

## Die Meistersinger in Amsterdam

door Lex Boeken

Ik was er op 1 juni ('generale') en 17 juni en luisterde naar radio 4 op 20 juni. De voorstelling kenmerkt zich door lichtheid, frisheid, verrassing en vooral ironie op alle fronten en met vele variaties. De meesterlijk leidende Albrecht vindt dit vooral in fijnzinnige schakeringen in dynamiek, accentuering, frasering en soms tempo. Hij heeft voortdurend aandacht voor allerlei details, waarvan sommige nieuw voor mij leken. Zachte, lyrische en tedere passages of zelfs enkele maten worden wondermooi uitgelicht en zelfs de echte uitbarstingen blijven lucide en wendbaar. Opvallend is de voortdurende afwisseling in sturen van het orkest en los laten, tussen leiden en laten gaan, wat leidt tot een soort continue, glimlachende cadans. Ik kan mij niet herinneren ooit een uitvoering te hebben gehoord die het komische zo haast onmerkbaar naar voren haalt. Hij bereikt dit door sommige passages net even op te tillen en weer zacht te laten landen. Al na enkele seconden is duidelijk dat dit een komische opera is, daar waar we bij andere dirigenten vaak moeten wachten tot de parafrase van het meesterzangersmotief. Het orkest met zijdeachtig glanzende strijkers - met veel violen, vooral t.o.v. celli en hout, wat wellicht maakt dat er weinig diepte of zinding in de klank zit - klinkt fantastisch en speelt fraai met articulatie bv. in het voorspel tot de derde akte. Op de 17<sup>e</sup> werd Albrecht midden in de voorstelling wegens ziekte vervangen door Boudewijn Jansen, die dat heel goed deed, terecht eerst degelijk en later pas bevlogen, want zo'n onverwachte wisseling is moeilijk. Wel bleef je horen dat Albrecht ironischer leidde (hij was er weer de 20<sup>e</sup>), maar we waren uiteraard allang blij met een normale voortzetting van de voorstelling.

### David Alden

De bewegelijke regie van David Alden werkt met verschillende elementen om afstand te nemen tot realisme en zwaarte. De hoofdhandeling wordt vaak becommentarieerd door een nevenhandeling elders op het enorme speelvlak, er wordt veel gewerkt met groteske en zelfs absurde elementen of met maskers en surrealisme of een paar keer met extreme stilering bv. de afstraffing in de Prügelscène. Een half uur eerder naderen we het realisme als Walther Eva het hof maakt of in enkele schoenmakerscènes rond Sachs. En dikwijls is er impliciet commentaar via kleding, mimiek, lichaamstaal of mise-en-scène. Wat het beeld betreft valt de *verticale* gerichtheid op, en daarnaast de *diepte*. Alden zoekt steeds naar optimale manieren om het komische en ironische karakter van het werk naar voren te halen.

Meteen al na het voorspel, in de kerk met links een groot kruisbeeld, laat de regie Eva optillen door vier koorleden, nadat Walther en zij een klein, maar nadrukkelijk contact gemaakt hebben tijdens de massale openingszang en hij voor een gesloten doek even zichtbaar was aan het eind van het voorspel. Op deze manier begrijpen wij meteen wat ze voor elkaar betekenen zonder dat de situatie realistisch wordt. Integendeel: Eva krijgt iets van een liefdesmonument voor hem,



van een icoon en tegelijkertijd heeft het beeld iets ironisch. Deze *verticaliteit* (ik noem het geen hoogte omdat het zowel in de speelruimte als in de mise-en-scène optreedt) is een kenmerk van de voorstelling. Eva, een van de meest dociele vrouwenrollen bij Wagner, gaat vocaal niet tegen dit beeld in, maar wordt ook elders, namelijk in de tweede akte, in letterlijke zin verheven. Dit geheel versterkt een ongewoon beeld van haar, alsof de regie wil zeggen: dit is de uiterlijke aanleiding van alles, maar het intrinsieke zit ergens anders. En dat laatste is natuurlijk de botsing tussen en synthese van twee tegengestelde kunstopvattingen.

## Eerste akte

In de eerste akte zien we de volledige ruimte van het voortoneel met een deel van het achtertoneel. In het voortoneel blijkt een langwerpige rechthoekige uitsnede te zitten die meters omhoog kan worden gebracht. Het achtertoneeltje wordt gebruikt voor op- en afgaan van vele personages en allerlei objecten. *Diepte* is een tweede beeldelement, want dit komt terug op de feestweide en wordt gebruikt voor *commentaar* van de ene groep op de andere. Meteen na de ontmoeting tussen Walther en Eva wordt duidelijk waar het wel meer intrinsiek om draait en de regie bereikt dit ook al ironische effect door eindeloos met kasten, rekken, dozen en heel veel figuranten te schuiven. In deze entourage duurt Davids monoloog over de regels geen seconde te lang. Samen met de eveneens heel humoristisch spelende Magdalena en leerjongens zorgt hij voor kostelijke komedie. Er gebeurt erg veel op het toneel met als climax een langzaam oprijzend middentoneel met de karikaturale meesterzangers beneden en het rake *commentaar* van een vijftiental leerjongens boven, een grandioze scène. Het



ironische zit in het kledingverschil - *grotesk* versus speels - maar ook in de mise-en-scène. Beneden zien we een vastgeroest patroon met vele aanzetten tot *absurdisme* zoals een slapende meesterzanger, boven een heerlijk subtiele, jonge, ongeremde losheid waarbij als reactie op beneden steeds weer een ander eenvoudig choreografisch patroon wordt aangenomen met kleine varianten, een soort scenisch hoofdthema met variaties. Onder hen handelt het gilde

der meesterzangers als botte ambachtslieden zonder een greintje kunst en heeft een opvallend streng Joods karakter. Artisan en anti-artist. Pogner erg dik, lijkt wel een oudtestamentisch secreteur en vele andere meesterzangers dragen exuberante baarden en snorren. In de meesterzangers zelf zit een geweldige differentiatie, grotesk maar niet zo overdreven dat je afhaakt als kijker want de vertolkers houden er net een vleugje naturalisme in. Voor zover ik hen uit elkaar kon houden, viel Tom Haenen als Schwarz hierin het meeste op. Geweldig hoe je met zo'n kleine rol zoveel kan doen. Echter ook de andere zes waren heel aanwezig. Ik kan mij niet herinneren dat ik dit ooit zo mooi heb gezien. Niet alleen Sachs maar ook Beckmesser en ten dele Kothner onttrekken zich aan dit beeld en vooral de eerste ook aan de wijze van bewegen. Sachs oogt als een wat forse, min of meer gezellige man, die nog net bij deze groep zou kunnen passen. Beckmesser lijkt veeleer uit een andere cultuur afkomstig - een Fremdkörper - hoewel dat op een andere manier uit de mise-en-scène dan uit het visuele element blijkt. Hij oogt als een dandy (heeft iets van Oscar Wilde), waarmee de regie wellicht wil zeggen dat schrijven iets essentieel anders is dan handwerk. En hij beweegt zich leniger en sierlijker dan de anderen, hoewel op een andere wijze even *grotesk*. Tijdens zijn merkwerk stapt hij, gehuld in karakteristiek wit kostuum met dito plat hoedje, in een soort doodskist die hij aan het einde, na diverse hoorbare krijtstrepen aan de binnenkant, aan de voorkant openbreekt en daarvoor hebben we al een ander gildelid voor dood op de grond zien liggen, kortom de regie associeert de regels van de zangers met verstarring en dood. Doordat de kist gesloten is komt Kothners luide 'Der Sänger sitzt' zowel absurd als natuurlijk over, een briljante vondst, waarvan er nog veel meer in de voorstelling zitten. Walther moet op een pontificale stoel bovenop een tafel (verticaliteit) zitten voor zijn proefzang. Prachtig is zijn verbaasde 'Hier - in den Stuhl?' terwijl het brede klassieke gevaarte zojuist met veel aplomb op de tafel is gezet. Als Walther eenmaal begonnen is verandert het gedrag van de meerderheid der meesterzangers van pure maar uitgebluste ambachtelijkheid in ditzelfde plus iets nieuws - is het misschien inspiratie, leidend tot kunst? - maar ze lijken er ook van te schrikken. Sachs, uiterst rechts gezeten, is de enige die toestaat dat er iets met hem gebeurt en dit alles is letterlijk

meesterlijk gerealiseerd. Soms gaat dat eenvoudig maar raak zoals aan het einde als Sachs na 'Versungen und vertan!' alleen achter blijft en peinzend naar de plek kijkt waar Walther net nog stond en dit precies gebeurt op het moment dat het hoog opgelichte middentoneel weer tot grondniveau zakt. Alden maakt van het einde van akte 1 in feite een pre-echo van de latere Prügelscene.

De *kostumering* werkt na het begin van de eerste akte, waarin het in streng zwart gestoken koor een oudkatholieke indruk maakt, vaak met vrolijke, frisse elementen en plaatst het werk ergens rond 1900 (misschien ook om te reageren op de eerste Wagnercommentatoren, Cosima zelf niet uitgezonderd). Onduidelijk bleef of de regie iets demografisch beoogde met die oudkatholieke en genoemde Joodse signatuur; Alden houdt niet van een strakke dramaturgie en dat past in elk geval bij de rest van de voorstelling, die anders vele charmante lasheden zou verliezen. En storend inconsequent wordt het nooit.

### **Tweede akte**

In de tweede akte blijkt hoe breekbaar en verstild de enscenering kan zijn. De speelruimte bestaat uit een licht hellend vlak dat hoog boven de grond ligt en waarin genoemde uitsnede een soort dakachtig metalen staketsel vormt met een overloop en open trappen of ladders. Er is beduidend minder uitwendige beweging maar des te meer inwendige. Het is een heel fraai komediedecor met al die plekken zoals een chaise longue rechtsonder, een piano midden onder, een gestileerde slaapplek linksonder, Sachs' open werkplaats daarboven, het terrein van de bezoekende Eva hoog in het midden. Zij staat uitzonderlijk hoog in de speelruimte en haalt zelfs even quasihalsbrekende toeren uit, die er verrassend natuurlijk uitzien.

Sachs heeft als schoenmaker in functie als enige een vaste plaats terwijl de overige personen rustig maar verrassend van plek wisselen. Bij de chaise longue doet Eva alsof ze Pogner gehoorzaamt, maar speelt in werkelijkheid de baas over hem. Als Walther over de meesterzangers zingt zien we hun rood gemaakte hoofden even boven het midden uitkomen. Dat Walther en Eva worden belet te vluchten omdat Sachs zijn licht op hen laat schijnen wordt hier heel reëel en overtuigend uitgebeeld als een ander werkelijkheidsniveau zonder symbolisme of stilering.



Beckmesser staat rechts beneden tijdens zijn serenade wat een mooie theatraal ruime interactie oplevert. Tijdens de serenade hebben beide vrouwen van kleding gewisseld wat Walther, bovenop Eva liggend op diezelfde chaise longue van daarnet extra hitsig maakt, een heel leuk effect. Maar het uiterst functionele decor komt pas goed tot zijn recht tijdens de grandioze Prügelscène. Onvergetelijk was voor mij het begin daarvan als Magdalena letterlijk in het midden van de speelruimte als een soort aanvoerster van een optocht met een dito stok beweegt op het ritme van de muziek, aanstekelijk en half wulps terwijl zij nauwkeurig een pokerface handhaaft. Daar op die plek is zij het centrum van een algehele verwarring die zoveel details kent dat hij nauwelijks te beschrijven valt.

### **Derde akte**

Overeenkomstig Wagners werk wordt er in de derde akte afstand genomen van de komedie en krijgt het meer filosofische lagen. De werkplaats van Sachs op het grote maar nu afgesloten voortoneel beslaat bijna het hele podium en blijft daardoor ruim ondanks de vele open kasten met schoendozen erin. Een trap naar beneden voert naar het terrein van David. De scène met Walther is opmerkelijk naturalistisch en natuurlijk gedaan en het Preislied ontstaat op de voorgrond. Daarna zien we op het achtertoneeltje de buitenwereld (dus weer die diepte), 'unheimisch' getuige het vijftiental figuren met grote gemaskerde gezichten die worden opgevoerd als nare verschijningen in Beckmessers geest. Zij

hebben iets surrealistisch maar ogen niet gevaarlijk, veeleer als een kruising van gedaanten uit een doek van James Ensor en een Amsterdams bloemencorso van 20 jaar geleden. Het is een droomachtig surrealistisch universum dit keer, omdat de regie ons laat kijken vanuit Beckmessers perspectief, dat zowel onzeker is als schuldbewust wordt. Hij is blij en achterdochtig tegelijk. Daarna is het tijd voor Eva en voor het leiden en terugtrekken van Sachs uit de driehoek met Walther. Dat hij haar leidt tot de ridder en zichzelf terugtrekt als aanbieder achter koevoet, pek en was - die op natuurlijke wijze worden betrokken in de erotische connotaties - wordt hier mooi verbeeld: duidelijk, subtiel, fris en bewogen. In het kwintet wordt opvallend benadrukt dat Davids en Magdalena's aandeel klein en toch onmisbaar zijn. Het uit de kast werpen van enkele dozen vond ik een van de weinige momenten in de voorstelling die mij niet geheel overtuigden.

Dat de ruimte in een vroeg stadium geleidelijk verandert in de feestweide vond ik heel sterk.

Het *lichtontwerp* was kundig gerealiseerd maar het werd mij niet duidelijk waarom alle aktes behalve het eerste deel van de derde akte zo weinig licht krijgen, behalve dan dat de tweede akte laat in de avond eindigt. Is het misschien symbolisch bedoeld: Sachs' werkkamer krijgt het volle licht want de man is als enige verlicht?



Die kleine achterraimte wordt in het laatste deel van de derde akte een toneel op toneel met voortdurend open en dicht schuivende gordijnen, spannend en opnieuw heel ironisch. De feestweide is een plek waar bier gedronken wordt door vele vrolijke en verwachtingsvolle mensen, die af en toe van plek wisselen, wat tot een opmerkelijk soepele handeling leidt zonder onrust. Op het achtertoneel zien we steeds weer iets anders, zoals de meesterzangers als een soort staalmeesters van Rembrandt en een schilderij van Adam en Eva geïnspireerd op Jan Gossaert resp. Lucas Cranach tijdens Beckmessers optreden. In deze opera wijst de verlichte adel op de verstarring van de burgers (van Eekert op radio 4), maar is bij monde van Walther, die in maatschappelijke zin in het oude vast zit (Burger in programmaboek), niet in staat dit kracht bij te zetten zonder Sachs' hulp. Alden (en Sacca) weet vrij goed raad met deze situatie.

In de feestweide scène staan af en toe mensen op tafels. De regie gebruikt deze verticaliteit om personen goed zichtbaar te maken in de massa (dat is weer eens iets anders dan zo iemand naar de voorgrond halen en, belangrijker, heeft een andere uitwerking) en als commentaar van het volk op de actie. Grotteske en absurde elementen zitten ook in dit deel.

### Cast

Meer dan in menig andere voorstelling van DNO zowel als van het werk zelf scheen de *casting* ingegeven te zijn door uitgesproken opvattingen over deze opera, in het bijzonder meningen over lichtheid en ironie. Dit ging soms zover dat de bezetting bijna tegen de traditie in ging.

Johnson als Sachs bv. heeft een echte korte bas-bariton (met deze privéterm duid ik een stem tussen bariton en bas aan in tegenstelling tot een lange bas-bariton die beide stemtypen combineert en dus een uitzonderlijk groot bereik heeft bv. zoals Simon Estes) en dus moeite met de hoogte, een kwaal die een kwart van alle Sachsen op cd's na de tweede wereldoorlog heeft. Erger vond ik dat hij weinig definitie in zijn stem heeft en dat deze zelfs herhaaldelijk lethargisch klinkt. Het leek meer een psychologische dan technische kwaal. Laat ik niet nog meer bezwaren tegen hem noemen nu ik via Klaus Bertisch weet dat dit derde keuze van DNO was. Af en toe klinkt hij mooi vaderlijk en beschadigd en de eerste helft van de derde akte is een stuk beter dan de rest. Laten we blij zijn dat deze man gekomen is, want anders hadden we het moeten doen met de vierde keuze.

Stolzing wordt mooi helder en lyrisch en bevlogen gezongen door Saccà, een ideale combinatie van Italiaanse en Duitse cultuur (die ook een beetje symptomatisch is voor het werk als geheel, want hoe had Wagner zonder Italiaanse voorbeelden zo'n schitterend melodieuze Preislied kunnen schrijven of zo'n kwintet of nog duidelijker zo'n kleermakers deuntje kort na de scènwisseling in de derde akte?), en heeft een goede hoogte. Gesteund door nogal expliciete drachten, zoals een harnas op de feestweide geeft hij bovendien goed de dubbele bodem van het stuk weer: Stolzing is vernieuwend in zijn zang en flexibel in zijn noodzaak tot improvisatie op de feestweide, maar heeft wel Sachs' hulp nodig. Op de 17<sup>e</sup> was hij niet helemaal bij stem maar op de 20<sup>e</sup> in blakende vorm bleef hij nauwelijks achter bij de toptenoren in deze rol.

Eröd als Beckmesser blijft knap op afstand van de karikatuur. Enerzijds omdat die al in de andere meesterzangers zit en verder omdat de regie ons laat meeleven met zijn afgang bv. door hem in vrouwenondergoed te plaatsen pal na zijn slotlied. Zijn soepele, wat lichte en buigzame stem met onopvallend virtuoze ademtechniek, een fraai frullato en rustige zeer ironische spel helpen hier erg bij. Hij vertolkt de verkeerde klemtonen en falende ritmes in zijn partij niet als een komisch nummer à la Duesing (die in Kupfers regie van 1995 prima paste) maar als iets dat hem overkomt en dat heeft iets dubbels: het is tegelijkertijd bitter en om te glimlachen. Het ontroert, wat ik bij Duesing miste. En het feit dat Beckmesser pas de mist in gaat als het volk openhartig reageert op zijn eerste rare foutjes maakt het pas echt menselijk, aangrijpend menselijk.



De Eva door Eichenholz is een knap gevonden gemiddelde tussen het onmondige vrouwtje dat niet veel meer doet dan hopen en afwachten enerzijds en op een verrassend actieve manier probeert te vissen bij vooral Sachs anderzijds. Ze wordt een klein beetje uit haar tijd opgetild en de vertolkster weet daar goed raad mee. Ze heeft een nogal lichte, maar geen kleine of meisjesachtige stem en dat past uitstekend in de productie.

Miles met een geweldige stem

en presentie als Pogner is een niet mis te verstane karikatuur, bijna een oudtestamentisch secreet, wat we nauwelijks gewend zijn maar toch bedoeld is.

Kothners pedantie en kortzichtigheid wordt subtieler maar even scherp getekend door Oliemans. Hier geen opgeblazen kikker maar een prachtige serieuze basis met de subtiele accenten en kleine wendingen van een echte regelneef.

De David van Blondelle heeft een prachtige stem, tussen speeltenor en lyrische tenor, een keuze van de makers die hem ongewoon maar terecht belangrijk maakt, zijn lange uitleg over de regels variatie geeft en zijn scène aan het begin van de derde akte lyrischer maakt. Deze rol is nauwelijks te overtreffen omdat de man bovendien onnavolgbaar fijnzinnig, aanstekelijk en gevarieerd speelt.

Castles Magdalena is nogal licht bezet en zet sommige ironische teksten subtiel aan, zoals bv. aan het begin 'Nun heisst es such'. Qua spel is zij op een komische manier zeer aanwezig, vooral door vrij

strak zingen samen te laten gaan met quasi-pedante en humoristische lichaamstaal. Zij heeft de humor a.h.w. aan haar kont hangen. Verder past ze prima bij David.

De nachtwaker door Faveyts is ideaal bezet.

Het koor is grandioos en dat zelfde geldt ook voor de kleinere partijen onder de meesterzangers, die stuk voor stuk een heel individuele behandeling krijgen en de talrijke figuranten, die wie weet ook zo'n zes weken met deze voorstelling bezig zijn geweest.

### Epiloog

Het was erg prettig deze complexe en gedetailleerde voorstelling twee keer te zien met bovendien een lange pauze om te zaak te laten bezinken. Dit blijkt helaas ook uit de dit keer erg gebrekkige recensies in de landelijke dagbladen, want zelfs een gerenommeerde criticus van Trouw sloeg de plank helemaal mis. Alleen de NRC schreef iets zinnigs, zij het minimaal. Terug kijkend vind ik het een voorstelling die mij veel aan het denken heeft gezet met positief resultaat. Ik vond de regie van Kupfer (de laatste Meistersinger, uit 1995) prachtig maar die was veeleer onderhoudend en feel-good met een wel erg belachelijke Beckmesser. De encensering van Katharina Wagner (Bayreuth 2007) was wel teatraal maar mij te banaal en cynisch en bovendien muzikaal niet beter dan deze.

Die Meistersinger von Nürnberg. Toen ik tientallen jaren geleden het werk voor het eerst hoorde vond ik de  
Wat later vroeg ik mij af waarom er geen verwijzing naar Sachs of Stolzing in de titel stond. Nog later realiseer ik mij dat de titel behalve op een groep mensen ook kan slaan op een ontwikkelingsproces. De kunst is geworteld in die van de meesterzangers en wordt om haar te behoeden voor verstarring gestuurd en geïnjecteerd door nieuwe



krachten en personen die deze vernieuwing herkennen en helpen bemiddelen bij de oude garde die zeker na een tijdje de neiging heeft zich te veel op herkenning te richten en te weinig op verwondering. Het is dit inzicht in de titel dat deze uitvoering in het bijzonder lijkt te voeden. Bij nader inzien is Aldens encensering opvallend trouw aan het origineel en zit hij op één lijn met de al even baanbrekende Albrecht.

Opvallend is de discrepantie tussen subtiele en overdadige uitwerkingen van ironie, maar juist dat vond ik zo goed werken. Oorspronkelijk veronderstelde inconsequenties zag ik later juist als heel doordacht. Jammer dat het publiek (notabene van een Wagnerabonnement) er weinig van opstak, getuige het ontbreken van elk lachgeluid bij zo veel ironie en niemand die bravo riep voor de vertolker van David, maar wel voor die van Sachs. Het publiek van DNO is verre van teatraal begaafd - welk operapubliek is dat wel - maar ze zijn zeker ontvankelijker dan de jetsetachtige mensen van de grote operahuizen. Het zou fijn zijn als toekomstige regisseurs zouden proberen beetje bij beetje wat meer met dit publiek te bereiken. Maar ik vrees dat een (groot?) deel van het publiek ook reageert op de recensies in de kranten. Mensen die minder voor hun eigen mening durven uit te komen dan zo'n tien jaar geleden, het komt helaas bij DNO ook meer voor. Op de buis van Nederland 2 in december. Een reprise met een betere Sachs zou een ideale voorstelling kunnen worden.

Rolverdeling: Hans Sachs-James Johnson, Veit Pogner-Alastair Miles, Sixtus Beckmesser-Arian Eröd, Fritz Kothner-Thomas Oliemans, Walther von Stolzing-Roberto Saccà, David-Thomas Blondelle, Eva-Agneta Eichenholz, Magdalene-Sarah Castle. 🎵