

## Was deutsch und echt...

door Kasper van Kooten

In september 2016 verdedigde ik aan de Universiteit van Amsterdam mijn proefschrift getiteld “*Was deutsch und echt...*” *Articulating a German Operatic Identity, 1798-1876*. De titel verraadt al dat Wagner in dat proefschrift regelmatig om de hoek komt kijken. Daarnaast komen heel wat minder bekende voorgangers van Wagner aan bod. De handelseditie van mijn proefschrift zal hoogstwaarschijnlijk in 2017 verschijnen. Peter Franken heeft mij gevraagd om voor de Wagnerkroniek een beknopt stuk te schrijven om de leden van het Wagnergenootschap een indruk te geven van wat er in mijn proefschrift allemaal aan de orde komt. Die weergave vindt u hieronder. \*)

Allereerst is het misschien goed om kort iets te vertellen over het onderzoeksproject waarbinnen mijn promotieonderzoek gestalte kreeg. Dat project wordt geleid door prof. dr. Joep Leerssen. Mogelijk kent u hem van het Conflict en Compassie-congres in 2013, waarin hij een voordracht hield over Wagner en het Nibelungenlied. Leerssen won in 2008 de prestigieuze Spinoza-premie en werd in 2010 benoemd tot Akademieleraar aan de Koninklijke Akademie der Wetenschappen. Beide onderscheidingen leverden hem een onderzoeksbudget op, waarmee hij zijn bestudering van het fenomeen nationale identiteit voort kon zetten. Traditioneel wordt nationalisme doorgaans gezien als een politiek fenomeen, dat bovendien vaak binnen de grenzen van één natie-staat bestudeerd wordt. Onderscheidend aan Leerssens werk is dat hij nationale identiteitsvorming primair als een cultureel fenomeen beschouwd, iets dat te maken heeft met hoe mensen naar de wereld kijken, en iets dat door mensen – van onderaf – en niet bijvoorbeeld door staten, gemaakt wordt. Bovendien laat Leerssen zien dat het nationalisme in de periode 1780-1920 bij uitstek een soort internationale rage is die zich door contacten over de grenzen verspreidt. Daarbij spelen reizende intellectuelen en kunstenaars een sleutelrol.

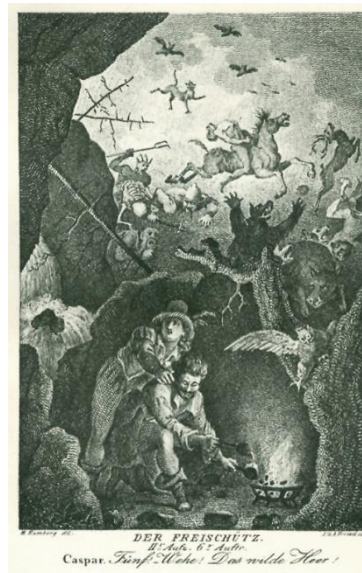


Foto op de cover van het proefschrift.

Kunst is bij uitstek een domein waarin nationale identiteit gevormd en becommentarieerd wordt. Nadat Leerssen zich jarenlang veel met literatuur had bezig gehouden, was hij ook nieuwsgierig naar de relatie tussen nationale identiteit en negentiende-eeuwse muziek. Om het onderzoek naar muziek te verleggen werd een musicoloog gezocht, en uiteindelijk was ik het die deze promotieaanstelling bemachtigde. Gezien mijn studieverleden en inhoudelijk specialisme lag het voor de hand dat ik me met muziek in de Duitstalige wereld zou bezig houden. Duitse muziek neemt in veel opzichten een bijzondere plek in binnen het fenomeen “muzikaal nationalisme”. Duitse muziek – denk bijvoorbeeld aan Beethovens symfonieën – groeide immers uit tot een norm, waar “nationale componisten” in bijvoorbeeld Oost-Europa of Scandinavië zich tegen afzetten door folkloristische elementen te verwerken of symfonische gedichten over landschappen en nationale helden te schrijven. In vergelijking heeft een symfonie van Beethoven minder sterk een “nationale” associatie. Het is een abstract vormenspel, en als zijn muziek al een gemeenschap adresseert, dan is het de gehele mensheid: “Alle Menschen werden Brüder!”

Toch heeft de muziek van Duitse componisten wel degelijk een belangrijke rol vervuld bij het ontstaan van een Duits nationaal bewustzijn. Sterker nog, juist de universele zeggingskracht die veel Duitsers in de negentiende eeuw aan Beethovens symfonieën toedichtten, is in feite een uiting van chauvinisme. In veel negentiende-eeuwse bronnen vinden we immers de overtuiging dat uitsluitend de Duitse geest in staat is om de universele thema's van het leven te doorgronden, en dat alleen Duitse componisten universele muziek kunnen schrijven. De Duitse visie op muziek is ook buiten Duitsland heel invloedrijk gebleven. De gangbare canon van componisten bestaat vrijwel uitsluitend uit Duitstalige meesters; Bach, Mozart en Beethoven vormen de heilige drie-eenheid, en daar kunnen we

vervolgens nog componisten als Haydn, Schubert, Mendelssohn, Brahms, en misschien Wagner en Mahler aan toevoegen. Wat bovendien aan het bovengenoemde rijtje opvalt, is dat de meesten van deze componisten hun sporen vooral verdiend hebben met instrumentale genres; met symfonieën, sonates en strijkkwartetten. Daaruit blijkt een ander opvallend aspect van de Duitse muzikale identiteit; de gedachte dat Duitsers vooral excelleren in instrumentale genres, en dat de complexiteit en ernst van deze genres het beste bij de Duitse geest past. Ook kerkmuziek getuigt van deze complexiteit en ernst, maar opera? Rond 1800, wanneer de eigen muzikale identiteit een belangrijk thema wordt in Duitstalige muziektijdschriften, valt op dat opera vaak als een tamelijk on-Duitse discipline beschouwd wordt.



Franz Overbeck *Germania und Italia* (1811-1820)

Opera is immers vooral een Italiaanse en in mindere mate Franse uitvinding, het is teatraal, uitbundig en frivool. Dat past allemaal niet goed bij het sobere, ernstige en verinnerlijkte zelfbeeld van de gemiddelde Duitse componist. Toch zijn er ook Duitse negentiende-eeuwse componisten en librettisten die wél de ambitie hebben om van Duitse opera een nationaal genre te maken, zoals opera elders in Europa ook steeds vaker als een bij uitstek nationaal genre, een showcase van de eigen cultuur, geschiedenis en identiteit, wordt vormgegeven. Daarbij ontstaat echter een probleem, dat ik als Duits operaprobleem getypeerd heb. Want hoe creëer je een opera die geen slap aftreksel van Franse en Italiaanse voorbeelden is? En hoe incorporeer je Duitse ernst in dat frivole genre? En als dat al lukt, wordt die Duitse opera dan geen saaie, stijve bedoening? Komt al die mooie theorie ook uit de verf op het toneel zelf?

In mijn proefschrift heb ik onderzocht welke oplossingen Duitse operamakers en -critici voor dit probleem hebben aangedragen, niet alleen in de creatie van opera's, maar vooral ook in theoretische discussies in muziek- en kunsttijdschriften. Daarmee traceer ik eveneens hoe tijdens de negentiende eeuw een herkenbare Duitse opera-identiteit gestalte heeft gekregen.

In het eerste hoofdstuk bespreek ik discussies over de Duitse opera in muziektijdschriften aan het begin van de negentiende eeuw. Aan de hand van recensies van Beethovens *Fidelio*, E.T.A. Hoffmans *Undine* en Carl Maria von Webers *Der Freischütz* ga ik op zoek naar "de opera die de Duitser wil", zoals Weber het in zijn beroemde *Undine*-kritiek verwoordde. In de journalistieke discussies uit deze periode wordt de Duitse opera getypeerd als ernstig, ambitieus, en universeler dan opera's uit andere culturen. Opvallend is dat die discussie voorafgaat aan het ontstaan van de opera's zelf, en veel *wishful thinking* bevat. In werkelijkheid waren de meeste Duitse opera's minder verheven en verfijnd dan men claimde. Toch groeide een Duitse opera, Webers *Freischütz*, in 1821 uit tot een nationaal symbool, een viering van de herwonnen vrijheid nadat Napoleon verslagen was.

Mede dankzij *Der Freischütz* kreeg Duitse opera ook in het buitenland meer aanzien. In hoofdstuk 4 schets ik het reilen en zeilen van reizende operagezelschappen die Duitstalige voorstellingen maakten in Rusland, Frankrijk en Engeland. Daarmee toon ik hoe interculturele ontmoetingen bijdroegen aan de totstandkoming van een Duitse opera-identiteit, en hoe Duitse opera ook een impuls gaf aan lokale campagnes voor een nationale opera. In Parijs sloten de Duitstalige operavoorstellingen naadloos aan op de Romantiek-hype, die vanaf 1825 in alle hevigheid losbarstte. In Rusland en Engeland bood Duitse opera vooral een alternatief voor de hegemonie van Italiaanse opera, en fungeerde het genre ook als voorbeeld voor de ontwikkeling van een eigen opera in de landstaal. Mede daardoor werd Duitse opera op lange termijn echter als hindernis of bedreiging beschouwd die de opkomst van een eigen operagenre in de weg stond. Na successen in de 1820er en vroege 1830er jaren neemt de buitenlandse belangstelling voor Duitse opera vanaf ca 1835 af. Dit komt deels doordat er weinig grote nieuwe Duitse opera's gecomponeerd worden, maar heeft ook te maken met de opkomst van de Franse grand opéra.

*Der Freischütz* is een zogenoemd *Singspiel*, een opera met gesproken dialogen en muzikale nummers, u kent het wellicht ook van Mozarts *Zauberflöte*. In hoofdstuk 2 en 3 onderzoek ik pogingen om de Duitse opera Romantischer en verhevener te maken, hetzij met behoud van die *Singspiel*-vorm, of door te kiezen voor een doorgecomponeerde vorm, waarin alle tekst gezongen wordt. In deze hoofdstukken komen opera's van E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber en Louis Spohr aan bod. Ik constateer dat veel Duitse operamakers, meer dan hun buitenlandse collega's, tot ongeveer 1840 vasthielden aan die *Singspiel*-structuur. Sommige musicologen beschouwen het vasthouden aan de *Singspiel*-structuur als een teken van achterlijkheid, maar ik beweer dat het nauw samenhangt met opvattingen over een Duitse opera-identiteit. Ik geloof dat het voortbestaan van het *Singspiel* te maken heeft met het feit dat *Singspiel* als een typisch Duits genre werd beschouwd, zeer geschikt voor pittoreske Romantische thema's. Doorgecomponeerde opera, daarentegen, werd sterk met niet-Duitse opera geassocieerd. Datzelfde gold ook voor politieke, militante thema's. Toch toon ik in hoofdstuk 5 dat er ook Duitse opera's over politieke vrijheidshelden zijn geschreven. Het succes van deze opera's was meestal kortstondig, deels omdat ze niet pasten bij de apolitieke zelfidentificatie van Duitsers, deels omdat dit type opera met Italiaanse en vooral Franse voorbeelden werd geassocieerd, en deels omdat deze opera's vaak werden geschreven door kunstenaars wiens nationale sympathieën discutabel waren. De meest ambitieuze Duitstalige bevrijdingsopera *Die Hermannschlacht* (1835) werd bijvoorbeeld gecomponeerd door een Fransman, Hippolyte Chélad.

Het zesde en laatste hoofdstuk gaat over Richard Wagner, over de manier waarop hij zich verhoudt tot de Duitse operatraditie van zijn voorgangers en het Duits-nationale denken van zijn tijd, en de manier waarop hij het imago van Duitse opera bepaald heeft. Interessant aan Wagners Werdegang is dat hij verschillende fases doorloopt waarin hij zich steeds op een andere manier tot de Duitse identiteit en de nationale operacampagne verhoudt. Zijn eerste, pas na zijn dood voor het eerst uitgevoerde opera *Die Feen* (1834) sluit in veel opzichten aan op de traditie van de Romantische opera in de stijl van E.T.A.



Decorontwerp voor de slotscène van *Undine* door Karl Schinkel

Hoffmann, Weber en Heinrich Marschner. Tegelijkertijd voelt Wagner in die periode aan dat Duitse operacomponisten over de landsgrenzen heen moeten kijken om de kunstvorm te kunnen verbeteren. In het artikel *Die deutsche Oper* (1834) stelt Wagner de stagnatie van Duitse opera na 1830 vast en bekritiseert hij de onwil van zijn Duitse collega's om elementen over te nemen van gevestigde buitenlandse tradities. Verder bespot hij het geleerde zelfbeeld van Duitse componisten, dat volgens hem het grootste obstakel van de Duitse opera is, een "noodlottige geleerdheid die de wortel van al het kwaad is." In deze periode prijst Wagner Duitse componisten die hun universele talent etaleerden in niet-Duitse operagenres, en wenst hij in Meyerbeers voetsporen te treden door te slagen in de operahoofdstad van de negentiende eeuw: Parijs.

Wagner trekt inderdaad naar de Franse hoofdstad, maar zijn mislukte poging om de Parijse operawereld te veroveren tussen 1839 en 1842 leidt tot een radicale koerswijziging. Hier ontdekt hij zijn Duitse identiteit en begint hij aan een levenslange campagne tegen Franse cultuur, de Parijse operapraktijk en zijn voormalige idool Meyerbeer. In nouvelles, tijdschriftartikelen en speeches stilt Wagner zichzelf als een Duitse componist door de erfenis van Beethoven en Weber toe te eigenen (denk daarbij aan de gebundelde essays *Ein deutscher Musiker in Paris* (1840-41) en de speech die Wagner houdt tijdens de ceremonie rond de "thuiskomst" van Webers stoffelijke resten uit Londen in 1844). De première van *Rienzi* – oorspronkelijk gecomponeerd voor Parijs – in Dresden in 1843 lanceert Wagners carrière in de Duitse operawereld. Tegelijkertijd beschuldigen vele critici hem er op basis van *Rienzi* van dat hij in een Franse, grandioze en lawaaierige stijl componeerde.



Wagner werkt aan *Rienzi*  
Karikatuur door Ernst Benedikt Kietz, 1841

Die beschuldigingen zijn hem lang blijven achtervolgen; tot op de dag van vandaag serveren sommige critici Wagner eenvoudigweg af door hem als een “bombast” weg te zetten. Wagner verweerde zich tegen deze beschuldigingen door zijn campagne tegen Meyerbeer en de Franse *grand opéra* te verharderen en voor een ander, meer door Duitse cultuur geïnspireerd operatype te kiezen. In *Der fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) en *Lohengrin* (1850) wekt hij de Romantische opera weer tot leven, een genre dat hij als aanhanger van *Junges Deutschland* eerder had afgewezen als reactionair, ouderwets, triviaal en *Biedermeier*. In deze opera's appelleert Wagner enerzijds aan de gangbare verheerlijking van de Romantische Middeleeuwen als een utopie van welvaart en Duitse eenheid, terwijl hij dit milieu tegelijkertijd benut om een *Jungdeutsche* kritiek op de maatschappij van zijn tijd uit te oefenen. Ondanks de Duitse aanblik van deze werken valt Wagners werkwijze nog altijd zeer kosmopolitisch te noemen. Meer dan alle Duitse operacomponisten vóór hem slaagt Wagner erin om compositietechnieken uit Franse en Italiaanse opera toe te passen en de *Singspiel*-constellatie achter zich te laten in werken die toch doordrenkt zijn van elementen die met Duitse identiteit en opera-identiteit

geassocieerd worden. Wagners onophoudelijke nadruk op zijn identiteit als een oprechte en serieuze *Duitse* componist hebben zeker bijgedragen aan de versluiting van de buitenlandse wortels van zijn muziekdramatische stijl.

De periode van Wagners verbanning nadat hij deelgenomen had aan de revolutie van 1848-1849 wordt vaak gepresenteerd als een tijd waarin Wagner de Duitse zaak opgaf, en zich in plaats daarvan richtte op het algemeen-menselijke, belichaamd door de Griekse Antieke cultuur. Het feit dat Wagner openlijke verwijzingen naar de Duitse nationale identiteit in deze periode veelal achterwege liet is echter bedrieglijk, omdat hij deze verruilde voor verholde verwijzingen naar een minder nadrukkelijk, maar desalniettemin uitgesproken chauvinisme. Dit verholde chauvinisme is gestoeld op wat ik het “algemeen-Duitse” zou willen noemen, de prominente gedachte onder Duitse kunstenaars en denkers dat zij, net als de Oude Grieken, een exclusief vermogen bezaten om universele thema's te behandelen (dit “algemeen-Duitse” noemde ik eerder in dit artikel ook al toen ik over de vermeende “universele” zeggingskracht van Beethovens symfonieën sprak). Ik beweer dat veel van Wagners opvattingen in zijn esthetische magnum opus *Oper und Drama* (1851) op het eerste oog transnationaal of universeel van aard lijken te zijn, terwijl ze in werkelijkheid volledig overeenstemmen met bestaande Duitse waarde-opvattingen over opera. *Oper und Drama* wordt, ondanks de universele pretentie om het gehele operagenre omver te werpen inclusief de maatschappij waarin het bestaat, gekenmerkt door een uitgesproken Duits chauvinisme.

Hetzelfde geldt voor Wagners mythologische wende in *Der Ring des Nibelungen* (1848-1876), die niet uitsluitend begrepen zou moeten worden als een wending tot het algemeen-menselijke, hoezeer hij ons dat ook wil laten geloven. Door voor het *Nibelungen*-verhaal te kiezen, werkte Wagner een stof uit die in de loop van de negentiende eeuw uitgroeide tot het Duitse nationale epos bij uitstek. Ondanks de socialistische, anarchistische en esthetische agenda van zijn *Nibelungen*-project was Wagner zich er ook terdege van bewust dat hij de nationale kroonjuwelen in handen had, en hij claimde het intellectuele eigendom van het verhaal als ware hij een Nibelung.

De noodzaak om het intellectueel eigendom van de *Nibelungen*-stof in 1863 te claimen door het libretto te publiceren werd des te urgenter doordat politieke ontwikkelingen de Duitse eenwording waarschijnlijker dan ooit maakten. In 1857 had hij zijn *Ring*-project opgegeven, maar in het nieuwe politiek klimaat werd Wagners droom om zijn *Ring* uit te voeren in een speciaal daarvoor ontworpen theater eindelijk een plausibelere mogelijkheid. Toen Koning Ludwig II van Beieren in 1864 ondersteuning aanbood, was Wagners droom dichterbij dan ooit.

In de jaren na 1864 bereikte Wagners chauvinisme een nieuw hoogtepunt, waarbij de Duitse nationale zaak en een narcistische cultus in zijn gedachten versmolten. *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) fungeerde als een vehikel voor Wagners nationaal-culturele agenda. Binnen het werk combineert hij drie tekens van Duitse nationale cultuur: Protestantisme, burgerlijke cultuur en het Duitse muzikale verleden. *Die Meistersinger* werd een enorm succes in de gehele Duitstalige wereld, en plaatste Wagner in het centrum van de nationale beweging (Tijdens het aanstaande *Meistersinger*-studieweekend zal ik een voordracht aan dit thema wijden). Het succes van dit werk, gecombineerd met de euforie na de overwinning op de Fransen en de Duitse hereniging in 1871 plaveiden het pad voor de première van *Der Ring des Nibelungen* in Wagners Bayreuther Festspielhaus in 1876. Ondanks Ludwigs financiële ondersteuning was Wagner afhankelijk van extra financiële ondersteuning van rijke sponsors en toegewijde burgers uit de middenklasse. Hierdoor werden de Bayreuther Festspiele een collectieve, misschien zelfs wel een nationale onderneming. Verslagen van de eerstesteeenlegging en kritieken van de eerste *Ring*-cyclus in 1876 laten zien dat, hoewel enkele bewonderaars Bayreuth inderdaad als een nationaal wapenfeit prezen, vele anderen van mening waren dat Wagners project geen aanspraak kon maken op een dergelijke nationale status. Hun hoofdargumenten waren het private, geïsoleerde karakter van het festival, Wagners narcistische cultus en zijn controversiële status onder het Duitse publiek, in tegenstelling tot unaniem gevierde helden uit het verleden, zoals Goethe, Mozart of Beethoven. In de ambitie om het “kunstwerk van de toekomst” ten tonele te voeren conflicteerden de Bayreuther Festspiele overduidelijk met de wijdverspreide tendens om kunstwerken uit het nationale verleden te canoniseren en te musealiseren. Deze situatie veranderde echter al snel. Reeds in 1876 typeerden sommige commentatoren Wagners *Ring* als “een monument voor een vervlogen Romantisch tijdperk dat streefde naar totaal-kunst” (Ernst Lehmann in de *Frankfurter Zeitung*), de afsluiting van een artistieke ontwikkeling uit het verleden en een amalgaam van de Duitse muziekgeschiedenis. Als monument voor Duitse muziek in het algemeen en Duitse negentiende-eeuwse Romantische opera in het bijzonder, bleek Wagners kunst wel degelijk canoniseer- en musealiseerbaar.

Ook groeide Wagner uit tot het belangrijkste muzikale exportproduct van het Wilhelminische tijdperk (1888-1918). Wagners kunst inspireerde vele muziekdramatische verkenningen van inheemse mythen op andere plekken in Europa, verkenningen die vaak ook een nadrukkelijk cultuurnationalistisch karakter hadden. Tegelijkertijd werd de immense invloed van Wagner op de Europese muziek- en operageschiedenis in toenemende mate als een symbool van de groeiende macht van het Wilhelminische Rijk beschouwd. Wagner en de Bayreuther Festspiele worden tot op de dag van vandaag begeleid door het tromgeroffel van de Duitse politiek. Hoezeer dit ook betrekking heeft op de meest duistere periodes binnen de Duitse geschiedenis, toch wordt Wagners kunst ook nog altijd verbonden met positieve Duitse culturele waarden. Men denke hier aan het cultiveren en behouden van kunst, het ideaal dat kunst meer zou moeten bieden dan slechts triviaal entertainment, en de gedachte dat opera, als een ultieme versmelting van muziek en de andere kunsten, een transformerende ervaring kan zijn. Kortom, Wagners opera's en het festival dat hij voor deze opera's ontwierp hebben veel van de elementen van de “opera die de Duitser wil” geïnstitutionaliseerd, de opera waar Carl Maria von Weber, en vele Duitse operamakers en critici met hem, zo lang naar gestreefd hebben. Deze idealen hebben een permanente, prominente plaats binnen de Duitse cultuur gekregen.

\*) Alle illustraties zijn ontleend aan het besproken proefschrift.



Foto op het achterblad van het proefschrift