

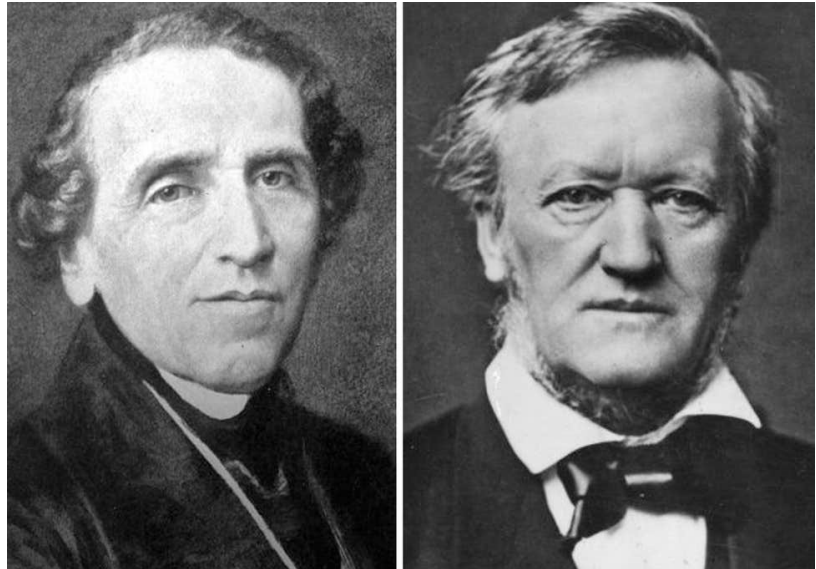
Wagners verhouding tot Meyerbeer – feit en fictie

door Harry Vreeswijk

Deze beschrijving van Wagners relatie tot Meyerbeer is gebaseerd op Ulrich Drüners *Wagnerbiografie*¹, hier en daar aangevuld met enkele extra gegevens uit de *Meyerbeerbiografie* van Sabine Henze-Döring en Sieghart Döring² en Jens Malte Fischers *Monografie over Wagners »Das Judentum in der Musik«*³.

Op 27 oktober 1834 ontvouwde de componist Richard Wagner, 22 jaar oud, in een brief aan zijn beste school- en jeugdvriend Theodor Apel zijn toekomstplannen:

„Mein Plan ist jetzt ganz fest u. unwiderruflich gemacht. [...] In Italien komponiere ich dann eine italienische Oper, und wie es sich macht auch mehr; sind wir dann braun und 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.“⁴



In zijn jonge jaren dirigeerde Wagner ook, naast allerlei andere opera's, herhaaldelijk Meyerbeers *Robert der Teufel*.⁵

Op 4 februari 1837 wendde Wagner zich voor het eerst met een brief tot Giacomo Meyerbeer onder de aanspreking “Verehrter Herr und Meister”:

„Seit ich in der musikalischen Praxis stehe, haben sich meine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik u. zumal der dramatischen, bedeutend geändert, u. soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls am unpassenden Orte, mich in ungeschickten Lobeserhebungen Ihres Genius aus zu lassen, nur soviel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sehe, der sich die Vorzüge der italienischen u. französischen Schule zum Muster machte, um die Schöpfungen seines Genies *universell* zu machen. [...] Künstlerruhm kann Ihnen fast nicht *mehr* zu Theil werden, denn Sie erreichten schon das Unerhörteste; überall wo Menschen singen können, hört man Ihre Melodien. Sie sind ein kleiner Gott dieser Erde geworden; - wie herrlich ist es nun für den, der diesen Standpunkt erreicht hat, zurückzublicken, u. denen, die er so weit hinter sich ließ, die Hand zu reichen, um auch sie wenigstens in Ihre Nähe zu ziehen.“⁶

¹ Ulrich Drüner: Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens. Biografie. Mit 122 Abbildungen. – (München:) (Karl) Blessing (Verlag 2016).

² Sabine Henze-Döring & Sieghart Döring: Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. – (München:) C.H.Beck (2014).

³ Jens Malte Fischer: Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus. – (Frankfurt am Main und Leipzig:) Insel Verlag (2000).

⁴ Drüner, p. 78

⁵ Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. – München, Zürich: Piper (Verlag 2013), p. 96v. – Gregor-Dellin, die duidelijk iets minder kritisch met Wagners *Mein Leben* omgaat dan Drüner, merkt daarbij op: “Von der Partitur Meyerbeers war Wagner sehr enttäuscht, und da ihm nichts andres übrigblieb, wandte er sein Interesse der Art und Weise zu, wie man ihre Effekte am besten zur Wirkung bringen konnte, was, wie er später [!] glaubte, den einige Zeit anhaltenden Verfall seines musikalischen Geschmacks vorbereitete.”

⁶ Döring & Döring, p. 143.

In 1840 – Wagner is dan in Parijs en medewerker van de *Revue et Gazette Musicale* – schreef hij een essay over Meyerbeers *Hugenotten* als vervolg op zijn eerste bijdrage aan dit tijdschrift ‘Über deutsches Musikwesen’ (*ReGM* van 12.07 1840). Dit stuk werd echter pas in 1886, dus na Wagners dood, gepubliceerd, eerst apart en dan in de *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band XII. Daarin ging hij nog een keer los:

„Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Thaten der Musik, – Musik wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart schrieben, – und diese waren Deutsche, und Meyerbeer ist ein Deutscher,“⁷

In de brief van 3 mei 1840, waarin hij Meyerbeer „um Hülfe im substantiellen Sinne“ smeekte, bood hij zichzelf de „innig verehrte[n] Herr[n] und Meister“ zelfs als slaaf aan: „denn ich gestehe offen, daß ich Sklavennatur in mir habe, mir ist unendlich wohl, wenn ich mich unbedingt hingeben kann, rücksichtslos, mit blindem Vertrauen. [...] Kaufen Sie mich darum, mein Herr, Sie machen keinen unwerthem Kauf.“⁸

Döring becommentarieert: „Wer sich vor seinem Gegenüber derart entblößt, sich in so entwürdigender Weise ausliefert, wird früher oder später den Zeugen der eigenen Schwäche zutiefst hassen, unabhängig von dessen Reaktion.“

Meyerbeers reactie was in ieder geval bepaald sympathiek en gaf blijk van waardering. Hij schreef zijn vertrouweling Louis Gouin op 15 juli van dat jaar:

„Lieber Freund! Ich lege einen Brief für Herrn Wagener bei, den ich Sie bitte, ihm baldmöglichst zustellen zu wollen. Dieser junge Mann interessiert mich, er besitzt Talent und Feuer, aber das Glück lächelt ihm nicht zu: er hat mir einen langen, sehr bewegenden Brief geschrieben, und dies ist der Grund, weshalb ich Sie bitte, ihm die Unterstützung zukommen zu lassen, die mein beiliegender Brief enthält.“⁹

Meyerbeers ondersteuning van zijn blijkbaar straatarme collega zal naar alle waarschijnlijkheid financieel zijn geweest. En later was het Meyerbeer die zich op 18 maart 1841 voor de première van *Rienzi* in Dresden inzette. De Dresdener intendant Von Lüttichau stemde op 29 juni toe en de gigantische opera ging op 20 oktober 1842 van 6 uur ‘s avonds tot na middernacht met overweldigend succes over de Bühne. In maart 1842 kreeg Meyerbeer het voor elkaar dat de intendant van de Koninklijke Opera in Berlijn, Graf Redern, de *Fliegende Holländer* accepteerde. Wagners grote doel, de Grand Opéra in Parijs, lukte echter niet, maar let wel, Wagner kwam in 1839 in Parijs aan, daar totaal onbekend, met niet meer dan een weinig succesvol operaatje op zak. Dat is vergelijkbaar met een beginnend provinciaal regisseur in de 20^e eeuw die naar Hollywood reist en verwacht, daar meteen een grote productie in de schoot geworpen te krijgen – zoals de auteurs van de Meyerbeer-biografie de zaak fijntjes in perspectief zetten. Vanaf 1840 raadde Meyerbeer Wagner dan ook aan, behalve compositie, ook minder interessante opdrachten te aanvaarden en hij verwees hem naar niemand minder dan zijn eigen belangrijkste uitgever, Maurice Schlesinger, die ook Chopin, Liszt, Rossini en andere groten van die tijd onder zijn vleugels had. En Schlesinger, die dus in opdracht van Meyerbeer Wagner hielp en natuurlijk ook niet zijn relatie met Meyerbeer en de reputatie van zijn gerenommeerde bedrijf op het spel kon zetten, verlangde weliswaar hard werk, maar betaalde Wagner royaal voor diens artikelen en voor de piano-uittrekels en andere bewerkingen voor huiselijk gebruik. Dat waren buitengewoon belangrijke en goed verkochte middelen om opera’s bekend te maken in een tijd zonder andere en met name akoestische reproductiemiddelen. In de jaren 1840 tot 1843 heerste er in de briefwisseling tussen Wagner en Schlesinger een vriendschappelijk-collegiale toon. Natuurlijk was het hard werken, maar niet de “slavenarbeid” en “herendienst” die Wagner er later van maakt.¹⁰

Wagner was door Meyerbeer ook via Louis Gouin in contact gekomen met de directeur van het Théâtre de la Renaissance, Anténor Joly, die zich voor *Das Liebesverbot* bleek te interesseren. Prompt verhuisde hij in 1840 – met alleen het uitzicht op een contract – van de kleine, maar fatsoenlijk ingerichte kamer in het hotel *Maison où naquit Molière* naar de chique Rue du Helder en schafte op krediet dure meubels aan. Die inrichting bracht, zoals Drüner het formuleert, „ein fatales

⁷ Drüning, p. 75.

⁸ Döring & Döring, p. 146.

⁹ Döring & Döring, p. 145.

¹⁰ Drüner, p. 120-122.

Schuldenkarusell in Gang. [...] Nach Königsberg und Riga geriet Wagner nun schon zum dritten Mal wegen einer allzu luxuriösen Wohnungsausstattung in Finanznot. Diesmal jedoch wurde es existenzbedrohend.¹¹ Maar anders dan bij zijn lichtzinnigheid in Riga, waarover hij in *Mein Leben* (na 1865 dus!) uitvoerig en bijna humoristisch als over een jeugdzonde vertelt, schrijft hij in *Mein Leben* over zijn uit veel ernstiger onvoorzichtigheid ontstane debacle in Parijs alsof anderen de schuld waren van zijn armoede. *Mein Leben* werd dan ook voor zijn opdrachtgever Ludwig II. geschreven en ook het nageslacht moest denken dat het geldgebrek gedurende de hele Parijse episode de schuld van anderen was.

Maar armoede? Hoezo armoede? De grote sommen geld die Wagner voor zijn werk voor Schlesinger en een serie tijdschriften verdiende zijn allemaal spoorloos verdwenen. Drüners paragraaf Künstlerische Erniedrigung uit het hoofdstuk Wagner in Paris, inclusief de daarbij horende noten 139-149¹², somt Wagners inkomsten uit zijn Parijse tijd gedetailleerd op en ontkrachten het romantische beeld van de belangeloze arme kunstenaar die bovendien nog door twee machtige Joden – Meyerbeer en Schlesinger – werd dwarsgezet en uitgebuit. Die mythe werd door Wagner pas in 1852 in *Eine Mitteilung an meine Freunde* gepubliceerd. En *Mein Leben*, dat hij na zijn redding door koning Ludwig II van Beieren in 1864 op diens verzoek aan Cosima dicteerde en waarin hij hetzelfde vertelde, werd nog zeer veel later gedrukt, en wel in een kleine oplage van 25 exemplaren in 1880, ook voor vrienden en natuurlijk voor de koning, en verscheen pas voor het grote publiek – geretoucheerd – in 1911 en echt compleet in 1963. Volgens het voorwoord had Cosima Wagner om deze autobiografie gevraagd. In werkelijkheid was dus zijn nieuwe bewonderaar en beschermheer koning Ludwig de opdrachtgever. Die 25 exemplaren van 1880 werden na Wagners dood overigens door Cosima weer ingenomen, inclusief het exemplaar van de koning... En in 1850 verscheen dan, weliswaar anoniem, de frontale aanval op Meyerbeer *Das Judentum in der Musik* dat Wagner in 1869 onder eigen naam – verscherpt – publiceerde.

Maar in alle nog vindbare documenten tussen 1839 en 1843, voornamelijk brieven en de *Autobiographische Skizze* van 1843 (na het sensationele succes van *Rienzi*) gaf Wagner niemand de schuld van zijn armoede, ook zichzelf niet, en karakteriseerde hij de Parijse periode als “von größtem Nutzen”: Meyerbeer had hem (citaat) “mit der ausgezeichnetsten Sorgsamkeit” een handje geholpen¹³. Wagner op zijn beurt sierde zijn brieven op met de kwalificatie “leerling van Meyerbeer” en dat opende voor hem de kolommen voor de *Dresdener Abendzeitung* en het beroemde tijdschrift *Europa* waarin zijn verhalen *Pariser Amusements* en *Pariser Fatalitäten* verschenen, plus vurige lofzangen op Meyerbeers succesvolle opera's *Robert der Teufel* en *Die Hugonotten*.

Tegelijkertijd werkte hij aan zijn *Fliegende Holländer* waarvan hij de stof – net als bij *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Nibelungenhort*, *Jung-Siegfried*, *Walküre*, *Gotterdammerung* en *Parsifal* – leende van de Joodse schrijver en dichter Heinrich Heine, hoewel niet diens vaak ironische moraal en commentaar. Na het Jodenpamflet verzweeg Wagner ook consequent de goudmijn Heine waaruit hij zijn stoffen in belangrijke mate had gedolven. Wagner had Heine in Parijs, waar die ook na het verbod op de literair-cultureel-politieke stroming *Junges Deutschland* in ballingschap leefde, persoonlijk leren kennen en ging geruime tijd vriendschappelijk met hem om.

Door zijn werk aan de *Fliegende Holländer* en met name door uitvoerige gesprekken over vooral middeleeuwse literatuur en geschiedenis met zijn – eveneens Joodse – vriend en filoloog Samuel Lehrs raakte Wagner intussen steeds meer gefascineerd door de Duitse stoffen en cultuur en wendde hij zich af van de moderne inhoud van zijn eerste drie opera's: democratie, pluralisme, integratie van de vreemdeling, rechtvaardigheid, politieke vrijheid en gelijkheid – kortom van de geest van Heinrich Heine en het *Junge Deutschland*. Het was een terugkeer naar de nationalistische Duitse hoog- en laatromantiek van de anti-Franse napoleontische tijd en de restauratie van 1815, naar het antagonisme van “het eigene” en “het vreemde”. Het werd een gevecht tegen de moderniteit die door Wagner geïdentificeerd werd met het zich emanciperende Jodendom.

¹¹ Drüner, p. 122v.

¹² Drüner, p. 128-133, resp. 764v.

¹³ Drüner, p. 348.

Even als excursie een versimpelde, maar daarom misschien ook verhelderende 'sweep' door de 19^e-eeuwse geschiedenis die tot op de dag van vandaag in een dialectisch proces voortduurt:

De door de ratio gestuurde Verlichting poogde de mens te bevrijden van de macht van kroon en kerk en in vrijheid, gelijkheid en broederschap op eigen benen te laten staan, maar ontdekte al snel dat die geëmancipeerde, gesecculariseerd mens niet alleen uit verstand maar ook uit gevoel bestond: denk aan het Engelse *sentimentalism* en de Duitse *Sturm und Drang* – beide ook wel samengevat in de term pre-romantiek, waarin met name de natuur steeds sterker een lieflijke, maar ook overweldigende spiegel van de gecompliceerde menselijke ziel werd die, let wel, ook nog steeds naar vrijheid, gelijkheid en broederschap streefde – ook al bracht de Grote Terreur van 1792 natuurlijk een gevoelige slag toe aan een naïef optimistisch wereldbeeld. De vroege romantiek – in Duitsland o.a. Novalis en de gebroeders Schlegel, Ludwig Tieck, maar ook nog E.T.A.Hoffmann – omvatte alle menselijke activiteiten en exploreerde de krochten van de menselijke ziel, de wereld van de droom, de mysteries van de nacht, oude middeleeuwse handschriften en vergeten vroege drukken uit de sinds kort geopende kloosterbibliotheken en bestudeerde oude liederen (Achim von Arnim, Clemens Brentano), sprookjes, mythen en sagen (Jakob en Wilhelm Grimm), en ontsloot zelfs het oeroude Indische Sanskriet. Maar de export van het liberale burgerlijk wetboek met zijn gelijkheid voor alle burgers door Napoleon triggerde door diens toenemend grootheidswaanzinnige oorlogsgeweld ook het nationalisme in zijn veroverde gebieden waardoor de belangstelling voor de universele menselijke cultuur zich in de hoog- en laatromantiek vaak vernauwde tot het betreffende taalgebied. Hoewel, door de druk van de restauratie van na 1815, die Europa en met name de *Heilige Alliantie* van Rusland, Oostenrijk en Pruisen veranderde in politiestaten, leefden internationale, universele waarden in de 30-er en 40-er jaren van de 19^e eeuw weer op, zoals met de beweging van het *Junge Deutschland*. Maar het nationalisme bleek sterker, vooral na de mislukte revoluties van 1848/49, met alle gevolgen van dien. – Er was echter nog een andere belangrijke vrucht van de emanciperende Verlichting: Napoleons *code civil* haalde ook de Joden uit hun getto's en dat eindelijk bevrijde, vaak zeer geletterde deel van de bevolking emancipeerde zich snel, tot verdriet, angst en woede van op zijn minst delen van de niet-Joodse bevolking. In de loop van die 19^e eeuw ontwikkelde het oeroude religieus-culturele anti-judeïsme zich onder vals, maar dankbaar gebruik van Darwins geschriften tot een racistisch antisemitisme waarin de Joodse identiteit noch door integratie, noch door de christelijke doop was te "genezen".

Die ontwikkeling zien we ook, bijna exemplarisch, terug bij Richard Wagner. Het proces werd bij hem dan nog doorkruist door zijn mateloze ambitie als tekstschrijver en componist. Met menig Jood had Wagner een hartelijke, inspirerende – d.w.z. HEM inspirerende – relatie zolang die niet uitliep op concurrentie. De arme Samuel Lehrs stierf zeer betreurd erg jong, collega-journalist/feuilletonist Heinrich Heine was echter te internationaal, te Fransgezind, te scherp sarcastisch, ook al leverde hij nog zoveel materiaal. Mendelsohn werd als componist best bewonderd door Wagner: hij schreef namelijk geen opera's! Als invloedrijk dirigent kon hij weer minder op Wagners sympathie rekenen.

Maar Meyerbeer was natuurlijk de concurrent bij uitstek, van wie hij het nodige afkeek, die hem welwillend hielp, maar die natuurlijk wel overvleugeld moest worden. Jens Malte Fischer formuleert het drastisch: "Wagner biß die Hand, die ihn streichelte, und daß es eine jüdische Hand war, machte ihm die Sache, als er den Zusammenhang zu erkennen glaubte, erheblich leichter." In 1910 had de criticus Richard Rose het in een treffend beeld geformuleerd: "Wagner mußte Meyerbeer töten, wie Zeus den Kronos töten mußte– weil er sein Vater war" – door J. M. Fischer dichter op Wagners biografie gevarieerd tot "ein Ziehvatermord", zoals Siegfried Mime doodt.¹⁴

Terug naar de première van *Rienzi* en de rol van Meyerbeer daarbij. Die première op 20 oktober 1842 en de vele daarop volgende uitvoeringen waren een triomfantelijk succes. Wagner schreef zijn zwager Avenarius in Parijs: "Man versichert mir, daß Meyerbeer's Succes bei seiner hiesigen Aufführung der Hugenotten nicht im Vergleich zu stellen sei mit dem meines *Rienzi*". Voor dit werk had Wagner, zoals hij in *Mein Leben* – zonder (na 1864) Meyerbeer bij naam te noemen! – "ganz in denselben Formen der großen historischen Oper und mit womöglich noch überbietender Anwendung aller dazu gehörigen Effektmittel" gedicht en gecomponeerd. In een brief van 6 november 1842 aan zijn vrienden in Parijs schreef Wagner zelfs heel open: "*richtig – ich bin Meyerbeer's Schüler*"¹⁵. Meyerbeer feliciteerde zijn "leerling" al op 7 december vanuit Parijs, reisde in september 1844 vanuit Berlijn speciaal naar Dresden en woonde op 19 december 1844 een repetitie en op de 20^e een uitvoering bij die, zoals een krant berichtte "wieder bei gedrängt vollem Haus und unter großem

¹⁴ Fischer, p. 77.

¹⁵ Drüner, p. 152v.

Jubel” plaats vond¹⁶. Wagner zelf had het overigens niet meer tijdens de première. Hij overlaadde zichzelf met verwijten: “So ein Ochse! – Nein, was für ein Esel. Nein, welcher Wahnsinn!” Nadat hij door regisseur Ferdinand Heine de gang op was getrokken, bleef hij zichzelf verwijten maken: te veel melodieën in een te lange opera. De voorstelling was om zes uur begonnen en pas na middernacht ten einde! Maar zowel publiek als zangeressen en zangers waren laaiend enthousiast en laatstgenoemden wilden van geen coupures weten¹⁷. Meyerbeer oordeelde ’s avonds in zijn dagboek: “Obgleich eine unsinnige Überfülle der Instrumentation betäubt, so sind doch wahrhaft schöne, ausgezeichnete Sachen darin”, en op 21 december voegt hij daaraan toe: “Da ich gar keine Stimmung zur Komposition fand, machte ich Besuche & las die Partitur des ›Rienzi‹ durch.” En op de 22^e schreef hij: “Morgens ›Rienzi‹ gelesen”¹⁸. Ook later, bij *Tannhäuser* en *Lohengrin*, zou Meyerbeer oprecht geïnteresseerd in het werk van zijn ‘oudleerling’ blijven.

Wagner kreeg in deze tijd van publiekssucces wel problemen met recensenten, ook wanneer die, zoals Drüner schrijft, “ausgewogen anerkennend, aber nicht unkritisch” zijn. Drüner verklaart dat als volgt: enerzijds had Wagner een hang naar het despotische, zodat hij wie niet 200% vóór hem was automatisch tot zijn vijanden rekende en anderzijds was de *noodzaak van vijanden* voor hem al zeer vroeg een belangrijke motor voor zijn legendevorming: de weerstanden tegen zijn kunst behoorden tot de kern van zijn publieke zelfportret. Langzamerhand ontwikkelde zich bij hem dan ook een samenzweringstheorie, de “*Mythos vom großen Feind*”, zoals Drüner die noemt – die met name na 1850 steeds antisemitischer werd.¹⁹

Op 2 februari 1843 werd Wagner tegen een fors salaris voor het leven als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister aangesteld. En vanaf 1845 deed hij alle moeite om met Meyerbeers hulp *Rienzi* en de *Fliegende Holländer* in Berlijn opgevoerd te krijgen, maar de planningsen aldaar duurden jaren – waarvan Wagner Meyerbeer de schuld gaf, hoewel die in Berlijn, waar een wisseling van opera-intendant speelde, niet zo machtig meer was.²⁰ Wagner wendde zich tot de hem goedgezinde schoonzus van de Pruisische koning, de koningin van Saksen, en via haar slaagde hij: hij moest *Rienzi* zelfs hoogstpersoonlijk instuderen. Het is dan 1847. De encensering lukte prima, het koor was voortreffelijk, alle bijrollen waren uitstekend bezet, maar de zanger van de uiterst belangrijke hoofdrol was “een wezenloze schaduw”. De Berlijnse *Rienzi* was geen mislukking, maar Wagner beschouwde die wel als zodanig, hoewel hij pas in 1854 in een brief een specifiek verwijt uitte: Meyerbeer zou de pers hebben opgestookt en de koning van een bezoek hebben afgehouden. Uit de intussen compleet gepubliceerde brieven, dagboeken en notities van Meyerbeer blijkt niets van dat alles. Meyerbeer nodigde Wagner in oktober 1847 zelfs uit, bij hem thuis te komen eten: “Den Kapellmeister Richard Wagner zu Muttern zu Tische geführt” – een uiterst zeldzame privé-uitnodiging en een hoogste onderscheiding van de kant van de wereldberoemde en moeilijk aanspreekbare kunstenaar. Het verbazingwekkendste is echter dat Wagner, zoals hij nota bene zelf later in *Mein Leben* schreef, al in november 1847 bij gelegenheid van het bezoek van koning Friedrich Wilhelm IV. voor een feestelijk opvoering van *Tannhäuser* in Dresden te horen kreeg waarom de koning niet kwam opdagen: omdat die een goede indruk van een van Wagners opera’s wilde krijgen en wist dat die in zijn theater alleen maar slecht geproduceerd zou kunnen worden. Dus niks geen negatieve beïnvloeding van de kant van Meyerbeer. Wagner corrigeerde echter zijn Meyerbeerleugen niet omdat, zoals Drüner schrijft, de hoogst noodzakelijke vijand in Wagners marketing van zichzelf veel belangrijker was dan de werkelijkheid. Deze Wagnermythe is dan later natuurlijk ook te vinden bij de door Cosima bewaakte hagiograaf Carl Friedrich Glasenapp (1894-1905), maar tevens bij Martin Gregor-Dellin (1983), Bryan Magee (1988), Barry Millington (1992) en Udo Bernbach (2000).²¹

In de loop van de jaren 1840 werd, zoals al opgemerkt, het streven naar verandering van de politieke en sociale toestanden in de Duitse landen steeds sterker en de onderdrukking daarvan door de diverse overheden steeds gewelddadiger. Maar de Europese zgn. maartrevolutie van 1848/49 mislukte.

¹⁶ Drüner, p. 153.

¹⁷ Drüner, p. 151.

¹⁸ Drüner, p. 153

¹⁹ Drüner, pp. 175-177 en Anmerkung 184.

²⁰ Drüner, p. 146v.

²¹ Drüner, pp. 198-201 en Anmerkung 203-206.



Wagner die er in 1849 in Dresden actief aan deelnam²², vluchtte met hulp van vriend Liszt naar Zwitserland. Intussen was hij al sinds 1846 begonnen met een hele serie hervormingsplannen voor het orkest- en operabedrijf en ontwerpen voor opera's die de vernietiging van de oude feodale orde en de geboorte van de nieuwe "vrije mens" centraal stelden: *Der Nibelungen-Mythos* (1848), *Siegfrieds Tod* (1848-50), *Die Wibelungen* (1849), *Jesus von Nazareth* (1849), en *Wieland der Schmied* (1849/50).

Op 16 april 1849 was Meyerbeers jongste opera *Le Prophète* in première gegaan en wanneer Wagner die in maart 1850 in Parijs bezocht, was hij geschokt. In *Mein Leben* beschreef hij zijn reactie later als volgt: "Mir ward so übel von dieser Aufführung [...]. Nie vermochte ich je wieder diesem Werk die geringste Beachtung zu schenken". 15 jaar eerder, direct na zijn theaterbezoek, op 13 maart 1850 klonk Wagner in een brief aan vriend Theodor Uhlig heel anders: "In dieser zeit sah ich denn auch zum ersten male den Propheten – den Propheten der neuen welt: ich fühlte mich glücklich und erhoben, ließ alle wühlerische pläne fahren, die mir so gottlos erschienen, da doch das reine, edle, hochheilig

wahre und göttlich menschliche schon so unmittelbar und warm in der seligen gegenwart lebt. [...] Ich bemerke, ich werde immer schwärmer, wenn ich an jenen abend der offenbarung denke; verzeihe mir."²³ "Wagner hätte sich zu seinen Vernichtungsfantasien keine bessere theatralische Illustration wünschen können", schrijft Drüner. "Meyerbeer stiehlt ihm die Show." Alleen: bij nadere beschouwing bedoelde die exact het tegendeel van wat Wagner op het oog had: Meyerbeer had een waarschuwing tegen de verleidingen van het anarchisme gecomponeerd. Van de mooie, maar nauwelijks minder gevaarlijke Siegfried is de woeste en vernietigende profeet Jan van Leiden juist het tegendeel. Wagner zocht en vond intussen zijn eigen weg. Meyerbeers liberale moderniteit niet na te volgen had hij allang gezworen.²⁴ Pal daarop valt Wagner in *Oper und Drama* Meyerbeer frontaal aan, met naam en toenaam. Na de puur antisemitische aanval in *Judentum und Musik* volgde dus de kunsttheoretische en operahistorische op de voet.

Tussen 9 en 15 juli 1851 schreef Wagner het grootste deel van het autobiografische *Eine Mitteilung an meine Freunde* dat als begeleiding van een libretti-uitgave van de *Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* met uitvoerige interpretaties van zijn tot dan toe verschenen werken het jaar daarop verscheen en waarin hij – in tegenstelling tot de *Autobiographische Skizze* van 1843 – de wereld indeelde in vrienden en niet-vrienden en van eerstgenoemden liefde jegens de kunstenaar én mens Wagner eiste om begrepen te worden. Zijn Parijs-mythe kreeg hier voor het eerst zijn gepubliceerde vorm: buiten eigen schuld was hij verarmd en bijna tot de hongerdood gedreven in het corrupte Parijs, uitgebuit en vernederd door de Parijse "Musikjuden", de uitgevers aldaar, en ook nog slachtoffer van de smadelijke intriges van Meyerbeer. Bovendien moest natuurlijk zijn in de hele culturele wereld bekende debacle in de revolutie van 1849 geherinterpreteerd worden. Dat werd nu een glorieuze

²² Toen Wagner in juli 1848 in Wenen was om te kijken of daar belangstelling bestond voor zijn theaterhervormingsideeën, trof hij ook de belangrijke, hem toen nog zeer toegenegen criticus Eduard Hanslick. Die vertelt over een ontmoeting met Wagner: "Wagner war ganz Politik; er erwartete von dem Siege der Revolution eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesellschaft, der Religion, ein neues Theater, eine neue Musik." – Drüner, p. 227.

²³ Döring & Döring, p. 147 – in de toen in de mode zijnde *Kleinschreibung*.

²⁴ Drüner, pp. 278-281.

herrijzenis uit de Parijse dood en ellende op basis van de echt-Duitse muziek van Beethoven en Von Weber: een revolutie tegen het huidige artistieke klimaat, een compromisloos gevecht tegen de lege modes van de (joodse) moderniteit, hetgeen moest leiden tot het kunstwerk van de toekomst, de *Ring des Nibelungen*.²⁵

Van november 1853 tot augustus 1859 doorleefde Wagner dan zijn zeer waarschijnlijk bewust onvervulde, maar daarom niet minder heftige liefdesrelatie met de echtgenote van zijn mecenas, Mathilde Wesendonck. Dat bezorgde hem namelijk de creatieve hoogspanning voor ruim twee delen *Ring* en de complete *Tristan und Isolde*. Er vond toen wel iets opvallends plaats: “Es herrschte vollkommene Meyerbeer-Abstinenz während der *Tristan*-Epoche”. “Mit den Juden hatte Wagner zur Zeit von *Tristan und Isolde* keine Probleme, er brauchte sie nicht als großen Feind, er hatte einen viel charmanteren Motor zur Kreativität.”²⁶

Omdat zonder een amnestie uit Dresden de helft van de culturele wereld voor Wagner was afgesloten, besloot hij het in 1859 – intussen beroemd! – nog maar eens in Parijs te proberen met een serie concerten voor eigen rekening en een opera. Om te beginnen lanceerde hij in zijn latere beschrijving van zijn zoektocht naar concert- en operalocaties een paar volkomen uit de lucht gegrepen aanvallen op Meyerbeer – die zich op dat moment in Berlijn bevond en de eerste ondertekenaar was van een voorstel om Wagner tot gewoon lid van de Akademie der Künste in Berlijn te maken. Tja, de vijandmythe moest na zoveel jaar *Tristan*-, resp. *Mathilde*-stilte weer nieuw leven worden ingeblazen ... Met veel overredingskunst wist Wagner uiteindelijk drie concerten te verwezenlijken die bij het publiek (hoewel niet in de Parijse pers) succesvol waren – Wagner werd het culturele gesprek in de stad –, maar financieel bepaald niet. Het tekort van 10.000 francs werd door de Gräfin Nesselrode-Kalergis opgeheven. Maar toen nog zijn opera, te weten *Tannhäuser*. De uiteindelijke toestemming lag niet bij een of andere artistiek directeur, maar bij de in kunstzaken totaal onbenullige keizerlijke adelshierarchie. En voor die was de Grand Opéra niet in de eerste plaats een kunstinstituut, maar een amusementsinrichting. Toen dus uiteindelijk door bemiddeling van Fürstin Pauline Metternich, echtgenote van de Oostenrijkse ambassadeur in Parijs, de *Tannhäuser* door keizer Napoleon III hoogstpersoonlijk werd aanbevolen, moest Wagner zorgen voor een groot ballet in de *tweede* acte. Wie de componist was, waar het verhaal over ging, allemaal bijzaak. Het werk moest “passen” in het uitgaansleven van de “stamgasten”. Maandenlange onderhandelingen, het wachten op de tekstvertaling, het componeren van het Venusbacchanaal voor de *eerste* (!) acte en uitgebreide repetities – in totaal 164 – onder leiding van Wagner zelf (die ook nog te maken had met een niet echt adequate titelrolvertolker en een slechte dirigent voor de generale repetitie en de uitvoering) leidden uiteindelijk tot het legendarische schandaal op 13 maart 1861.

Het verhaal is bekend. De stoorzender was niet Meyerbeer, maar de zogeheten Jockey-Club die tot woede van het betalende publiek drie opeenvolgende voorstellingen met toenemend kabaal verstoorden. Napoleon III en zijn vrouw woonden de drie avonden in stoïcijnse rust bij: hij wist wat er speelde, maar kon niet (laten) optreden; hij hing volledig af van deze door hemzelf als “idioten” gekwalificeerde trouwste legitimisten van het systeem, en had toegestaan dat ze hun boosheid op *Tannhäuser* botvierden. De hele Europese pers berichtte binnen enkele dagen in alle uitvoerigheid over het gebeurde, inclusief de politieke achtergrond: het schandaal was ook een confrontatie tussen de Franse hofklike en de Oostenrijkse die door het gehate vorstenpaar Metternich werd aangevoerd. Wagner trok zijn opera na drie voorstellingen terug, maar uiteindelijk was hij de winnaar in deze strijd. Nog nooit was in zo weinig dagen zo veel over een en dezelfde musicus geschreven. Charles Gounod moet uitgeroepen hebben: “Que Dieu me donne une pareille chute!” Komedieschrijver Nestroy produceerde een parodie op *Tannhäuser* – tot groot vermaak van Wagner. En Meyerbeer in het verre Berlijn – die de *Tannhäuser* allang kende en er in 1855 een omweg via Hamburg voor over had om die te zien – noteerde al op 15 maart in zijn dagboek (maar dat wist Wagner natuurlijk niet): “Heute trafen die Nachrichten von der 1. Vorstellung des Tannhäuser ein, der einen vollständigen Fiasco gemacht haben soll. [...] Eine so ungewöhnliche Art des Mißfallens einem doch jedenfalls sehr beachtenswerten und talentvollen Werke gegenüber scheint mir ein Werk der Cabale und nicht des wirklichen Urteils zu sein und wird meiner Ansicht nach dem Werke bei den folgende Vorstellungen

²⁵ Drüner, pp. 349-359.

²⁶ Drüner, pp. 443-454 & 483 plus Anmerkung 488.

sogar von Nutzen sein.”²⁷ Hoe juist gezien! – Fürstin Metternich organiseerde overigens een crowdfunding waarmee Wagners schulden à 25.000 francs betaald konden worden.²⁸

Maar voorafgaand aan de voorstelling speelde nog iets anders. De zanger van de titelrol, de zeer beroemde tenor Albert Niemann, speciaal vanuit Hannover naar Parijs verordonneerd, moest voor de vorm een proeve in de grote zaal van de Opéra geven. Hij koos voor de ‘Romerzählung’ uit de derde acte – vanwege haar moeilijkheid tot op de dag van vandaag berucht, voegt Drüner toe. De directie van de Opéra was dermate enthousiast dat ze direct een engagement van acht maanden voor 10.000 francs per maand afsloot. Sterrengages waren er toen ook allang, maar voor 80.000 francs moest de toen toch redelijk verdienende componist Wagner drie jaar lang buffelen.²⁹ Niemann, lid van de opera van Berlijn, zou in 1872 nog bij de eerstesteenlegging van het Festspielhaus in Beethovens 9^e symfonie zingen en in 1876 optreden als Siegmund tijdens de eerste Festspiele. Maar in 1872 schrijft Wagner in *Mein Leben* dat Niemann een deel van zijn Parijse honoraria “an den Gewinn der Pariser Hauptkritiker wagen zu müssen für nötig erachtet” had. Niemann zou erop gewezen zijn dat voor *Tannhäuser* “der Untergang geschworen sei und er persönlich sich nur durch Desertion sowie durch ein Auftreten in Meyerbeerschen Opern retten könne”. Drüner beschouwt deze beschuldiging als de meest absurde laster die Wagner ten nadele van Meyerbeer heeft verzonnen. Hij acht die namelijk hoogst



Albert Niemann

onwaarschijnlijk, en wel vanwege het gevaar dat Niemann zou lopen, door deze contractbreuk meer dan 60.000 francs plus schadevergoeding te moeten terugbetalen en vanwege alle mogelijke juridische gevolgen. In werkelijkheid is in de uitgebreide correspondentie tussen Wagner en Niemann en diens vrouw geen spoor van het verraadsverhaal te vinden. Wel schrijft Wagner aan Niemann dat diens interpretatie in de derde acte “noch viel zu materiell” is en het hem niet lukt “die gespenstische Trostlosigkeit [...] die allmählich sich nur bis zum Ausdruck rührender Weichheit erhebt” te treffen. Niemann raadde hem aan een andere *Tannhäuser* te zoeken. Wagner kookte van woede en moest toegeven. Maar hij zon op wraak. Met zijn verhaal in *Mein Leben* sloeg hij twee vliegen in één klap: straf voor de weerbarstige zanger en weer een bijtende druppel voor zijn anti-Meyerbeer-mythe. – Maar uitgerekend deze passage werd bij de publicatie van *Mein Leben* in 1911 geschrapt. Albert Niemann leefde namelijk nog tot 1917 en zou met een dementi niet alleen deze beweringen, maar de hele anti-Meyerbeer-mythe kunnen doen instorten. Hier bleken dus de uitgevers ook postuum zeer te hechten aan de Wagner-mythe als Bayreuther bedrijfskapitaal. Uit voorzichtigheid schrapten ze een paar passages, zodat Wagners leugens niet ontdekt zouden worden.³⁰

Nadat Wagner zich dan in 1863/64 in Wenen weer eens dieper en dieper in bijna onoverkomelijke schulden heeft gewerkt, blijkbaar om een al een jaar durende creatieve blokkade te doorbreken – tevergeefs, naar blijkt – is hij echt aan het eind van zijn Latijn. Drüner diagnosticeert: “Heute würde man sagen, dass er eine schöpferisch bedingte Depression in ihrer gefährlichsten Form durchlitt.”³¹ Wagner vlucht, eerst naar Zwitserland, dan naar Stuttgart in Hotel Marquardt, met het plan om op 3

²⁷ Drüner, p. 494.

²⁸ Drüner, pp. 482-496.

²⁹ Drüner geeft op de pagina's 502-505 plus de Anmerkungen 533-536) interessante inkijkjes in de internationale financiële situatie van musici, componisten zowel als uitvoerenden, in de 19^e eeuw.

³⁰ Drüner, p. 491v.

³¹ Drüner, p. 516.

mei in een afgelegen hoekje in de omgeving te verdwijnen waar hij verder aan de *Meistersinger* wil gaan werken.

Maar het loopt allemaal anders. Op 2 mei 1864 is het de kabinetssecretaris van de achttien en een half jaar oude koning Ludwig II. van Beieren, genaamd Pfistermeyer, na een zoektocht van veertien dagen gelukt de vluchteling te vinden. Op dezelfde dag sterft in Parijs Giacomo Meyerbeer op de leeftijd van 73 jaar...³²

Waarom dan nog in 1869 “der eigentliche Sündenfall Richard Wagners”³³, de “ohne äußere Not”³⁴ uitgebreidere en verscherpte heruitgave van *Das Judentum in der Musik* van 1850, en dan ook nog onder eigen naam? De twintig jaar tussen de revolutie van 1848/49 en de politieke gelijkstelling van alle religies in de door Pruisen geleide staten van de Noord-Duitse Bond mogen als de rustigste fase van de Duits-Joodse integratie beschouwd worden. Maar juist dat boezemde Wagner angst in. De scandaleuze opvoering van de *Tannhäuser* in Parijs, die hij aan de door Meyerbeer aangestuurde pers weet, liet zijn oude haat jegens die stad en zijn daarmee verbonden verwrongen herinneringen daarom vast weer opleven. De voorbereidingen voor de *Tristan*-première in Wenen in 1863 mislukten. Vanaf 1864 kon hij in door Ludwig gefinancierde mateloze luxe in München leven, hetgeen in de pers natuurlijk niet onbesproken bleef, net zo min als zijn affaire met Cosima von Bülow, maar zijn bemoeienis met Beierse staatszaken strandden niet alleen op de voor zijn antisemitische argumentatie totaal ongevoelige Ludwig, maar vooral op de steeds sterker wordende aanvallen van de ministeriële bureaucratie in Beieren – door Wagner zo gehaat omdat die weliswaar niet joods, maar (nauwelijks minder erg) katholiek was. En dan was er ook nog de première van *Die Meistersinger* in München in juni 1868, die op een scherpe afwijzing getraakteerd werd van de kant van zijn vroegere fan en huidige felste en meest welbespraakte recensent Eduard Hanslick, voor Wagner intussen het prototype van de joodse criticus. Uiteindelijk moest Wagner op Ludwigs verzoek München verlaten en leefde hij weer uitgerangeerd – zij het nu zeer comfortabel – in ballingschap in Zwitserland, in de door Ludwig II. ter beschikking gestelde villa Tribschen aan het Vierwoudstedenmeer.³⁵

Drüner gebruikt natuurlijk ook dankbaar het standaardwerk van Jens Malte Fischer, maar plaatst deze ontwikkelingen in het grotere verband van Wagners werk aan diens *Mythos vom großen Feind* die hij blijkbaar nodig had voor zijn creativiteit: “Das Leben in Tribschen war idyllisch, vielleicht auf Dauer zu idyllisch, denn die musikalische Arbeit schritt nicht recht voran. Seit dem 24. Oktober 1867, seit dem Schlussstrich unter den *Meistersingern*, hatte Wagner nichts Wichtiges geschrieben, und *Siegfried* wartete sehnlich auf seine Vollendung – König Ludwig II. drängte. Was unternahm Wagner hierzu? Im Frühjahr 1868 kümmerte er sich um die Wiederveröffentlichung seiner Schrift *Oper und Drama*. Ein neues Vorwort dazu kam am 16. März zum Abschluss. [...] Damit beabsichtigte Wagner, der Gesellschaft bewusst zu machen, das die ›Gefahr‹ der er sich nun bereits seit zwei Jahrzehnten heldenhaft erwehrte, nicht nur ihn, sondern *alle* bedrohte: Hauptfeind war die Moderne ganz allgemein – im Besonderen aber ihr Hauptvertreter, das Judentum.”³⁶

Wagner vond ook, net als later naar aanleiding van de *Ring*, dat pers en publiek niet op de juiste manier op zijn *Meistersinger* hadden gereageerd. “Selbst seine deutschümelnd-nationalistischen und judenfeindlichen ›Mahnrufe‹ in *Was ist deutsch?* (1865) und *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867) waren nahezu ungehört verhallt. Glaubte er 1869, die Neuveröffentlichung des Judenpamphlets nachschieben zu müssen, um das ›richtige‹ Verständnis seiner *Meistersinger* sicherzustellen?”³⁷ In januari 1869 begon hij met de revisie van *Das Judentum in der Musik*. En op 12 maart schreef hij zijn zwager Oswald Marbach: “Eine ganz exzentrische Ausschweifung tut mir als Unterbrechung dann wohl, z.B. solch ein plötzlicher polemischer Exkurs, wie [...] er unter dem Titel ›Das Judentum in der Musik‹ Ihnen in Folge meines Auftrags jetzt hoffentlich bereits vorgelegt worden ist.” En inderdaad was het componeren aan *Siegfried* op 1 maart 1869 na meer dan elf jaar onderbreking weer op gang gekomen. Voor de componist Wagner was het oproepen van oppositie noodzakelijk, zoals zijn toenmalige tijdelijke vriend, de dirigent Wendelin Weißheimer, naar aanleiding van de heruitgave van

³² Drüner, pp. 521vv. & 527.

³³ J.M.Fischer, p. 89.

³⁴ ibidem.

³⁵ Fischer, pp. 88-101: IV. *Der Weg zur Neupublikation von 1869*.

³⁶ Drüner, p. 560v.

³⁷ Drüner, p. 562.

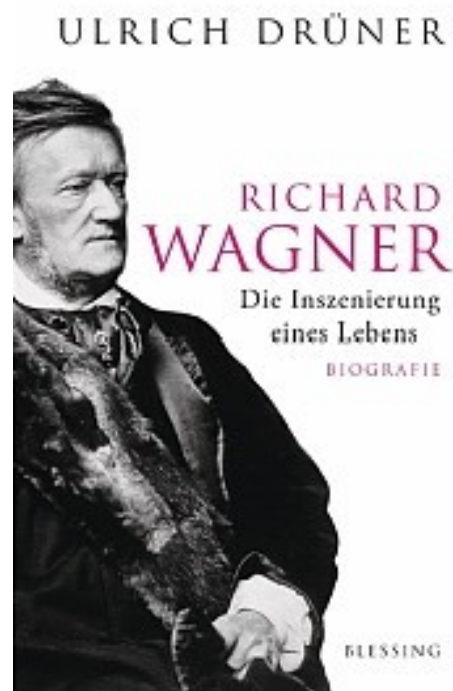
Das Judentum in der Musik verzekerde.³⁸ De opvoering van *Die Meistersinger* na die herpublicatie gingen gepaard met protesten en regelrechte veldslagen tussen joodse en antisemitische operabezoekers, “die Polarisierung zwischen den »Ur«-Deutschen und den »Un«-Deutschen begann, sich auch im Theatersaal abzuzeichnen, so, wie Wagner es sich wünschte. [...] Die Neuveröffentlichung des Pamphlets kann man als »Gebrauchsanleitung« für die Anti[jüdische]bilder der *Meistersinger* betrachten”³⁹

Maar intussen was Wagner nog niet van Meyerbeer af. Uit de in 1977 gepubliceerde dagboeken van Cosima blijkt een verrassende wending: in 1872 en 1880 beschrijft zij hoe Wagner zichzelf in zijn dromen arm in arm met Meyerbeer door Parijs ziet wandelen, respectievelijk hem in een theater teruggiet waar ze zich onder applaus van het publiek verzoenen!⁴⁰

Maar er wacht ons nog een verrassing: Drüners laatste woorden over Wagners antisemitisme. Anders dan menig Wagnerinterpret scoffelt hij de sterk antisemitische inhoud van diens ‘Regenerationsschriften’ *Religion und Kunst* (1880), *»Was nützt diese Erkenntnis?« Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst* (1880), *Ausführungen zu Religion und Kunst: »Erkenne dich selbst«* (1881) en *Heldentum und Christentum* (1881) uit de »Bayreuther Blätter« van die jaren niet onder het tapijt. Wagners obsessieve afkeer van de joden was toen nog steeds het hoofdthema van deze de *Parsifal* begeleidend geschriften.⁴¹

Dat veranderde pas in, of beter na augustus 1882, nadat de tweede Bayreuther Festspiele met *Parsifal* een positief saldo van omgerekend ca. €3.000.000 hadden opgeleverd. (1876 had nog voor een ongeveer even groot verlies gezorgd.) Bovendien had Wagner het jaar daarvoor ruim €2.000.000 aan uitgeversrechten voor *Parsifal* kunnen incasseren – toen het hoogste ooit in Duitsland betaalde honorarium. En intussen was de (tot Wagners verdriet joodse, maar opportunistisch gedulde) impresario Angelo Neumann met de *Ring* al in 1878 en vooral vanaf 1881 begonnen aan een triomftocht door heel Europa. Die tetralogie was dus helemaal niet onopvoerbaar, maar een groot succes: tot 1889 niet minder dan 185 voorstellingen! Het laatste jaar van Wagners leven was niet alleen artistiek, maar ook *financieel* een doorslaand succes.⁴²

En in die zomer van 1882 verdwijnt in Cosima’s dagboeken als bij toverslag Wagners uitgesproken harde vijandigheid tegenover ‘de joden’ en verbleekt tot niet meer dan af en toe een cliché-opmerking of maakt zelfs plaats voor lof of medelijden. Op 30 januari 1883 prees hij de jood Guggenheim als weldoener van Venetië en bekritiseerde hij even later zijn afhankelijkheid van koning Ludwig II en beklagde zich erover dat hij geen miljoen van Rothschild had gekregen. Dat duidt erop dat zijn eigenlijke vijand niet ‘de joden’ waren, maar zijn voortdurende [privé en sociaal bepaalde] geldgebrek. “[M]it dem Durchbruch des *Parsifal* auch in wirtschaftlicher Hinsicht wurde die künstliche Feindkulisse, die Wagner seit 1840 aufgebaut und jahrzehntelang gepflegt hatte, überflüssig.” Helaas, helaas heeft Wagner die veranderde houding nooit publiekelijk, laat staan publicistisch (kunnen) laten blijken. En zijn erven? Die maakten de opmerking dat hij liever een jood dan de koning als sponsor had gehad zwart...⁴³ Zo bleef vooral door de manier waarop Bayreuth na Wagners dood met diens *Mythos vom großen Feind* om zou gaan, de hellepoort van de geschiedenis wagenwijd openstaan.



³⁸ Drüner, p. 563.

³⁹ Drüner, p. 565 en 567.

⁴⁰ Drüner, p. 818v., Anmerkung 880.

⁴¹ Drüner, pp. 647 & 654-636.

⁴² Drüner, p. 725v.: DER FINANZIELLE DURCHBRUCH.

⁴³ Drüner, p. 726-730: DIE FEINDE VERBLASSEN.