

## De onsterfelijke *Ring* van Patrice Chéreau

door Kasper van Kooten

Op 7 oktober 2013 overleed de Franse regisseur Patrice Chéreau op 68-jarige leeftijd. Niet alleen door zijn vele theaterproducties en films, maar vooral ook door zijn operaregies zal zijn naam niet snel in de vergetelheid raken. Zijn *Ring des Nibelungen* encensering (1976) is in alle opzichten een *Jahrhundertring* gebleken: niet alleen omdat ze 100 jaar na de wereldpremière verscheen, maar vooral omdat ze bijna veertig jaar na dato nog steeds bij uitstek hét referentiekader vormt voor andere *Ring* producties. Aan de hand van deze encensering biedt dit artikel een inblik in Chéreau's bijzondere regieaanpak.

Dat Chéreau's *Ring* uiteindelijk een immens succes werd is een wonder van Wagneriaanse proporties. In feite vormt Chéreau de eerste regisseur in een rij van Parsifalachtige onbeschreven bladen die door de festivaldirectie naar Bayreuth gehaald werden met het doel om stagnatie in de uitvoeringstraditie te voorkomen. Hij is vermoedelijk echter de enige van hen die na aanvankelijke afwijzing, vele beproevingen en omzwervingen aan het eind van de rit ook als Graalkoning in de armen gesloten is. Waar de kritiek op Chéreau's aanpak in 1976 oorverdovend was, kregen hij en zijn productieteam na de laatste *Ring* cyclus in 1980 een slotapplaus dat zelden geëvenaard is. Dat zoiets mogelijk is, zelfs in een traditioneel bolwerk als Bayreuth, onderstreept de vruchtbaarheid van theatraal experimenteren. Terwijl Chéreau en zijn team tussen 1976 en 1980 hun encensering bijschaafden, kon het publiek langzaam aan de visie op het stuk wennen, en uiteindelijk hadden beide partijen elkaar gevonden.

### Linkskritische visie

Maar wat maakte Chéreau's encensering nu eigenlijk zo aanstootgevend? De regisseur haalde Wagners *Ring* zowel uit de vooroorlogse Teutoonse sfeer als uit de symbolische, psychologiserende ambiance die Wieland en Wolfgang na de oorlog hadden gecreëerd. In plaats daarvan presenteerde hij de *Ring* vanuit een naoorlogse linkskritische visie, geïnspireerd door de Franse denkers van de 1968-generatie, de Frankfurter Schule en de marxistische esthetiek van Brecht en anderen. Daarbij ging intellectuele kritiek gepaard met speelse theatraaliteit. Tegenwoordig is het gebruikelijker om Wagners *Ring* als een linksgeoriënteerde maatschappijkritiek te beschouwen, maar onder conservatieve Wagnerianen werd dit destijds als een provocatie, als heiligschennis beschouwd. Dit kwam gedeeltelijk ook door zijn status als buitenstaander. Voor Chéreau zelf is die positie echter een groot voordeel geweest:

‘Mijn “maagdelijkheid” op Wagnergebied heb ik als een voorrecht ervaren. Ik ging niet gebukt onder een loodzware kennis en traditie, en ik had het voordeel dat ik geen Duitser ben. Ik had met niemand een rekening te vereffenen, niet met Wagner en Bayreuth, noch met de Duitse geschiedenis. En mijn



Chéreau regisseert Brünnhilde (Gwyneth Jones)

gebrekkige muzikale ervaring werd enerzijds gecompenseerd door de deskundigheid van dirigent Pierre Boulez, en bood me anderzijds ruimte voor een frisse kijk.’

Chéreau ontdeed de *Ring* van zijn mythologische gedaante en verplaatste de handeling naar de negentiende en vroege twintigste eeuw (vanaf het begin van de industriële revolutie tot aan New York in de jaren voor de beurskrach (1929). Daardoor wordt hij vaak gezien als de regisseur die voor het eerst Bernard Shaws opvatting over



Scènefoto's 2<sup>e</sup> akte *Walküre*

de *Ring* in de praktijk bracht. In *The perfect Wagnerite* (1898) beweert Shaw dat de mythologische handeling van de *Ring* in feite een allegorie is voor een antikapitalistische kritiek op de maatschappij van Wagners tijd. Daarmee ging Shaw in tegen Wagners gedachte dat de mythe een tijdloze en universele gelding heeft, juist doordat hij losstaat van specifieke historische situaties. Chéreau was teleurgesteld dat zijn encenering in eerste instantie hoofdzakelijk als een uitwerking van Shaws analyse werd beschouwd. Niet alleen vond hij Shaws interpretatie te simplistisch, ook leidde de overdreven aandacht voor Shaw volgens hem af van zijn eigenlijke doel: ‘Ik ontdekte in recensies een overdreven neiging om alles op Shaw te betrekken. Men had me duidelijk verkeerd begrepen. Had ik simpelweg een *Ring* in eigentijdse kostuums gecreëerd? Voor ons waren de kostuums een van de middelen om ons doel te bereiken, maar zeker niet het belangrijkste.’

### Theatrale middelen

Welke middelen gebruikte Chéreau nog meer? Allereerst bracht hij de mythologische goden en helden terug tot (al te?) menselijke proporties. Wotan werd bij Chéreau, in de ogen van Martin van Amerongen althans, een “gewelddadige kapitalist zonder enige scrupules.”

Brünnhilde kreeg een meisjesachtige invulling, mede dankzij de jeugdigheid van Gwyneth Jones, en Siegfrieds aandeel in het geheel is voor Chéreau van een raadselachtige zin- en smakeloosheid. Zo stelt Chéreau over Siegfried het volgende: ‘Siegfried is de voorloper van een instinctief fascisme, een

eenvoudig wezen, steeds bereid om te vergeten, een voorloper van catastrofes.’ Over zijn worsteling met het karakter tijdens de encenering schreef hij: ‘Hoe kun je van Siegfried een echt persoon maken? Tijdens de repetities kwam ik tot het inzicht dat je zijn karakter het beste kunt benaderen als dat van iemand die diep van binnen vagelijk voelt dat hij een opdracht heeft die hij niet kan vervullen. Maar als hij werkelijk geen vrees kent, hoe kun je een dergelijke onnozelheid dan met zo’n onrust verbinden? Dat blijft echter allemaal speculatie, theorie: in feite is de rol gewoon slecht geschreven.’

Niet alleen het publiek, maar ook de zangers zelf moesten aan Chéreau’s meer prozaïsche benadering van de karakters wennen. Chéreau: ‘In het gesproken toneel kun je een karakter vaak helemaal zelf ontwikkelen, omdat acteurs het stuk nog nooit gespeeld hebben. Wagnerzangers hebben een rol vaak al vele malen gespeeld in zeer verschillende regies. Dikwijls zijn ze ervan overtuigd dat de goden en helden waardigheid moeten hebben, en het is lastig om ze te bevrijden van die gedachte, van dat onnodige ontzag.’ Toch valt niet te ontkennen dat bijvoorbeeld de Wotan van Donald McIntyre ook in Chéreau’s kritische regie nog veel autoriteit en elegantie uitstraalt.



Scènefoto *Das Rheingold*

Hoewel Chéreau zijn sporen tot dan toe hoofdzakelijk in het gesproken theater had verdiend, bleek hij wel degelijk sensitief voor de rol die muziek in de *Ring* speelt, ondanks het feit dat hij geen noten kon lezen. Een van de geheimen van Wagners *Gesamtkunstwerk*, namelijk de wijze waarop verschillende kunsten elkaar ondersteunen en bevestigen, vormde voor Chéreau juist een probleem. Hij vreesde in sommige scènes voor een fenomeen dat hij met pleonasme en overbodigheid aanduidt: wanneer de muziek heel nadrukkelijk “vertelt” wat er op het toneel gebeurt, zorgt dat dan niet voor een zinloze verdubbeling? Hij etaleerde dit probleem aan de hand van de eerste akte van *Die Walküre*: ‘De muziek telt de passen van Sieglinde. Ze anticipeert zo nadrukkelijk blikken, dat er voor de zangers niets anders op lijkt te zitten dan deze blikken ook op elkaar te werpen. Daarom sprak ik met de zangers over het gevaar van pleonasme. Ik vertelde hen dat de muziek van *Die Walküre* dikwijls beschrijvend, zelfs nabootsend is, en dat je moet oppassen dat je het orkest er niet toe dwingt om een middelmatige, clichéachtige filmmuziek te spelen. In het geval van deze scène kwamen we er al snel achter dat het dramaturgisch noodzakelijk was dat Siegmund en Sieglinde elkaars blikken mijden, dat juist daarin de spanning zou komen te liggen.’ Een andere wijze waarop Chéreau extra spanning in de scène aanbracht is dat Hunding bij thuiskomst vergezeld wordt door zijn stamgenoten, die de dreigende sfeer van de scène aanzienlijk vergroten.

### Decors en kostuums

Chéreau’s intense persoonsregie krijgt gestalte tegen de achtergrond van enkele even indruk- als voor sommigen afschrikwekkende decors van Richard Peduzzi. *Das Rheingold* opent direct met een iconoclasme; de Rijndochters bewegen zich over een stomende stuwdam. Dit staat in schril contrast tot het gebruikelijke tafereel van dartelende faunen in een romantisch landschap. De stuwdam symboliseert echter de aan nutdoeleinden ondergeschikt gemaakte, geperverteerde natuur, een thema dat in Chéreau’s interpretatie regelmatig terugkeert. Het door Chéreau gekooide Waldvogeltje in de tweede akte van *Siegfried* vormt een variatie op hetzelfde thema.

Ook bij Wagner is dit misschien wel de hoofdzonde van de *Ring*, belichaamd door Wotan die de *Weltische* beschadigt om zijn speer, en daarmee zijn wereldheerschappij te verwerven. Oorspronkelijk zag Chéreau de Godenfamilie als een soort sterrenkundigen die door middel van kennis het universum hun wil opleggen. In het decor van de tweede akte van *Die Walküre* zien we hier nog iets van terug in de pendule, die enerzijds het verstrijken van de tijd symboliseert en anderzijds veel weg heeft van een slooptogel. Het is een krachtige metafoor voor het dreigende einde van Walhalla. Wotans dracht in deze scène, inclusief zijn ooglapje, ontleende Chéreau aan de kleding van prins Salina in Visconti’s *Il Gattopardo* (1963), een film over de ondergang van een negentiende-eeuwse aristocratische familie.



*De gekooide Waldvogel*



*Chéreau liet zich voor Wotans uitmonstering inspireren door de film *Il Gattopardo* van Visconti*

Behalve door eigentijdse films lieten Chéreau en Peduzzi zich ook inspireren door beroemde schilderijen. Het decor voor Brünnhildes rots werd geïnspireerd op Arnold Böcklins *Toteninsel* (1880-1886). Hoewel Peduzzi's decor dankzij de belichting zo nu en dan ook als een zonnige, hoopvolle plek verschijnt, overheersen dood, melancholie en isolatie. Een ander veelzeggend beeld is de wijze waarop de goden in een wankel polonaise Walhalla betreden aan het einde van *Das Rheingold*. Dit beeld ontleende het regieteam aan Brueghels *Parabel der blinden* (1568), een krachtige knipoog naar Loge's woorden: "sie aufzuzehren, die einst mich gezähmt, / statt mit den Blinden blöd zu vergehn."



*Brünnhildes rots had Böcklins Toteninsel als inspiratiebron*



*Brueghels Parabel der blinden diende als inspiratiebron voor de slotscène van Das Rheingold*

### Slotscène Götterdämmerung

Het meest indrukwekkende beeld van de encenering is echter van eigen makelij. Nadat Brünnhilde haar slotmonoloog heeft afgestoken en in de vlammen is gedoken, keert het Gibichungenvolk zich met een vragende blik tot ons als publiek. Welke vraag het ons stelt, blijft in het midden; iets in de trant van ‘Weißt du was du sahst?’ of misschien ‘hoe nu verder?’. Wagners *Ring* lijkt af te sluiten met een appel aan een nieuwe generatie om het beter te doen dan de vorige, en Chéreau wijst ons nadrukkelijk als deze nieuwe generatie aan.

Ook realiseerde hij zich volkomen dat na vijf jaar sleutelen de tijd was gekomen voor een nieuwe generatie regisseurs om zich aan de *Ring* te wagen: ‘Heb ik Wagner een dienst bewezen? Ik weet alleen dat ik geweldig veel plezier heb gehad bij het vertellen van het *Ring* verhaal aan mijn tijdgenoten. Nu is het tijd voor nieuwe regisseurs om hun visie op het stuk te tonen. Kunst die op een podium ontstaat is immers vluchtig en vergankelijk.’

### Eerste Ring op video

Met de vergankelijkheid van Chéreau's *Ring* blijkt het nogal mee te vallen, deels doordat het de eerste *Ring* was die integraal op video werd vastgelegd. Nog altijd laten Wagnerregisseurs zich door Chéreau inspireren. Zowel Kasper Bech Holtens *Ring* uit Kopenhagen als Stefan Herheims *Parsifal* uit Bayreuth getuigen van zijn invloed. Beide vertellen ze de opera door parallellen met de geschiedenis te laten zien, bij Holten de twintigste-eeuwse geschiedenis, bij Herheim de geschiedenis van Duitsland en Bayreuth in het bijzonder. Ook de *Ring* die Antony McDonald voor de Nationale Reisopera creëerde bevat knipogen naar Chéreau, onder andere in de vormgeving van de Gibichungenhal naar het voorbeeld van Visconti's film *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*, 1969).



Slotscène Götterdämmerung

Dat Chéreau's werk tot op de dag van vandaag eerder inspirerend dan verlamdend werkt, komt door zijn open benadering en speelse theatraaliteit. Chéreau: ‘Ik heb me laten leiden door de travestieën, de vermenging, het eclectische, kortom door de dichterlijke vrijheid van Wagner. Deze vrijheid miste ik bij andere regisseurs, het leek of ze meer orde in het werk brachten dan goed is.’ Chéreau wist de *Ring* opnieuw wakker te kussen, te verfrissen, en van die frisheid profiteren regisseurs zelfs na zijn dood nog altijd.

Alle citaten zijn ontleend aan *Der "Ring". Bayreuth 1976-1980* (Berlijn, 1980) ♪