwijl de voorloper van chimpansee en bonobo daarnaast leefde, beiden gebeurtenissen van ruwweg 2,5 miljoen jaar geleden. Van de huidige chimpansee is bekend dat ze een roep hebben ‘pas op, panter’ en ook een ‘ha, ha, grapje’. Normaal worden deze beide kreten zelden gecombineerd. Een jaar of tien terug hoorde een menselijke waarnemer in het zeer ontoegankelijke noorden van Zaïre een exemplaar dat eerst riep ‘pas op, panter’ direct gevolgd door ‘ha, ha, grapje’. Blijkbaar had het dier al van tevoren een plan gemaakt, misschien met de bedoeling een hogere positie in de hiërarchie te krijgen. Intelligentie of in elk geval sluwheid kan worden gebruikt om macht te verwerven en waarschijnlijk ging dit onder de evolutie van de primaten gepaard met het verkrijgen van een grotere herseninhoud (ik ga hier voorbij aan alle andere mogelijke oorzaken ervan), die o.a. samen hing met de mogelijkheid tot veinzen. Alberich doet dit niet, Wotan wel, al heeft hij Loge erbij nodig. Misschien was het Wagner een gruwel geweest dat ik nu zomaar dwergen, reuzen en goden in de mensenwereld plaats, al is het alleen in gedachten. Voor mij behoort Alberich tot het Tertiair, Wotan tot het Kwartair en zeker Loge zelfs tot het Holoceen, de laatste 12000 jaar van ons leven op aarde. Die chimpansee met twee kreten heeft iets van een pré-Loge.

De scheiding tussen deze twee werelden, qua verhaal de meest ingrijpende van de hele Ring, wordt meesterlijk weergegeven door het orkestrale tussenspel tussen scène 1 en 2. Eerst jagen de zestienden in de hoge strijkers en celli zo voort dat de roof van het goud een onherroepelijk karakter krijgt, en doordat daarna in lange notenwaarden het Entsagungsmotief in althobo en hoorn en het Ringmotief in althobo en klarinetten - en verderop in achtereenvolgens fagotten, altviolen en hoorns - extra uitkomen, voegen zich het afzweren van de liefde en het belang van de ring erbij als een onverbreekelijk geheel: er is geen weg meer terug, de



Het stelen van het goud

wellicht wrede maar ook overzichtelijke wereld van het Tertiair is voorgoed voorbij. Als de hoorns het Ringmotief a.h.w. naar de tuba's toe brengen die terstond het Walhallamotief spelen, imposant maar ook een beetje hol, is de link naar de godenwereld en merkwaardig genoeg ook een beetje die van 2013 gelegd. Tijdens scène 2 worden we echter herhaaldelijk herinnerd aan die wereld uit 1 door een beetje scheef scherm als achterwand - even scheef als de rest van de speelruimte - waarop zwart wit beelden worden geprojecteerd die doen denken aan oude foto's en bovendien een trage dynamiek en wat primitieve uitstraling hebben, wat samen een bijna onmerkbaar dreigende sfeer geeft. Een der mooiste momenten komt meteen aan het begin van de tweede scène. Wotan met gebeeldhouwd rood haar en in rood kostuum komt op van linksachter en loopt half in gedachten meteen naar een hoog dun uitsteeksel, vastgemonteerd aan de uiterste punt van het linker speelveld dat zojuist langzaam naar beneden geklapt is. Hij omarmt deze piek met stil spel en de uitstraling van 'gelukkig daar ben je, ik kom er niet meer uit' waarna Fricka (die overigens van rechts komt, waarmee subtiel wordt aangegeven dat hun huwelijk niet meer is wat het geweest is) zingt 'Wotan, erwache'. Regisseur Audi vat dit dus niet op als letterlijk maar als figuurlijk wakker worden. Wotan heeft zich in de nesten gewerkt met zijn handjeklap met de reuzen om de bouw van het Walhalla en zij vreest voor het lot van Freia. Het is bijna de hele scène in een notendop. De kleding van de oppergod maakt direct duidelijk wat voor konkelaar en marchandeur hij is. Maar er is meer, want je realiseert je dat Wotans speer op een vaste plek staat en hij dus zelf beweegt zonder speer. Zonder die separatie was deze ontroerende scène niet mogelijk geweest en hier zijn ook later vele voorbeelden van.

Een der belangrijkste theatrale eigenschappen van deze hele *Ring* is deconstructie. Met deconstructivisme bedoel ik dat een entiteit in delen wordt gepresenteerd vaak met de bedoeling de mise-en-scène te verruimen en/of de verbeeldingskracht van de toeschouwer te activeren. Constructivisme is namelijk het tegenovergestelde, dus het samenvoegen van verwante afzonderlijke delen tot een geheel. Constructivisme is synthetiserend, deconstructivisme is analyserend. In het theater gaan deconstructivisme en constructivisme vaak samen. Meestal deconstrueren de makers en construeert het publiek, tenminste als dat haar taak begrijpt, wat naar mijn ervaring in het gesproken theater veel meer het geval is dan in het muziektheater. Een ander voorbeeld zien we in scène 3 met de



Freia komt tevoorschijn

draak waarin Alberich verandert en in de laatste scène met Donners onweer als diens hamer prachtig doorbuigend aan een lange metalen stang de grond links bijna raakt. Heel theatraal is dat het enige verschil tussen de draak en de pad naast de muziek hoofdzakelijk wordt weergegeven door de grootte van hun ogenparen, die in een flits verschijnen en verdwijnen en van de vervaarlijk zwiepende staart van de draak een eind verderop naast het niets bij de pad. Dit zijn drie voorbeelden van (de)constructie in de ruimte.

Niet alleen worden zodoende vaak afgrijselijke clichés vermeden, zoals Wotan die half tegen zijn speer aanleunt - 'oh, wat had ik toch een macht, maar het is voorbij, voorbij' - of Donner als een doe-het-zelver slingerend met een voorhamer - zie het gros van de MET-voorstellingen - maar ook kan Audi op deze manier de relatie tussen personage en attribuut rijker maken.

Behalve de ruimte wordt ook de tijd soms gedeconstrueerd. Als Fafner in de vierde scène, nadat de complete goudbuit voor de reuzen beschikbaar is gekomen, Fasolt met een bijna speelse zwiep raakt, zou je zonder voorgeschiedenis hier geen moord in zien. Maar er is veel aan vooraf gegaan, vooral in de tweede scène, live in drie dimensies, maar ook tweedimensionaal op genoemd projectiescherm, waarop beide reuzen soms minuten lang stil pal tegenover elkaar stonden met diagonale wapens verticaal tussen hen in. Omdat wij toeschouwers dit ongemerkt gescand hebben, interpreteren we die zwiep, veeleer schijnbaar terloops dan gericht, direct als doodsklap en sterker nog is het meer luguber, want bot en in schijn doelloos, dan in een andere context.

Als in de vierde scène Fafner eist dat ook de ring aan het bouwwerk van goudblokken wordt toegevoegd, komt Freia, die al die tijd ook aan ons oog onttrokken was, ineens tevoorschijn en loopt langzaam om de goudberg heen. Aan haar motoriek zie je waar het om gaat: ze vraagt zich weemoedig en gepikeerd af of de goden haar wel zo graag willen terug hebben i.p.v. het goud. Staat ze niet op het punt slachtoffer te worden van de machtswellust van haar zwager die ongetwijfeld wel iets zal vinden als substituut voor de gouden appels waar zij verantwoordelijk voor is? Is ze het wel waard in de ogen van de andere goden? Ja, je hebt gelijk Freia, heel goed gevoeld van je. En in feite blijft het antwoord uit. Ik zie dit niet als (de)constructie maar als perspectiefwisseling: wij toeschouwers die al die tijd te maken hebben gehad met de gezichtspunten van Wotan, de reuzen, Loge en af en toe Fricka, ervaren ineens haar standpunt. Zonder tekst dit keer, maar de vraag is of het niet in de muziek zit. In elk geval komt Erda's opkomst hier pal na.

Weer iets anders is het einde van de eerste scène: Alberich heeft het goud ontdekt en kan dit afvoeren dankzij het feit dat hij de liefde subiet vervloekt heeft. We zien hoe hij een vitrine gevuld met het glamourbeeld van een soort enorme taart behangen met glinsterende versieringen afvoert zonder deze aan te raken. Opvallend is dat dit object in niets lijkt op de maritieme objecten die zichtbaar achterin op de bodem van de Rijn liggen en die nergens gedurende *Rheingold* van hun plek zullen komen, sterker nog: aan het eind van *Götterdämmerung* liggen ze er nog steeds, alsof er intussen niets gebeurd is. Is deze dubbele vertegenwoordiging van rijngoud als (de)constructie op te vatten? Misschien is het goed dat u daar zelf eerst eens enkele maanden over nadent - tenslotte is dat constructivisme er alleen voor u, toeschouwer.

Audi heeft bij zijn tweede reprise meer eenheid gebracht in de rollen van Fricka en Mime, vooral qua motoriek en dat is erg mooi als je je het vervolg kan herinneren.

De regie lijkt het kettingpaar linksvoor vooral intuïtief te gebruiken. Mogelijk heeft het de betekenis van een greep naar de materie die macht geeft of verondersteld wordt te geven. Verschillende personages grijpen er naar als het gaat om lust, plannen om de ring te krijgen of andere aspecten die lijnrecht tegenover de liefde staan. De *Ring* gaat immers over de tegenstelling tussen liefde en macht en de onmogelijkheid van een compromis, tenminste op cruciale momenten. Een soortgelijk toegevoegd symbool van de liefde heb ik niet kunnen ontdekken. Het lijkt erop dat Audi de liefde vertegenwoordigd ziet in de meeste vrouwelijke personages en bovendien in Siegmund, maar dat komt pas in *Die Walküre*. Verder wordt het kettingpaar gebruikt om de aandacht te trekken naar een bepaalde gebeurtenis die niet geschikt is voor de orkestomloop ('catwalk' doet mij te veel aan een show denken), immers de plek bij uitstek waarop uitgekozen momenten dichterbij het publiek



Alberich bij de ketting

worden gebracht om te worden benadrukt. Soms worden er personages in opgehangen, zoals de geknevelde Alberich door Loge kort voordat hem de ring afhandig wordt gemaakt. Dit heeft uiteraard het karakter van hekel t.a.v. dat zich keren naar de zijde van de macht i.p.v. naar de zijde van de liefde.

Van de vele kostuumontwerpen vond ik dat van Erda het mooiste, maar het prachtige effect waarbij deze dracht snel kan wisselen tussen lichtgrijs en zwart komt ook door een uitgekende belichting tot stand. De perfecte en zeer gedetailleerde samenhang tussen scenografie en licht is trouwens vrijwel overal heel indrukwekkend. Ook in de volgende delen.

Ik vond niet alles van de regie geniaal. Als tegenvoorbeeld noem ik het bleke gescharrel van Froh, die terecht kan worden voorgesteld als lulletje lampenkatoen, maar in deze vorm is dat noch subtiel noch theatraal.

Op 21 november was Haenchen helaas niet in topvorm. Hij dirigeerde het geheel als een soort capita selecta: bijvoorbeeld begin en einde waren voortreffelijk, maar vooral delen uit de tweede scène maakten een voor deze dirigent ongewoon bleke indruk, omdat het orkest haar leidende functie verloor en bijna op een soort begeleidingsdreun over ging. Op de generale ging alles veel beter en naar ik begrepen heb ook aan het einde van de serie.

De Rijndochters (Bolle, Senator, Ranch) waren voortreffelijk, zowel muzikaal als theatraal.

Van Mechelen als Alberich is nu, stoelend op een prima zangtechniek en theaterpersoonlijkheid, nog iets overtuigender dan in 2004. Wie nog meer venijn wil moet beseffen dat de allergrootste vertolkers van deze rol vaak in een positie komen dat ze rond de helft van de tijd met dit personage op de Bühne staan en bijvoorbeeld Mozart ontgroeien. Misschien voelt van Mechelen daar niets voor en ik kan hem geen ongelijk geven.



Gekruiste wapens

Soffel als Fricka was de ster van de voorstelling met een schitterende geluidsprojectie, een voortreffelijk dictie, een zeer betrouwbaar ritme en een enorme presentie.

Wotan is oorspronkelijk bedoeld voor een (oudere) dramatische bariton (=heldenbariton) of basbariton met een grote stem. Strikt genomen heeft Thomas Johannes Mayer geen van beide stemtypen, maar ik kan ruimschoots vrede hebben met het feit dat hij dicht bij het eerste stemtype zit, temeer daar de man het marchanderen van de oppergod op fraaie wijze weer geeft met dat licht vooruit gestoken hoofd en die strakke en zelfs een beetje stramme motoriek. Bovendien klinkt een passage als 'Abendlich strahlt' wel degelijk imposant.

Froh (Reijans) deed het goed als slapjanus en Donner (Baykov) had een mooie donderscène.

Freia (Gabler) maakte relatief meer indruk dan dit tweetal wat vooral komt omdat de regie haar meer variatie bood.

Ik vond de lyrische bas-bariton van Milling als Fasolt prachtig en kon al gauw vergeten dat hij niet als een reus oogt. Het is begrijpelijk dat Fafners stem met hem contrasteert maar hier vond ik dat bij de erg barse Rootering minder goed werken. Een kwestie van smaak en dosering.

Margita maakte op mij de indruk dat er zeer lang met hem gerepeteerd is voor de rol van Loge, want qua stem zit hij op de rand van wat de rol vraagt, soms is het echt raak en dan ineens verslapt het even. Na een tijdje wende ik aan zijn slissende s-klank, die muzikaal niet mooi is maar soms ineens bijdraagt tot de uitbeelding van het karakter. Muziek en theater vormen bij hem wel steeds een eenheid, maar ik vind hem nog geen echte Loge. Ik begreep dat Audi en/of Haenchen met het idee gekomen zijn de rol met allerlei ultra korte en vage, maar duidelijk hoorbare toevoegingen te larderen zoals 'ah-ah', 'oei' en dergelijke. Dit werkt vaak goed op het toneel maar klinkt als een zwakgebod.

Het was meesterlijk in alle opzichten wat de duidelijk Oostenrijkse vertolker Ablinger-Sperrhacke van de kleine rol van Mime wist te maken.

Erda werd schitterend strak en metafysisch neergezet door Prudenskaja.

Samenvattend was het theatrale deel nog beter dan ik verwachtte en viel het muzikale een beetje tegen, al blijft het niveau voldoende hoog. We zijn natuurlijk ook erg verwend en in dit jaar 2013 wordt er gevochten om vertolkers. 🎵