

## ‘Was deutsch und echt...’

### Wagners *Meistersinger* in de culturele en politieke context van zijn tijd

*Mennorodelezing door Kasper van Kooten*

‘Was deutsch und echt...’ Die vraag stelt Hans Sachs in zijn slotmonoloog in *Die Meistersinger von Nürnberg*, en in feite draait de hele opera rond dit thema. Wat is goede kunst, wat is goede muziek, en wat is de essentie van de Duitse cultuur? In geen enkele andere opera heeft Wagner zich zo nadrukkelijk beziggehouden met de Duitse identiteit. Dat maakt het stuk buitengewoon interessant, maar ook ongemakkelijk. Het moge duidelijk zijn dat Wagners relatie tot het Duitse nationalisme hem problematisch maakt. Dat is deels zijn eigen schuld, omdat hij – bijvoorbeeld in zijn geschriften over joden – heel controversiële dingen gezegd heeft. En bovendien is Wagners gedachtegoed en zijn kunst na zijn dood natuurlijk schaamteloos gebruikt door fervente Duitse nationalist, met Hitler en het Derde Rijk als apocalyptische apotheose.

Na de Tweede Wereldoorlog hebben vele critici Wagner daarom als een door en door ‘foute’ componist weggezet. En juist *Die Meistersinger*, waarin Wagner het nadrukkelijkst zijn gedachten over Duitse cultuur en identiteit uiteenzette, is vaak gebruikt als een stok om Wagner mee te slaan, onder het mom van ‘zie je wel, die Wagner is een vuile nationalist, misschien zelfs wel een nazi!’ Ook Wagnerianen lijken soms wat te worstelen met het vermeende nationalisme van *Die Meistersinger*, sowieso niet de lichtst-verteerbare opera binnen Wagners oeuvre. Dat gebeurt doorgaans op twee manieren. Sommige liefhebbers geven toe dat er in *Die Meistersinger* misschien wat nationalistische elementen zitten, maar stellen dat Wagner andere, veel betere stukken heeft geschreven waarin dat nationalisme minder op de voorgrond treedt: *Tristan*, de *Ring*, *Parsifal*. *Die Meistersinger* is nu eenmaal niet Wagners gelukkigste thema, en ook niet de makkelijkste opera. Misschien weten sommige Wagnerianen niet wat ze met zo’n komisch werk aan moeten, of schrikt de twee uur durende slotakte hen af. Maar mogelijk komt het ook wel doordat we minder graag naar een opera met Duits-nationalistische thema’s gaan. Wagners muziekdrama’s zijn immers mythologisch, tijdloos en universeel, en *Die Meistersinger* vormt daarbinnen een ‘vreemde eend in de bijt,’ die je het beste links kunt laten liggen wanneer je op zoek bent naar de wereldbeschouwelijke diepgang van de *Ring* of *Parsifal*.

En dan is er tot slot ook nog een groep Wagnerianen die elke vergelijking tussen *Die Meistersinger* en het Duitse nationalisme bij voorbaat verwerpt. In hun ogen is *Die Meistersinger* een opera over liefde, over de kunst, over gemeenschapsgevoel, over het plaats maken voor een volgende generatie en over het accepteren van je lot, belichaamd door Hans Sachs. Met andere woorden: het is een tijdloos muziekdrama over universele thema’s, en met nationalisme heeft het niks te maken.

Wat mij betreft schieten al deze drie benaderingen te kort. Het is oneerlijk om Wagner bij wijze van spreken de holocaust in de schoenen te schuiven. Maar het is ook te eenvoudig om de nationalistische angel van *Die Meistersinger* te ontkennen, alleen maar omdat we bij Duits nationalisme direct aan swastika’s en vernietigingskampen denken. In plaats daarvan zou ik in deze voordracht Wagners *Meistersinger* willen plaatsen in de culturele en politieke context van zijn tijd. Daarbij wil ik allereerst laten zien hoe Wagners Werdegang en de ontwikkeling van het Duitse nationalisme met elkaar vertwijgd zijn, en verder uitleggen waarom bepaalde aspecten van *Die Meistersinger* destijds een nationale zeggingskracht hadden.

In mijn lezing zal ik achtereenvolgens aandacht besteden aan 1) Wagners verhouding tot het Duits nationalisme, 2) Wagners vormgeving van *Die Meistersinger* en enkele typische cultuurnationalistische thema’s in de opera (symboolfunctie Nürnberg, protestantisme, Bürgertum, de buitenstaander, goede en verkeerde Duitse muziek, het Duitse muzikale verleden, en de slotmonoloog van Hans Sachs) en 3) de receptie van *Die Meistersinger* in de jaren rond de première

Laat ik beginnen door in vogelvlucht een schets te bieden van de ontwikkeling van het Duitse nationalisme. Net zomin als er tot 1871 één Duitsland is, en er ook vandaag binnen Duitsland vele culturele en politieke verschillen zijn, is er evenmin één Duits nationalisme. Maar ik kan wel uiteenzetten welke ideeën in kunst en politiek in bepaalde periodes een belangrijke rol speelden. Algemeen wordt verondersteld dat het Duitse nationalisme in de tweede helft van de achttiende eeuw opkomt en in de negentiende eeuw uitgroeit tot een massabeweging. Tussen 1750 en 1800 zien we een

eerste fase, waarbij onder intellectuelen zoals Gotthold Ephraim Lessing en Friedrich Gottlob Klopstock een campagne voor emancipatie van de eigen taal op gang komt. Die strijd voor de moedertaal richt zich met name tegen de Franse culture overheersing die op dat moment heel sterk is. Volgens de overlevering stelde Frederik de Grote, de koning van Pruisen, bijvoorbeeld ooit dat hij alleen Duits sprak met zijn paard omdat het zo'n inferieure taal is. Lessing, Klopstock en anderen verzetten zich tegen die tweederangs status.



*Karlsbader Beschlüsse en Denker Clubs: Wie lange möchte uns das Denken wohl noch erlaubt bleiben?*

In de eerste vijftien jaar van de negentiende eeuw neemt het anti-Franse sentiment in de Duitstalige wereld toe, als gevolg van het imperialisme van Napoleon. In 1806 valt het Heilige Roomse Rijk, ooit een symbool van Europese eenheid onder een Duitse keizer. Daarnaast bezet Napoleon een groot deel van de Duitstalige gebieden. Wanneer Napoleon in 1815 zijn Waterloo vindt, wordt dat onder Duitsers triomfantelijk gevierd. Tegelijkertijd zorgt de Restauratie – een nieuwe Europese orde die na de val van Napoleon de status quo moet herstellen en over het algemeen weinig op heeft met liberale, democratische ideeën en vanuit het volk opblazend nationalisme – ervoor dat mensen geen uiting mogen geven aan hun chauvinisme. Vanaf 1819, wanneer de *Karlsbader Beschlüsse* in werking treden, leggen verschillende Duitstalige staten de politieke vrijheid aan banden, en worden nationalistische uitingen gecensureerd. Het lijkt erop dat schrijvers en kunstenaars tijdens de jaren 1820 en 1830 hun aandacht verleggen naar verzet tegen de reactionaire politiek van Restauratiestaten en dat nationalisme minder hoog op de agenda staat. Tegelijkertijd weten we dat niet precies, omdat de censuur er ook voor gezorgd kan hebben dat nationalisme eenvoudigweg niet aan de oppervlakte kwam.

Vanaf 1840 schieten de nationalistische uitingen plotseling weer als paddenstoelen uit de grond. Dat heeft te maken met de Rijn crisis. Tijdens deze crisis eist Frankrijk enkele Duitse gebieden ten zuidwesten van de Rijn op. Die annexatiepoging roept in de Duitstalige wereld pijnlijke herinnering op aan Napoleons expansiedrift. Omdat dit sentiment breed gedragen wordt en een soort kettingreactie teweegbrengt, beschouwen historici de Rijn crisis vaak als het begin van het Duits nationalisme als massabeweging. Dit ontluikende nationalisme lijkt in 1848 uit te monden in een verenigd Duitsland, wanneer tijdens dit revolutiejaar het zogenoemde Frankfurter Parlement bijeenkomt. De vorming van een verlichte, liberale staat mislukt echter. In de daaropvolgende jaren wordt het Duitse nationalisme steeds sterker. De eenwording komt er in 1871 alsnog, maar wel onder de leiding van de niet erg liberale staat Pruisen, die steeds dominanter wordt en de Fransen in 1870-71 moeiteloos verslaat.

Wagners leven en zijn ideeën over Duits nationalisme vallen over het algemeen heel mooi samen met de hierboven geboden schets. In zijn jonge jaren wil hij weinig van nationaal chauvinisme en van het streven naar een Duitse nationale opera weten. In het artikel *Die deutsche Oper* (1834) stelt Wagner

voor dat je kosmopolitisch moet denken om goede opera te kunnen schrijven, en raadt hij Duitse componisten daarom aan om vooral ook goed te kijken naar Italiaanse en Franse opera, omdat daar veel van te leren valt. Hij trekt zelfs naar Parijs om daar, net als Giacomo Meyerbeer, internationaal door te breken. Parijs blijkt echter bij lange na niet zo ideaal te zijn als hij dacht. Het is een harde stad waar geld en mode heersen, en weinig plek is voor diepgang en idealen. Bovendien is de Franse muzikwereld absoluut niet geïnteresseerd in zijn stukken. Uit frustratie schrijft hij enkele korte verhalen gebaseerd op zijn ervaringen in Parijs, die later gebundeld worden.

Dat Wagners chauvinisme door zijn moeizame tijd in Parijs toeneemt en dat hij bovendien een pleitbezorger van de Duitse *Nationaloper* wordt, blijkt onder andere uit het verslag dat hij van enkele Parijse uitvoeringen van Webers *Der Freischütz* schrijft. Dit verslag verschijnt in 1842 in de *Dresdner Abendzeitung*. Hierin steekt hij zijn enthousiasme voor deze ‘Oerduitse’ opera niet onder stoelen of banken. Zo schrijft hij bijvoorbeeld: ‘O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinen Boden den ‘Freischütz’ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den ‘Freischütz’ liebt, das noch heute, an die Wunder der naivsten Sage glaubt.’ Wagner vindt er zich in het artikel over op dat de Fransen het – zoals wel vaker bij buitenlandse opera’s – noodzakelijk achtten om *Der Freischütz* verregaand aan te passen, onder andere door de gesproken dialogen te vervangen door recitatieven. Dat diezelfde Fransen vervolgens beweren dat *Der Freischütz* een malle, tweederangs opera is, is volgens Wagner een gotspe. Het sterkt hem in zijn overtuiging dat Fransen en Duitsers op veel gebieden fundamenteel van elkaar verschillen en elkaar nooit zullen begrijpen. Dat de Fransen dit onbegrip met arrogantie en neerbuigendheid combineren, maakt het voor Wagner helemaal onacceptabel, getuige zijn vurige, bijna militante afsluiting: ‘Was? – Wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entstehen ließ, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben? [...] Wir sind glücklich zu schätzen, daß wir im Stande sind, Alles, was uns das Ausland bietet [...] zu würdigen. [...] Bei alledem ist es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges, wie des Friedens giebt; wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes [...] eines schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet.’

De militante toon komt in eerste instantie voort uit Wagners persoonlijke frustratie. Maar deze appelleerde ook aan meer algemeen gangbare anti-Franse gevoelens die door de Rijn crisis teweeg werden gebracht. Toeval of niet, Wagners kritiek op de Franse *Freischütz*-uitvoering kwam op een perfect moment, en heeft hem zeker geen windeieren gelegd. Zijn stuk in de *Abendzeitung* zorgde er deels voor dat Wagner in Dresden zijn *Rienzi* kon uitvoeren. Op weg naar Dresden passeerde Wagner de Rijn, die door de crisis met Frankrijk nog meer dan daarvoor uitgegroeid was tot het symbool van de Duitse identiteit en onafhankelijkheid. In zijn *Autobiographische Skizze* uit 1843 beschrijft Wagner het zien van de Rijn met het voor hem bekende theater: ‘Zum ersten Male sah ich den Rhein, – mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.’

Datzelfde Duitsland was echter niet vergeten dat Wagner de jaren daarvoor in Parijs, in het hol van de vijand had doorgebracht. Waar *Der fliegende Holländer* heel nadrukkelijk over het zwerven en het gebrek aan een thuis gaat, lijkt in *Tannhäuser* uit 1845 Wagners terugkeer in Duitsland centraal te staan. De Wartburg was immers ook een Duits-nationaal symbool. Allereerst omdat Maarten Luther, de man die vooral in het protestantse Noorden van de Duitstalige wereld beschouwd werd als de grootste Duitser aller tijden, er ondergedoken had gezeten. En ten tweede was de burcht in 1817 het decor geweest van het Wartburgfest, een massale viering van chauvinistische studenten. In de burcht wordt tijdens de *Sängerkrieg* de Duitse kunst gevierd. Tannhäuser mag meedoen, maar wordt uiteindelijk als onzedelijke Venusganger ontmaskerd en weggestuurd. Die terugkeer van Tannhäuser uit de sensuele Venusberg naar de vrome Wartburggemeenschap wordt vaak gezien als een allegorie voor Wagners eigen terugkeer uit Parijs, het centrum van sensueel spektakeltheater. De uitkomst van de zangwedstrijd is ook een soort weergave van Wagners eigen situatie; de gemeenschap is nog niet klaar voor Tannhäusers baanbrekende kunst, alleen Elisabeth houdt genoeg van hem om te geloven in zijn goede bedoelingen.

Na *Tannhäuser* volgt met *Lohengrin* een opera waarin niet alleen de Duitse cultuur, maar zelfs de Duitse politiek centraal staat. Afgezien van de Zwaan, het vraagverbod, de verlossing en de Graal zien we een volk in crisis, dat onderling verdeeld is terwijl de vijand voor de poort staat, een volk dat

dringend een nieuwe leider nodig heeft. Het is een duidelijke verwijzing naar de politieke situatie van Duitsland rond 1848 met het Frankfurter Parlement.

Wagner had aanvankelijk een andere opvolger van *Tannhäuser* in gedachten. Hij was namelijk van plan om na de tragisch verlopen zangcompetitie een komische tegenhanger te schrijven, een 'saterspel' zoals de oude Grieken het ook deden. Dit plan, waarover Wagner in *Eine Mittheilung an meine Freunde* in 1851 schrijft, werd echter pas vele jaren later gerealiseerd met *Die Meistersinger von Nürnberg*, dat in 1868 in première zou gaan. Hoewel *Die Meistersinger* een totaal ander karakter heeft dan *Tannhäuser* en het Duitse nationalisme op een veel nadrukkelijker manier tot uiting komt in zijn latere werk, is het wel belangrijk om te zien dat er lijnen getrokken kunnen worden van Wagners cultuurchauvinisme in de 1840er jaren naar de uiterlijke *Meistersinger*.

Voordat Wagner aan zijn komische opvolger van *Tannhäuser* begint, ligt een periode waarin hij de Duitse nationale zaak een beetje los lijkt te laten. Na de revolutie en zijn verbanning is Wagner met heel andere zaken bezig: met utopieën die zich niet beperken tot een natie, maar de gehele mensheid aangaan, met Schopenhauers pessimisme, en met zijn koortsachtige liefde voor Mathilde Wesendonck.



Scènebeeld 1<sup>e</sup> akte *Tannhäuser* Parijs

Dat verandert echter rond 1862, wanneer de koning van Saksen Wagners verbanning opheft en deze eindelijk weer vrij door de Duitse staten kan reizen. Het Duitse nationalisme is in vergelijking met de 1840er jaren massaler en feller geworden, en opnieuw zorgt een uitvoering in Parijs ervoor dat Wagners status als nationale kunstenaar toeneemt. In 1861 heeft Wagner in Parijs zijn *Tannhäuser* uit laten voeren, maar de première loopt uit op een schandaal waarbij een deel van het publiek moedwillig de voorstelling verstoort. Dat gebrek aan respect voor een Duitse kunstenaar prikkelt de toch al niet malse anti-Franse sentimenten. Het zorgt er mede voor dat 'het Duitse publiek' Wagner niet

langer als een voortvluchtige, onzedelijke revolutionair ziet, maar als een van hen. Martin Gregor-Dellin vertelt in zijn Wagnerbiografie hoe het Dresdense operapubliek Wagner – die nog altijd geen amnestie had ontvangen – als reactie op het Parijse schandaal een staande ovatie gaf. Het anti-Franse sentiment en de algemene verontwaardiging over de Parijse *Tannhäuser* creëerden de perfecte voedingsbodem voor het latere succes van Wagners *Die Meistersinger*.

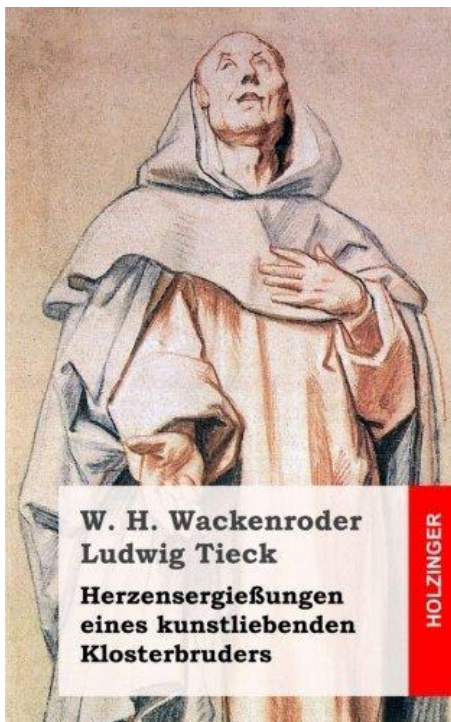
Zelf was Wagner inmiddels ook chauvinistischer en anti-Franser dan ooit. In de 1860er jaren lijkt het of Wagners kunstprogramma en narcistische zelfverheerlijking steeds verder versmelt met de Duitse zaak. Zo stelt hij in een berucht dagboekfragment uit 1864 bijvoorbeeld: 'Ich bin der deutscheste Mensch, ich bin der deutsche Geist. Fragt den unvergleichlichen Zauber *meiner* Werke, haltet sie mit allem übrigen zusammen: Ihr könnt für jetzt nichts anderes sagen, als – es ist *deutsch*. Aber was ist dieses *Deutsche*? Es muss doch etwas wunderbares sein, denn es ist menschlich schöner als alles Übrige? – O Himmel! Sollte ich mein Volk finden können! Welch herrliches Volk müßte das werden? Nur diesem Volke könnte ich aber angehören.'

Binnen al dit opgeblazen chauvinisme klinkt uiteindelijk vooral zelfverheerlijking door. Het volk waar Wagner naar verlangt, is bovenal een publiek voor zijn kunst, een publiek dat hem ondersteunt en bewondert. Anderzijds is hij er nog niet over uit wat het Duitse nou precies is, een vraag die hem oprecht bezighoudt en die hij filosofisch probeert te beantwoorden in *Deutsche kunst und deutsche Politik* (1868), en op kunstzinnige wijze in *Die Meistersinger*.

Wagner schreef het bovenstaande citaat op in 1864, toen zijn band met Ludwig II, de idolate koning van Beieren, nog op zijn best was. Twee jaar later werd Wagner door Ludwigs regering uit München verbannen omdat hij een kwalijke invloed op de staatsfinanciën en beslissingen van de koning had. Wagner raakte er geleidelijk ook steeds meer van overtuigd dat Pruisen, en niet Beieren, een



toekomstige Duitse hereniging zou leiden, zeker nadat de Pruisen in 1866 Oostenrijk hadden verslagen. Wagner werkte vanaf 1866 in Tribschen verder aan *Die Meistersinger*, met behoud van zijn vorstelijke toelage. Op 21 juni 1868 vond de première in München plaats, een van de grootste triomfen in Wagners leven.



Wat maakte deze opera tot zo'n overweldigend succes, en wat heeft dat te maken met het Duitse cultuurnationalisme? Die vragen staan centraal in de rest van mijn verhaal.

Met cultuurnationalisme doel ik overigens op een vorm van nationalisme waarin een gedeelde cultuur zorgt voor een saamhorigheidsgevoel, in tegenstelling tot een staat of politieke actie. Cultuurnationalisme komt overal voor, maar met name in Duitsland is het principe van een gedeelde taal, gedeelde kunst en gedeelde gebruiken erg belangrijk, al werd nationalisme gebaseerd op bloedbanden en gemeenschappelijke wortels na 1850 ook prominenter.

Wat maakt Nürnberg als plaats van handeling zo bijzonder? Nürnberg was bij uitstek de plek waar de Duitse renaissance zich voltrok. In de vijftiende en zestiende eeuw zien we dat er een verschuiving van macht, welvaart en beschaving plaatsvindt van Zuid- naar Noord-Europa. Het zijn niet langer Italiaanse steden die de dienst uitmaken, maar die van Duitsland, Vlaanderen, en geleidelijk aan ook Nederland. Nürnberg werd het symbool van een Duitse gouden eeuw die ter inspiratie zou moeten dienen voor een nieuwe glorie-tijd. Een eerste aanzet tot die negentiende-eeuwse herontdekking van Nürnberg vinden we bijvoorbeeld bij Ludwig Tieck en

Wilhelm Heinrich Wackenroder, in het boek *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* uit 1797. Ze zien de stad van schilder Albrecht Dürer als de enige plek waar ooit een zelfstandige, Duitse kunst heerste. In Wagners Nürnberg staat vooral de Meistersang en zijn beroemdste beoefenaar, Hans Sachs, centraal.

Een tweede opvallend aspect van vroeg-zestiende-eeuws Nürnberg was het feit dat de stad reeds 8 jaar na Luthers revolte in Wittenberg protestant werd en dat in Wagners tijd nog steeds was. Bovendien speelde Hans Sachs met het lied *Der wittenburgische Nachtigall* (1523) – een lofzang op Luther – persoonlijk een belangrijke rol in dit proces. Protestantisme is erg belangrijk geweest in het Duits cultuurnationalisme. Op zich waren er ook Duitse romantici zoals Friedrich Schlegel die het ideaal van een toekomstige Duitse eenheid projecteerden op de Middeleeuwen, waarin heel Europa nog katholiek was. Voor Noord-Duitsers, en Noord-Duitsers hebben steevast een belangrijkere rol gespeeld in het Duitse nationalisme, was protestantisme echter heel bepalend voor de Duitse identiteit. Germaanse cultuur was het tegendeel van Romaanse cultuur, en daarmee ook het tegendeel van de Rooms-Katholieke Kerk. De Duitse cultuur werd vaak gepresenteerd als sober, integer en ernstig, in tegenstelling tot Roomse eigenschappen zoals uitbundigheid, hypocrisie, sensualiteit en theatraliteit. Wagner speelt een beetje een ambivalente rol in deze tweedeling. Hij was van huis uit Luthers, een piekeraar met hooggestemde idealen en een uiterst serieuze inslag, maar was tegelijkertijd een buitengewoon sensueel, teatraal en uitbundig mens met een sterke hang naar bijvoorbeeld Italië. Anderzijds had hij na zijn verbanning uit de katholieke stad München ook een beetje zijn bekomst van al dat Roomse gedoe. Daarom was de stad Nürnberg, die zich weliswaar in Beieren bevond maar in tegenstelling tot het overgrote deel van dit land protestants was, ook enigszins een provocatie richting de Beiers, zoals Wagner in een brief aan Hans von Bülow uit 1866 duidelijk maakt. Voor het nabijgelegen Bayreuth geldt precies hetzelfde; het behoorde nog tot Ludwigs invloedssfeer, maar een echte, Roomse Beier voelt zich er niet helemaal thuis. Een andere reden voor Wagners omarming van het Lutheranisme is het belang dat Luther aan muziek hecht. Muziek die in de landstaal en door de hele gemeente gezongen wordt; het komt dicht bij Wagners ideaal dat muziek een gemeenschap kan stichten ('Im Kunstwerk werden wir eins sein', *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849). Ik laat u Wagners gebruik van het koraal 'Da zu dir der Heiland kam' in de openingsmaten van de eerste akte horen.

Een ander aspect dat Wagner op zestiende-eeuws Nürnberg projecteerde was het ideaal van een burgerlijke cultuur. De meesterzangers zijn stuk voor stuk ambachtsmannen die zichzelf in gilden organiseren en onderling hun geschillen oplossen. De idealisering van het burgerdom is nauw verweven met het Duitse nationalisme, en het ontstaan van een burgerlijke cultuur in de zestiende eeuw wordt vaak gezien als een voorstadium van het latere nationalisme (zie bijvoorbeeld *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland, 1500-1914* van Wolfgang Hardtwig, 1994). In tegenstelling tot de kosmopolitische aristocratie die weinig binding heeft met de lagere standen en vervreemd is geraakt van de lokale cultuur, zorgt de burgerij er juist voor dat de eigen cultuur behouden blijft en toegankelijk wordt voor zo veel mogelijk mensen. In *Die Meistersinger* komt de gemeenschap samen op de *Festwiese* om de gemeenschappelijke cultuur te vieren. Het woord gemeenschap valt geregeld, en niet voor niets, want *Die Meistersinger* is meer dan welk ander stuk van Wagner een gemeenschapsopera. Juist die nadruk op de gemeenschap, in combinatie met het komische karakter van het stuk, lijkt geïnspireerd te zijn door eerdere Duitse opera's met een nationale betekenis, zoals *Der Freischütz*. Wat mij betreft is de nadruk op de gemeenschap een zeer bepalend aspect voor negentiende-eeuwse Duitse opera, zeker wanneer het om 'nationale' opera's gaat. Daarbij gaat het vaak om drie aspecten: de initiatie tot de gemeenschap van een jong individu, de verstoring van de harmonie en het welzijn van de gemeenschap door toedoen van een kwaadaardige buitenstaander, en het uiteindelijke herstel van deze harmonie en dit welzijn. Een schoolvoorbeeld is Carl Maria von Webers *Der Freischütz* uit 1821: Max moet een proefschot lossen om met Agathe te kunnen trouwen en de toekomstige boswachter en daarmee leider van de gemeenschap te worden. Omdat hij twijfelt aan zijn schietkunst, laat hij zich door het demonische karakter Kaspar verleiden om met betoverde kogels te schieten. Het duivelspact wordt Max bijna fataal wanneer hij tijdens het examen per ongeluk zijn bruid neerschiet in plaats van de beoogde vogel. Maar dankzij Agathes rotsvaste geloof in God blijft ze gespaard terwijl Kaspar sterft, en op voorspraak van een kluizenaar wordt Max uiteindelijk vergeven.

Wagner gebruikt regelmatig dit model van de gemeenschapsopera, maar vaak wijkt hij af van de dramaturgie. In *Der fliegende Holländer* en *Tannhäuser* kiest hij namelijk merkbaar partij voor de ontwrichtende buitenstaander, terwijl de gemeenschap kleinburgerlijk, volgzaam en laf is. In *Die*



Scènebeeld 1<sup>e</sup> acte *Meistersinger* met Beckmesser in het centrum

*Meistersinger* volgt Wagner het stramien van de gemeenschapsopera daarentegen volledig. De eens zo bruisende meesterzangtraditie is gestagneerd en gereduceerd tot starre regeltjes waarin nauwelijks ruimte is voor creativiteit. Stolzing is de jongeling die aandringt op initiatie, in dit geval tot het meesterzangersgilde, waarmee hij tegelijkertijd de hand van Eva hoopt te winnen. Beckmesser is de boosaardige buitenstaander die als Merker niet alleen hoofdverantwoordelijk is voor de teloorgang van de zangkunst, maar bovendien de frisse jongeling de weg tot het gilde wil versperren. Tijdens

de zangcompetitie wordt Beckmessers bedrog echter ontdekt en roepen Hans Sachs en het volk Stolzing tot winnaar van de zangcompetitie uit, waarna deze met Eva trouwt. De opera sluit vervolgens af met een collectieve lofzang op Hans Sachs, de verstandige oude man die de eenheid tussen kunst en gemeenschap hersteld heeft.

Wat te denken van die Beckmesser, die boosaardige buitenstaander die weliswaar tot de gemeenschap behoort, maar ook weer niet, en tijdens de zangwedstrijd te kakken wordt gezet. Wat mij betreft gebruikt Wagner de figuur Beckmesser nadrukkelijk als een negatief referentiekader waartegen hij zijn eigen positieve status als kunstenaar die 'deutsch und echt' is kan etaleren. In die zin is de vraag, wat Beckmesser niét is, haast belangrijker dan de vraag wie hij wel is. Wat Wagner met Beckmesser doet,

is een typisch voorbeeld van ‘othering’, het ontwerpen van een negatief beeld van de ander om jezelf positief te kunnen definiëren. De precieze identiteit van de ander wordt in dat geval minder belangrijk. In *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1841) schiept Wagner bijvoorbeeld ook een tegenstelling tussen een integere Duitse componist – overduidelijk een alter ego van hemzelf – en een onaangename Brit die niet daadwerkelijk in Beethoven geïnteresseerd is, maar vooral in diens roem: iemand die materialistisch en praktisch is, een weezinwekkende societyfiguur. Dat Wagner hier een Brit kiest, is deels strategisch. Voor hem is het verschil tussen Fransen en Britten marginaal, ze behoren allebei tot materialistische, door het nutsdenken gedomineerde volkeren die niet werkelijk begrijpen wat Duitse *Kultur* is. Wagner schreef het artikel echter voor een Frans tijdschrift en wilde het Franse volk daarin waarschijnlijk niet openlijk beledigen.

Bij Beckmesser is er iets soortgelijks aan de hand. Het gaat er vooral om waar hij voor staat, en wat daar volgens Wagner niet aan deugt. Of hij Frans, Engels of Joods is, doet vanuit die optiek minder ter zake. De vaakst gehoorde veronderstelling is dat Wagner met Beckmesser een Joodse karikatuur neerzet. Is hij inderdaad een Jood, en is Wagners opera daarmee antisemitisch? Wat mij betreft zijn er twee aspecten aan de figuur Beckmesser die aansluiten op negentiende-eeuwse antisemitische stereotypen die al dan niet door Wagner zelf op schrift zijn gezet. Allereerst is Beckmesser weliswaar onderdeel van de maatschappij, maar stiekem een ‘rot element’, een soort ‘wolf in schaapskleren’ binnen die gemeenschap, net als Kaspar in *Der Freischütz*. In negentiende-eeuws Duitsland werd Joden vaak een dergelijke status toegedicht. Ten tweede mist Beckmesser iedere vorm van originaliteit; hij kan slechts regels naleven en anderen kopiëren/plagiëren. Dit soort karakterisering komen ook in Wagners *Judenthum in der Musik* (1849) voor.



Martin J. Kränzle als Beckmesser

Wat mij betreft zou het onterecht zijn om een antisemitische interpretatie van Beckmesser volledig naar het rijk der fabelen te verwijzen, maar we hoeven ook niet uitsluitend een Jood in hem te zien. De Beckmesser-figuur kan net zo goed uitgelegd worden als aanklacht tegen de manier waarop Frans rationalisme, nutsdenken en *civilisation* (starre regels over hoe het wel of niet moet) het Duitse volk langzaam verpest, in tegenstelling tot het idealisme en het Duitse *Kultur*-begrip, dat meer in overeenstemming is met de natuur en minder op starre regeltjes gebaseerd is. De gedachte dat er sprake is van een verfransing van de Duitse geest die dringend een halt moet worden toegeroepen, wordt door Constantin Frantz uitgewerkt in zijn boek *Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht* uit 1859. Wagner was een groot bewonderaar van Frantz, droeg een nieuwe editie van *Oper und Drama* aan hem op, en veel van de ideeën uit *Die Meistersinger* zijn door Frantz geïnspireerd.

In aansluiting hierop dient Beckmesser ook als belichaming van het kwalijk-Duitse, in tegenstelling tot Wagners gezond-Duitse. Daarbij gaat het vooral over de tweestrijd tussen een formalistische, op het muzikaal verleden georiënteerde muziekethiek enerzijds en Wagners expressieve toekomstmuziek anderzijds. In zijn geschriften is Wagner doorgaans heel kritisch over componisten die vasthouden aan stijlen en genres uit het verleden. Hij ziet bijvoorbeeld niets in Mendelssohns imitatie van Bach in zijn oratoria; voor Wagner is het reactionair, onorigineel en kitscherig. In *Die Meistersinger* gebruikt Wagner het Duitse muzikale verleden zelf echter ook heel nadrukkelijk, als legitimering voor zijn eigen toekomstmuziek. Binnen het verhaal zien we dat bij Stolzing. Hij heeft de veel oudere muziek van Walther von der Vogelweide bestudeerd, en op basis daarvan een soort lied van de toekomst geschreven. ‘Es klang so alt, und war doch so neu,’ is de reactie van de ‘open-minded’ Hans Sachs. Mensen zoals Beckmesser, die verstarde zijn en slechts de muziek van hun eigen tijd begrijpen, zien niet in dat Stolzing met zijn futuristisch aandoende muziek in feite een eeuwenoude Duitse traditie voortzet. Wagner ziet zichzelf precies zo. Niet Mendelssohn, maar hijzelf is de man die Bachs traditie voortzet door iets fundamenteel nieuws te doen. Vandaar de vele verwijzingen naar Bach-polyfonie in de opera, en met name in de ouverture. De manier waarop Wagner zich als voortzetter van Bachs Duitse muzikale erfenis presenteert, doet denken aan hoe hij het eerder met Beethoven aangepakt heeft. Niet Brahms, die met zijn symfonieën herhaalt wat Beethoven eerder deed, zet Beethovens traditie voort, maar juist Wagner, die uit Beethovens symfonieën de conclusie trekt dat de tijd voor het



muziekdrama is gekomen. Dat is voor Wagner heel wezenlijk: een traditie is iets levends, iets dat zich permanent ontwikkelt, zoals een boom, en niet een starre verzameling regels waar niet van afgeweken mag worden. Om een indruk te geven, laat ik allereerst een orgeluitvoering van het *Meistersinger*-voorspel horen, waarin de Bach-polyfonie des te beter uitkomt, en vervolgens de orkestversie, waarin oud en nieuw, Bachs stijl en Wagners orkestratiekunst, versmelten.

Nu we richting het einde van deze voordracht komen, zou ik graag stil willen staan bij Hans Sachs' slotmonoloog, waaraan ik de titel van dit verhaal heb ontleend. Wat zegt hij daar nou precies, en hoe erg is dat?

Habt Acht! Uns dräuen üble Streich': / zerfällt erst deutsches Volk und Reich,  
in falscher wälscher Majestät / kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,  
und wälschen Dunst mit wälschem Tand/ sie pflanzen uns in deutsches Land;  
was deutsch und echt, wüsst' keiner mehr, / lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.  
Drum sag' ich euch: / ehrt eure deutschen Meister!

Dann bannt ihr gute Geister; / und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,  
zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich,  
uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!

Wat deze passage vooral interessant maakt, is Wagners spel met verschillende tijdperken, iets dat sowieso voortdurend aan de orde is in *Die Meistersinger*. Sachs is een vroeg-zestiende-eeuwse Duitser, die zelf onderdaan was van een buitenlandse monarch, Karel V. Tegelijkertijd verwijst het naar bijvoorbeeld Frederik de Grote, de achttiende-eeuwse koning van Pruisen die verregaand verfranst was en Duits zo'n inferieure taal vond dat hij haar alleen met zijn paard sprak. Die verfransing vreesde Wagner, in navolging van Constantin Frantz, ook in zijn eigen tijd. En Sachs wijst in zijn monoloog ook vooruit naar de negentiende eeuw, wanneer hij het heeft over de ondergang van het Heilige Roomse Rijk. Die had in 1806 inderdaad plaatsgevonden, door toedoen van de Fransen bovendien. Tegen dat verlies van eenheid en soevereiniteit plaatst Sachs zijn geloof in de *Kultur*. Het begrip *Kultur* houdt in dat de Duitse kunst en cultuur, bij gebrek aan politieke eenheid, toch voor het gevoel kan zorgen dat er één Duitse natie is. Hoewel Sachs' monoloog dus vooral gaat over de waarde van Duitse cultuur en waarschuwt voor het gevaar van verfransing, stonden de Duits-Franse verhoudingen rond 1868 natuurlijk op springen; twee jaar later brak de oorlog uit. Wagner, die in die periode een flinke duit in het zakje deed met enkele uiterst anti-Franse geschriften, zal zich ook gerealiseerd hebben dat zijn 'Habet acht' tot de verbeelding sprak onder Duitsers die Parijs liever vandaag dan morgen vernederd zagen worden. Ook al gaat *Die Meistersinger* vooral over culturele onafhankelijkheid, de oorlog is nooit ver weg.

*Die Meistersinger* werd, zoals ik al eerder aangaf, een overweldigend succes. En dat succes zal zeker te maken hebben gehad met de politieke en culturele context waarin de première plaatsvond. Een recensie van een voorstelling in Karlsruhe in 1869 maakt dat duidelijk:

'In den Geschichtsbüchern wird einst zu lesen sein, daß gerade zu jener Epoche, in welcher uns das nationale Bewußtsein der Deutschen stärker als je erwachte und rang, ein Künstler uns erstand, der an das Volk und nicht an die Recensenten appellirte und uns den, in den romanischen Springfluthen fast rettungslos schon untergegangen Begriff einer *deutschen National-Oper* gerettet hat, zum bleibenden Denkmal *deutscher Geistessouveränität*.'

Daarmee bereikte Wagner in feite hetzelfde als wat Weber destijds met *Der Freischütz* gedaan had: op een moment van groot chauvinisme een opera schrijven die precies aansluit op de gevoelens van de luisteraar, waardoor deze opera massaal als een nationaal kunstwerk ontvangen wordt. Toeschouwers in de gehele Duitstalige wereld hadden het gevoel dat dit stuk over hen ging. Wagner was er eindelijk in geslaagd om de Duitstalige wereld ervan te overtuigen dat zijn kunstproject niet alleen zijn eigen idealen, maar in feite die van de hele natie belichaamde. Daardoor vormde *Die Meistersinger* een cruciale stap in Wagners werdegang tot 'nationale componist', en de massale ondersteuning van zijn Bayreuther project is grotendeels aan het succes van *Die Meistersinger* te danken. Alleen al daarom is het ontzettend belangrijk om ons in deze opera te verdiepen, deze te interpreteren vanuit het nationalisme van de 1860er jaren en daarmee ook te begrijpen wat Wagners tijdgenoten erin zagen. Alleen zo kunnen we inzien wat dit stuk zo 'deutsch und echt' maakte, en waarom Wagner vanaf *Die Meistersinger* door het merendeel van het Duitse publiek meer dan ooit als een door en door 'Duitse' en 'echte' kunstenaar beschouwd werd.