

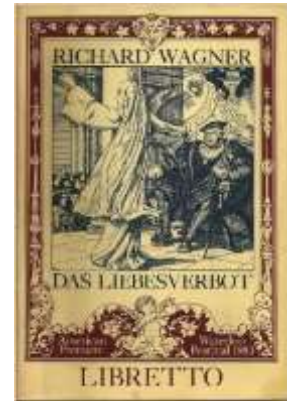
## ***Das Liebesverbot*, Wagners eerste ideeëndrama**

door Kasper van Kooten

“Ich irrte einst, und möcht’ es nun verbüßen;  
Wie mach’ ich mich der Jugendsünde frei?  
Ihr Werk leg’ ich demütig Dir zu Füßen,  
Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei.”

Met deze ironische woorden bood Wagner in 1866 de partituur van *Das Liebesverbot* aan zijn beschermheer Ludwig II aan. In de geëxalteerde, religieus getinte woordkeuze - zonde, boete en verlossing - herkennen we kernbegrippen van de late Wagner, maar de achterliggende gedachte is minder verheven; ik wil niks meer met dit broddelwerkje te maken hebben!

Waarom besloot Wagner zich zo nadrukkelijk te distantiëren van deze opera, waarvan de première dertig jaar eerder in Magdeburg zijn eerste publieke wapenfeit als operacomponist was geweest (het eerder geschreven *Die Feen* was immers op de plank blijven liggen)? Allereerst heeft dit jeugdwerk een uiterst frivole toon, terwijl Wagner frivoliteit in zijn latere geschriften een van de grootste euvelen van de negentiende-eeuwse operapraktijk noemde. Ten tweede ervoer Wagner de absolute verheerlijking van erotische liefde binnen *Das Liebesverbot* inmiddels als een tikkeltje lichtzinnig en naïef. Tot slot was de stijl van *Das Liebesverbot* een amalgaam van vele Franse en Italiaanse voorbeelden - van Auber en Meyerbeer tot Rossini, Donizetti en Bellini - en daarom moeilijk te verenigen met het beeld van een serieuze Duitse operacomponist dat Wagner, zeker in de 1860er jaren, nadrukkelijk cultiveerde. Tot slot toont *Das Liebesverbot* hoezeer imitatie van andere componisten een impuls gaf aan Wagners compositietechniek, terwijl hij in zijn geschriften zeer negatief was over imitatie en zijn kunst liever als uniek en hoogst origineel bestempelde.



### **Jeugdfoto**

Toch bevat *Das Liebesverbot* vele elementen die we ook in latere werken terugvinden. In die zin lijkt de opera op een voor Wagner zelf weinig flatteuze jeugdfoto, die desondanks wel al belangrijke karaktertrekken blootlegt. Dat is ook de reden dat ik *Das Liebesverbot* als Wagners eerste ideeëndrama wens te typeren, als een integraal bestanddeel van zijn oeuvre en niet als een misstap waarover we maar beter kunnen zwijgen. Een nadere beschouwing van het werk toont ten minste drie



kenmerken die ook zijn latere werk typeren. Allereerst vormt *Das Liebesverbot* het eerste werk waarin Wagner door middel van een opera een wereldbeschouwing uiteenzet, en waarin ieder personage een idee, attitude of tekortkoming belichaamt. Zo vertegenwoordigt Friedrich bijvoorbeeld het tegennatuurlijke en huichelachtige van een kuisheidsideaal, terwijl Claudio en zijn trawanten seksuele vrijheid verheerlijken. De kuis non Isabella, die de (erotische) liefde tegelijkertijd wel op waarde weet te schatten, vormt een verbindend element tussen beide opvattingen. De opera biedt nadrukkelijk een kritiek op de bestaande maatschappij en een suggestie voor een alternatief.

Een tweede raakvlak met later werk is dat de crux van deze wereldbeschouwing bovenal kritiek op de hypocrisie van de burgerlijke moraal behelst, een thema dat in Wagners geschriften en latere opera's en muziekdrama's ook telkens opnieuw terugkeert. Ten derde - en dit is wellicht het moeilijkste te beoordelen - toont *Das Liebesverbot* Wagner als een vernieuwer, die weliswaar veel aan andere componisten ontleent, maar er iets unieks mee creëert. Een voorbeeld hiervan is de hoogst innovatieve vermenging van grand opéra en komische stijlen, die naar voren komt in de genreaanduiding “grote komische Oper”. Daarnaast getuigt de orkestratie van *Das Liebesverbot* van grote complexiteit en gelaagdheid. Die gelaagdheid probeerde Wagner hier en daar ook in de opeenstapeling van verschillende stemmen en teksten te realiseren. De informatiedichtheid aan gezongen tekst was overduidelijk te veel van het goede voor het Magdeburger premièrepubliek, maar het onderstreept de voor Wagner zo kenmerkende tomeloze ambitie en communicatiebehoefte.

Om *Das Liebesverbot* op waarde te kunnen schatten zijn twee zaken cruciaal. Allereerst is het belangrijk om het werk in de context van zijn ontstaanstijd te plaatsen, omdat de meeste Wagnerliefhebbers minder vertrouwd zijn met het operaleven van de 1830er jaren en de maatschappelijke sfeer waarin Wagner het stuk componeerde. Daarnaast is het de moeite waard om stil te staan bij de raakvlakken tussen deze vroege opera en Wagners latere werken, waarbij ik met name de terugkeer van muzikale elementen uit *Das Liebesverbot* buitengewoon interessant vind. In dit artikel zou ik graag beide willen doen, om tot slot stil te staan bij de vraag wat de raakvlakken tussen verschillende opera's zeggen over de wereldbeschouwelijke "betekenis" of "boodschap" van de afzonderlijke werken.

## Die deutsche Oper

In zijn jonge jaren schreef Wagner bij lange na niet zoveel over zijn eigen werk als hij later zou doen, maar aan de hand van enkele citaten uit de jaren 1834-1836 krijgen we wel degelijk een helder inzicht in zijn ambities en beweegredenen. Belangrijk is met name het essay *Die deutsche Oper* dat in 1834 in de *Zeitung für die elegante Welt* verscheen. Hierin stelt hij dat de Duitsers op operagebied achterblijven vanwege hun hang naar diepzinnigheid: "eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen." Wagner stelt dat de oplossing voor dit probleem schuilt in een symbiose van de Italiaanse, Franse en Duitse operastijl: "Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch - noch aber auch deutsch schreibt." De muziek van *Das Liebesverbot* is het ultieme voorbeeld van een dergelijke symbiose, waarin volgens Wagner vooral de buitenlandse elementen de Duitse opera een vitale impuls geven. Zo schrijft hij in een anonieme recensie van zijn eigen opera (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1836): "Es klingt alles, es ist Musik und Melodie drin, was wir bei unsern deutschen Opern jetzt so ziemlich suchen müssen." Interessant genoeg denkt Wagner hier in 1878 nog precies hetzelfde over, getuige het volgende fragment over de invloed van Bellini (*Cosimas Tagebücher*, 23 maart 1878): "Ich habe davon gelernt, was die Herren Brahms & Cie nicht gelernt haben, und was ich in meiner Melodie habe."

Dat Wagner in de 1830er jaren verder kijkt dan de grenzen van de Duitstalige wereld, komt duidelijk naar voren in een brief uit oktober 1834 waarin hij aan zijn vriend Theodor Apel het volgende over *Das Liebesverbot* schrijft: "Mit dieser Oper muß ich dann durchschlagen, und Ruf u. Geld gewinnen; ist es mir geglückt [...], so ziehe ich [...] mit Dir nach Italien [...]. In Italien komponiere ich dann eine italienische Oper, u. wie es sich macht, auch mehr; sind wir dann braun u. kräftig, so wenden wir uns nach Frankreich, in Paris komponiere ich dann eine französische Oper, und Gott weiß, wo ich dann bin! Wer ich dann bin, das weiß ich; - kein deutscher Philister mehr."

Uit dit fragment komen twee wezenlijke zaken naar voren. Enerzijds het feit dat het door Wagner uitgestippelde carrièretraject exact overeenkomt met dat van Giacomo Meyerbeer. Dit is natuurlijk frappant met het oog op Wagners latere veroordeling van Meyerbeers kosmopolitische carrière, maar gezien de toestand in de Duitse opera rond 1834 niet zo verwonderlijk. Na een bloeiperiode in de 1820er jaren, aangevoerd door de successen van Carl Maria von Weber, leefde in het daaropvolgende decennium sterk het gevoel dat de Duitse opera tot stilstand was gekomen. De enige Duitse operacomponist die zich aan de misère onttrok was Meyerbeer, die mede door zijn internationale oriëntering tot een wereldster was uitgegroeid. In die zin is het begrijpelijk dat Wagner ook naar mogelijkheden in het buitenland keek. Anderzijds komt uit Wagners brief een duidelijke weerzin naar voren tegen het *Philisterthum*, de schijnbaar zedelijke, maar in werkelijkheid hypocriete levenswandel van de Duitse burgerij. Door het Duitse nadrukkelijk met het kleinburgerlijke te verbinden, onderstreept Wagner zijn sympathie met de beweging *Junges Deutschland*. Veel aanhangers van deze beweging combineerden een kritische houding jegens Duitsland met een idealisering van Italië, die globaal op de volgende stereotype tegenstellingen gebaseerd is:

Duitsland: (kritiek)

- Politiestaat
- burgerlijke, christelijke moraal
- leven naar de letter i.p.v. naar het hart
- koud, star

Italië: (ideaal)

- vrijheid
- rechtschapenheid, schoonheid
- passie
- warmte.



Dorabella en Brighella

Wagner gaf *Das Liebesverbot* zodanig vorm dat het verhaal volledig in dit schema past. Daarbij valt het op dat alle wijzigingen die Wagner ten opzichte van het origineel - Shakespeares *Measure for Measure* - aanbracht, dienen om de tegenstelling te benadrukken. Zo verplaatste Wagner de handeling bijvoorbeeld van Wenen naar Palermo en veranderde hij de zedenrichter in de Duitse Friedrich. De vrijheidsliefde en rechtschapenheid van de Sicilianen komt tot uiting in hun volksopstand, en in tegenstelling tot Shakespeare eindigt de liefdesintrige niet “burgerlijk” met drie huwelijken, maar met een wild carnavalsfeest als erotische roes. De stereotype tegenstelling die Wagner in

*Das Liebesverbot* uitwerkt, heeft iets kunstmatigs, maar binnen het libretto slaagt hij er toch in om haar op een levendige en bij tijd en wijle zeer komische wijze uit te werken. Een voorbeeld hiervan is de gesproken dialoog uit de tweede akte waarin de verleidelijke Dorabella de politiefchef Brighella om haar vinger windt. Brighella is de komische pendant van de serieuze Friedrich, en probeert diens regels uit te voeren en na te leven. Maar ja, een Siciliaan is niet van steen, zo’n liefdesverbod is natuurlijk slechts voor een malle Duitser weggelegd. In hedendaagse uitvoeringen in Duitsland wordt er doorgaans smakelijk om gelachen.

### Muzikale analyse

Nu we kort aandacht besteed hebben aan de context waarin Wagner *Das Liebesverbot* componeerde, zou ik over willen gaan tot een bespreking van de muziek. Een van de meest bekende delen van deze onbekende opera is de ouverture. Enerzijds sluit deze stilistisch aan bij andere ouvertures uit de periode, met name die van *Zampa*, een opera van Louis Hérold uit 1831 die zich eveneens op Sicilië afspeelt. Anderzijds wijst de ouverture vooruit naar latere Wagneropera’s door haar conceptuele karakter; de gebruikte motieven verwijzen naar de verschillende wereldbeschouwelijke opvattingen binnen het werk. We vinden dit bijvoorbeeld ook in de *Tannhäuser*-ouverture, waarin we eerst de met het vrome christendom verbonden pelgrimsmelodie horen, waarna de sensuele Venusbergmuziek klinkt. In de *Liebesverbot*-ouverture horen we eerst Luzio’s carnavalslied, dat erotische losbandigheid verheerlijkt, en vervolgens een dreigend motief in de koperblazers dat met Friedrichs liefdesverbod verbonden is. Bijzonder aan de *Liebesverbot*-ouverture is de manier waarop de twee motieven van begin af aan een worsteling met elkaar aan gaan. Daarin kunnen we in deze on-Wagneriaans klinkende muziek toch al iets van de symfonicus Wagner herkennen, die later zo ingenieus zijn leidmotieven met elkaar zou verweven. Een ander opmerkelijk aspect is het feit dat de vier openingstonen van de *Tristan*-ouverture een spiegeling van de intervallen van het *Liebesverbot*-motief vormt. Deze interessante relatie tussen *Das Liebesverbot* en Wagners beroemde ode aan een verboden liefde is door Stefan Mickisch gelegd.

De meest beroemde relatie tussen *Das Liebesverbot* en latere werken is vermoedelijk het Dresdener Amen dat klinkt tijdens het duet van Isabella en Mariana in het klooster tijdens de eerste akte. Wagner gebruikte deze melodie immers ook in *Tannhäuser* en *Parsifal*. Opvallend aan de passage in *Das Liebesverbot* is dat de melodie enerzijds een religieuze sfeer oproept, maar er door het Siciliaanse klooster anderzijds ook een zoete Zuidwind lijkt te waaien, met name in de houtblazersbegeleiding. Ook in *Tannhäuser* en *Parsifal* schijnt die melodie zowel met sacraliteit als sensualiteit verbonden te zijn. Tannhäuser wordt immers heen en weer geworpen tussen erotische gevoelens en een verlangen naar religieuze genade. In *Parsifal* klinkt het Dresdener Amen als heilig Gralsmotiv, maar ook in de lokroep van de bloemenmeisjes tijdens de tweede akte. Deze bloemenmeisjes klinken als een soort aan lager wal geraakte zusters van de vrome Mariana en Isabella in *Das Liebesverbot*. Daar komt nog eens bij dat Isabella

Wagner  
Das Liebesverbot  
Act I  
N° 1 Overture

Molto vivace

1

ondanks, of wellicht juist dankzij, haar vroomheid een enorme seksuele aantrekkingskracht op Friedrich uitoefent.



Friedrich al worstelend

Dat brengt ons bij Friedrich, de boeman van het verhaal, maar tegelijkertijd de meest complexe, getroebleerde en daarmee ook meest Wagneriaanse figuur van het hele stel. Zijn grote aria, waarin hij een morele worsteling ondergaat omdat hij dreigt te zwichten voor de aantrekkelijke Isabella, toont zowel qua tekst als qua muziek veel raakvlakken met de latere Wagner. De scène begint met enkele herhalingen van het *Liebesverbot*-motief op verschillende toonhoogtes, gespeeld door lage strijkers. Deze muziek, die bij uitstek een zoekend karakter heeft, doet ergens denken aan de openingsmaten van het voorspel tot de derde akte *Parsifal*, waarin een worsteling/zoektocht eveneens centraal staat. Voorafgaand aan Gurnemanz' woorden "Auf Botschaft sendet sich's nicht mehr" klinkt kortstondig zelfs dezelfde harmonie, dezelfde instrumentatie en vrijwel hetzelfde motief op exact dezelfde toontrap. Ook de tekst van Friedrichs aria roept de sfeer

van *Parsifal* op, en dan met name die van Parsifals worsteling met zijn eigen seksualiteit tijdens de tweede akte:

Friedrich:

Ja, glühend, wie des Südens Hauch  
brennt mir die Flamme in der Brust;  
verzehrt mich auch die wilde Glut,  
genieß' ich doch die heiße Lust!

Parsifal:

Hier! Hier im Herzen der Brand!  
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,  
Das alle Sinnen mir fast und zwingt!  
Oh! Qual der Liebe!  
Wie alles schauert, bebt und zuckt -  
in sündigem Verlangen!...

### Dwarsverbanden

Hoe moeten we de dwarsverbanden die er tussen *Das Liebesverbot* en latere werken lijken te bestaan nu eigenlijk interpreteren? Grofweg zijn er twee mogelijkheden. Enerzijds lijken de verwijzingen naar *Das Liebesverbot* in latere werken te suggereren dat Wagner ook op latere leeftijd nog steeds heel kritisch dacht over de tegennatuurlijkheid van het kuisheidsideaal waaraan de Graalorde zich in *Parsifal* onderwerpt. Een andere optie is om je af te vragen of Wagner de vrije liefde in *Das Liebesverbot* eigenlijk wel idealiseert? Die retorische vraag stelt Laurence Dreyfuss in het in 2010 verschenen boek *Wagner and the Erotic Impulse*. Dreyfuss constateert namelijk dat alle karakters die binnen *Das Liebesverbot* de seksualiteit verheerlijken stuk voor stuk zo plat als een dubbeltje zijn. De werkelijk interessante karakters die de meest geavanceerde en gelaagde muziek krijgen zijn immers Friedrich en Isabella; allebei karakters die kuisheid nastreven, zij het met wisselend succes.

In beide opties lijkt een kern van waarheid te schuilen. Hoewel Wagner zich binnen *Parsifal* wel bewust lijkt te zijn geworden dat seksualiteit niet zo eenduidig glorieus en onproblematisch is als hij in *Das Liebesverbot* leek te propageren, is de *Jungdeutsche* vlam op een lager pitje toch tot het eind van zijn leven blijven branden, en bleef hij sceptisch over hypocrisie en tegennatuurlijke idealen. Tegelijkertijd zal de jonge Wagner Friedrich, ondanks zijn verwerpelijke gedrag, ongetwijfeld een fascinerend karakter hebben gevonden, getuige de complexe en vooruitstrevende muziek die hij voor hem geschreven heeft. Het gevaar van Dreyfuss' interpretatie is echter dat het gebaseerd is op de veronderstelling dat in de meer "Wagneriaanse" passages van *Das Liebesverbot* de echte Wagner spreekt, terwijl de frivole, Italiaans of Frans klinkende muziek als triviaal wordt weggezet. Daarmee doen we de meer lichtvoetige delen van *Das Liebesverbot* echter tekort. Wagner geloofde rond 1836 oprecht in de mix van verschillende nationale operastijlen, en de muziek heeft een levendigheid en brille die je onrecht aandoet door er het stempel triviaal op te plakken. *Das Liebesverbot* biedt weliswaar een rijk reservoir aan ideeën en technieken voor Wagners latere werken, maar kan ook prima op zichzelf staan, als we tenminste bereid zijn om ons eraan over te geven. Dat Wagner naast zware, serieuze werken ook deze bruisende komedie heeft geschreven, geeft voor mij persoonlijk veel cachet aan zijn raadselachtige, maar stevast interessante karakter en oeuvre. ♪