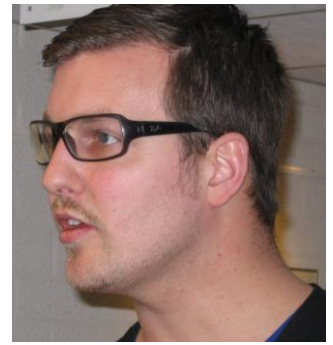


## Verlossing vóór de verlosser

### Lezing over het verlossingsmotief in Duitse opera's vóór Wagner en in zijn vroege werken

door Kasper van Kooten



De periode rond 1840, waarin Wagner gedesillustioneerd uit Parijs vertrekt en terugkeert naar zijn vaderland, is zeer belangrijk voor zijn verdere carrière. Vooral de compositie van *Der fliegende Holländer* (1842) markeert een soort tweede start: 'met *Holländer* ben ik eindelijk dichter geworden, en geen operalibrettist meer' stelt hij in 1851 in zijn *Mittheilung an meine Freunde*. Vanaf de *Holländer* vindt Wagner naar eigen zeggen zijn eigen stem, en het is vrij algemeen geaccepteerd om te stellen dat hier zijn canon van "grote werken" begint. Het thema "verlossing" vormt een belangrijke verbindende factor in deze werken; het laatste muziekdrama *Parsifal* sluit af met "Erlösung dem Erlöser", terwijl het in de *Holländer* ook regelmatig over "Erlösung" gaat. Misschien zelfs wel iets te vaak. De *Holländer* beklagt zich voortdurend over zijn "Erlösung" die maar niet wil komen. Het lijkt alsof Wagner zijn verlossingsthematiek in de *Holländer* nog iets te schematisch uitwerkt, alsof de theorie nog iets te zeer theorie is en meer gedramatiseerd zou mogen worden. Ter vergelijking: in de gehele *Ring* - Wagners grootste "verlossingsdrama"- komt het woord "Erlösung" slechts één keer voor. Hoewel het verlossingsmotief vanaf de *Holländer* vrijwel onafgebroken aanwezig is in Wagners werk, vinden we het ook al eerder in Wagners carrière, met name in zijn romantische sprookjesopera *Die Feen* (1834). Sterker nog: verlossing is niet alleen een wezenskenmerk van Wagners opera's en muziekdrama's, maar ook van Duitse romantische opera's van zijn voorgangers, zij het in een minder uitgewerkte vorm dan bij Wagner. Het verlossingsdrama zoals Wagner het vanaf *Der fliegende Holländer* vormgeeft, is volstrekt uniek en zeer origineel, maar de ingrediënten of bouwstenen ontleent hij aan vele romantische opera's van voorgangers. In deze voordracht zal ik enkele van deze bouwstenen bespreken, in de vorm van karaktertypes en verschillende "verlossingsconstellaties" in romantische opera's vóór Wagner. Daarnaast zal ik laten zien hoe Wagner deze elementen overneemt, maar tegelijkertijd transformeert om zijn verlossingsdrama te creëren. Net zoals de inmiddels relatief vergeten opera's van voorgangers van Wagner zeer belangrijk zijn geweest voor zijn kunst, hoop ik dat de voorbeelden die ik introduceer ook van nut zijn voor onze verdere verkenning van het verlossingsthema tijdens dit weekend.

Wagner typeerde *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* als romantische opera's. Het feit dat hij na 1840 terugkeert naar de romantische opera is zeer opmerkelijk. De literaire romantiek was in Duitsland immers vanaf circa 1820 op zijn retour. En waar de Duitse romantiek op literair gebied gedeeltelijk een zeer vooruitstrevende en intellectuele beweging was geweest, was ze in de opera verbonden met Biedermeyer-truttigheid, trivialiteit en griezilverhalen met een happy end. Hoewel Wagners operadebuut *Die Feen* een voortzetting van de Duitse romantische opera vormde, had hij vervolgens nadrukkelijk afstand genomen van het Duitse operamilieu. De swingende, vrijzinnige Sicilianen die hij in *Das Liebesverbot* (1836) ten tonele voert, staan bijvoorbeeld in schril contrast tot de brave plattelandsgemeenschappen die in de meeste romantische opera's te zien zijn. Wagners verwijdering van de romantische opera in de jaren '30 hangt ermee samen dat dit genre volgens velen uitdrukking gaf aan de conservatieve, antirevolutionaire geest van de restauratie. Als aanhanger van het progressieve "Junges Deutschland", dat politieke en seksuele vrijheid propageerde, liet hij zich liever door niet-Duitse kunst inspireren. En als een vooruitstrevende Duitse kunstenaar al een romantisch gegeven verwerkte, dan tenminste door middel van parodie. Dit zien we bijvoorbeeld bij Heinrich Heine, die in *Memoiren des Herrn von Schnabelewopsky* (1834) schrijft over de legende van de naar verlossing zoekende Vliegende Hollander. Hij brengt deze geëxalteerde thematiek echter met een knipoog. Zo verklaart hij het feit dat de Hollander nog steeds geen verlossing gevonden heeft als volgt: 'Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin loszuwerden, und er begibt sich dann wieder an Bord.' Tot slot stelt Heine: 'Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in acht nehmen müssen, keinen Fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber, im günstigsten Falle, zugrunde gehen'

Zoals u wellicht weet, inspireerde Heine's vertelling Wagner deels tot zijn *Holländer*-opera, waarbij vooral het verlossingsthema hem aansprak. Zo schreef hij in een *Autobiographische Skizze* uit 1843: 'Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles in die Hand, diese Sage zu einem Opersujet zu benützen.' De satirische toon van Heine's tekst ontbreekt in Wagners opera echter. In plaats daarvan probeert hij een romantische opera te creëren waarin de romantiek van haar Biedermeyer-truttigheid wordt ontdaan en de *Weltschmerz* en *Erlösungssehnsucht* van het individu, aspecten van de meer verheven romantiek, centraal komen te staan.

### **Der Freischütz**

Om te laten zien hoe Wagners verlossingsdrama's enerzijds een voortzetting, anderzijds een omduiding van eerdere romantische opera's zijn, wil ik als referentiekader graag Carl Maria von Webers (1786-1826) *Der Freischütz* behandelen (libretto van Friedrich Kind). Dit werk uit 1821 was met afstand de populairste Duitse opera tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw. Ook voor Wagner was dit stuk uiterst belangrijk; op verschillende momenten tijdens zijn leven bespreekt hij Webers opera als een soort essentie van de Duitse geest en de Duitse gemeenschap. Onder andere in de vroege 40er jaren, de periode waarin zijn fascinatie voor verlossing een vlucht neemt. In *Der Freischütz* draait het om de crisis van het individu, die tegelijkertijd ook de crisis van de gemeenschap is, en verholpen moet worden om een hoopvolle toekomst te creëren. Deze problematiek vinden we bij Wagner regelmatig terug, tot en met de crisis van Amfortas en de Graalgemeenschap in *Parsifal*. Ze is nauw verweven met zijn verlossingsthematiek.

De dramatische situatie en de drie hoofdpersonages van *Der Freischütz* belichamen prototypen die in vele opera's terugkeren, ook in de werken van Wagner. We treffen een harmonieuze, zedelijke Biedermeyermaatschappij, die echter bedreigd wordt door een "boosaardige" buitenstaander, meestal gezongen door een bas-bariton (deze hoeft niet altijd daadwerkelijk boosaardig te zijn – dikwijls ligt het genuanceerder – maar hij/zij heeft in ieder geval een ontwrichtend effect op de samenleving). Deze buitenstaander kan een bovennatuurlijk wezen zijn of een mens die kwade machten heeft omarmd en daardoor vervloekt/behekst is. In het laatste geval dient deze persoon met regelmaat een offer aan de boze macht te brengen om in leven te kunnen blijven. Doordat deze boosaardige buitenstaander slachtoffers maakt, dreigt het kwaad zich als een besmettelijke ziekte door de brave Biedermeyermaatschappij te verspreiden. Een populaire metafoor hiervan is de vampier die zijn slachtoffers ook tot vampier maakt. Een voorbeeld hiervan is de Romanze uit de opera *Der Vampyr* (1828, libretto van Wilhelm August Wohlbrück) van Heinrich Marschner (1795-1861), waarin Emmy zingt over een mysterieuze bleke man die jonge meisjes verleidt en hen in vampieren doet veranderen. Ik laat twee strofen horen. Het moge duidelijk zijn hoezeer Senta's ballade uit *Der fliegende Holländer* op dit model gebaseerd is.

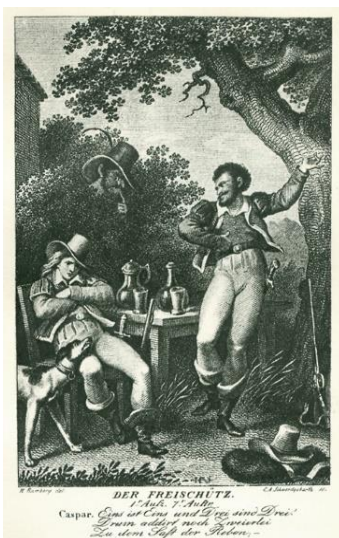
EMMY: Wie dauert mich der bleiche Mann,  
Wie traurig ist sein Blick!  
Kind, sieh den bleichen Mann nicht an,  
Sonst ist es bald um dich getan,  
Weich' schnell von ihm zurück!  
Er geht herum von Haus zu Haus,  
Sucht sich die schönsten Bräute aus,  
Zeigt eine sich gewogen,  
So wird sie ausgesogen!  
Denn still und heimlich sag' ich's dir:  
Der bleiche Mann ist ein Vampyr!  
Bewahr' uns Gott auf Erden,  
Ihm jemals gleich zu werden!

CHOR: Denn still und heimlich sag' ich's dir:  
Der bleiche Mann ist ein Vampyr!  
Bewahr' uns Gott auf Erden, ihm jemals gleich zu werden!

EMMY: Das Mägdlein folgt dem bleichen Mann,  
 Es lockte sie sein Blick;  
 Hört nicht der Mutter Warnen an,  
 Und bald war es um sie getan,  
 Nie kehrte sie zurück!  
 Ein Opfer ward sie seiner Lust,  
 Mit blut'ger Spur an Hals und Brust  
 Fand man den Leichnam wieder;  
 Sie fuhr zur Hölle nieder!  
 Nun geht sie selber, glaubt es mir,  
 Umher als grausiger Vampyr!  
 Bewahr' uns Gott auf Erden,  
 Ihr jemals gleich zu werden!

CHOR: Nun geht sie selber, glaubt es mir,  
 Umher als grausiger Vampyr!  
 Bewahr' uns Gott auf Erden,  
 Ihr jemals gleich zu werden!

Marschners *Vampyr* is typisch, in die zin dat het offer meestal een jonge maagd is die voor de charmes van de mysterieuze buitenstaander valt. In het geval van *Der Freischütz* richt de buitenstaander Kaspar zijn peilen echter op een man. Deze man is Max, de schutter die een proefschot moet afleggen om met Agathe te kunnen trouwen, en in ruil voor magische kogels een pact met Kaspar en de duivel Samiel sluit. De tenor Max heeft veel weg van Goethes Faust; hij is een typische tobber, die voortdurend heen en weer geworpen wordt tussen goed en kwaad, en vanuit een nobel streven – hij wil met Agathe trouwen – zijn zieleheil op het spel zet. Niet alleen zijn eigen zieleheil overigens, ook dat van zijn aanstaande bruid. Wanneer hij aanlegt voor het proefschot, keert de magische kogel zich immers tegen hem, en treft hij Agathe. Door Agathes vertrouwen in God blijkt ze echter ongedeerd te zijn gebleven, en is het Kaspar die door de kogel sterft. Uiteindelijk wint het geloof het van de boze machten. Een kluizenaar biedt Max de kans om zijn leven te beteren; als hij een jaar lang uit handen van het kwaad kan blijven, mag hij alsnog met Agathe trouwen. Hoewel er in deze opera niet over verlossing wordt gesproken, ligt er wel een verlossingsaspect in het werk besloten. De zondige man wordt immers gered door de reinheid van zijn verloofde, die op haar beurt door God gespaard wordt.



*Der Freischütz: Kaspar (rechts) prent van Johann Heinrich Ramberg*



*Der Freischütz: Max' proefschot, J.H. Ramberg*



*Der Freischütz: Agathe, trouw en vroom, prent van Johann Heinrich Ramberg*



*Holländer (Hans Hotter)*



*Tannhäuser, prent van F. Tischbein (1845)*



*Senta (Leonie Rysanek)*



*Elisabeth ( Camilla Nyland)*

De drie karakters hebben grote overeenkomsten met de hoofdpersonen van Wagners *Holländer* en *Tannhäuser*. De Holländer is de mysterieuze, vervloekte buitenstaander, op zoek naar een jonge maagd. Tannhäuser, op zijn beurt, is de tussen goed en kwaad heen en weer geworpen Faustiaanse held, en zowel Senta als Elisabeth redden hun getroebleerde geliefden door grenzeloos geloof en onvoorwaardelijke liefde. Tegelijkertijd zijn er echter belangrijke verschillen tussen de romantische opera's van voorgangers en Wagners verlossingsdrama.

Ten eerste verschuift in *Der fliegende Holländer* de sympathie: de vervloekte buitenstaander wordt de ware held van het verhaal, de maatschappij is oppervlakkig en corrupt. Wagner toont ons bijvoorbeeld Daland, die zijn dochter afgeeft aan de eerste de beste gegadigde met een grote zak geld.

Ten tweede wordt de catastrofe niet op het laatste moment verijdeld, maar vindt ze daadwerkelijk plaats. Het feit dat de confrontatie tussen buitenstaander en maatschappij “in het voordeel” van de eerste wordt beslecht – omdat deze “krijgt wat hij wil” – is revolutionair en onderstreept Wagners ongenoegen over de maatschappij van zijn tijd.

Ten derde is het doodsverlangen van de Holländer zeer opvallend te noemen. In tegenstelling tot zijn voorgangers heeft hij zijn “slachtoffer” niet nodig om zijn bestaan te verlengen, maar juist om het te beëindigen. De dood is de oplossing van het probleem, de dood als “verlossing”. Ook voor Tannhäuser biedt de dood “verlossing”, die net als in de *Holländer* gerealiseerd wordt door de offerdood van zijn maagdelijke geliefde.

### **Der Berggeist**

Tegelijkertijd zijn er eerdere voorbeelden te vinden van gekwelde geesten die “verlost” willen worden van hun onsterfelijkheid. Een interessant voorbeeld hiervan is de opera *Der Berggeist* (1813) van Franz Danzi (1763-1826) (libretto van componist gebaseerd op Carl Philipp von Lohbauer). Hoewel de muziek eerder Mozartiaans dan romantisch klinkt, komt in de tekst wel een *Weltschmerz* naar voren die niet onder doet voor het ‘*Die Frist ist um*’ van de Holländer. In de tekst heb ik woorden en thema's vet gedrukt die letterlijk of vrijwel letterlijk in de klaagzang van de Holländer terugkeren. Hoewel het woord “Erlösung” niet valt, moge het duidelijk zijn hoe graag deze Rübezahl uit zijn situatie verlost wenst te worden.

Tekst fragment *Der Berggeist*, Franz Danzi (1813):



RÜBEZAHL:

Beneidenswertes Glück der Sterblichkeit!  
Dein sanfter Fittich kühlt des Leidens Glut.  
Und **jede Sehnsucht endet in der Gruft,**  
**Nur meine nimmer!** –  
Unter deinen Tritten,  
O Zeit! Erblüht mir keines Trostes Blume,  
mir öffnet sich **kein Grab;**  
**hohnlachend geht an mir vorüber die Vernichtung!**  
Sonnen verlöschen und Äonen schwinden hin;  
Doch **endlos dehnt sich fort mein Lebenstage,**  
Und ewig nie veraltet **meine Qual.**

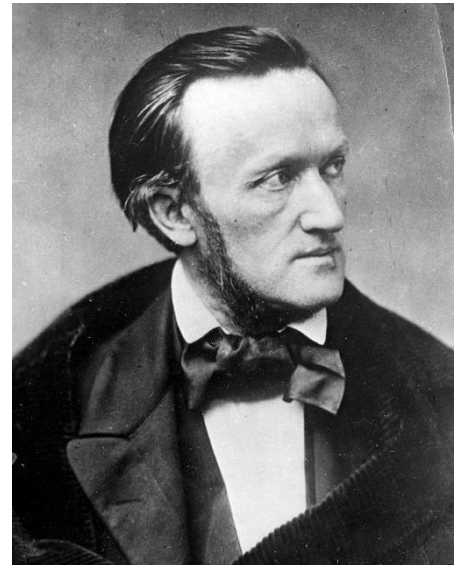
Tekst 'Die Frist ist um', *Der fliegende Holländer* (1842),

HOLLÄNDER:

Wie oft in Meeres tiefsten Grund  
**stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab!**  
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,  
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund:  
**Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!**  
Dies **der Verdammnis Schreckgebot.**  
[...] Wann alle Toten auferstehn,  
dann werde ich in Nichts vergehn!  
Ihr Welten, endet euren Lauf!  
Ew'ge **Vernichtung**, nimm mich auf!

De reden dat Danzi's Rübzahl het leven als een kwelling ervaart, wijkt overigens af van die van de Holländer. Net als Wagners titelheld is hij gestraft voor hoogmoed; eeuwenlang heeft hij het mensengeslacht geterroriseerd. Zijn werkelijke wens is echter niet de dood, maar hereniging met zijn vrouw, die voor straf honderd jaar lang zal moeten slapen. Wel heeft hij net als Wagners Holländer een jonge maagd nodig om de vloek op te heffen. Ook in veel andere opzichten zijn er raakvlakken met Wagners *Holländer*: in beide opera's maakt de titelheld zijn opwachting met een monoloog over de kwelling van het bestaan, terwijl de vrouwelijke hoofdpersoon een volkslied zingt over de vervloekte buitenstaander die haar later als offer zal kiezen. Ook lukt het Rübzahl net als de Holländer om door middel van geld de vader van zijn aanstaande slachtoffer voor zich te winnen. Een verschil schuilt in het opgewekte einde van *Der Berggeist*: Rübzahl krijgt zijn vrouw terug en geeft Anne – de Senta van het verhaal – en haar verloofde Heinrich terug aan de mensenwereld. Het conflict tussen de geesten- en mensenwereld is opgelost.

De kans dat Wagner Danzi's *Berggeist* heeft gekend, is niet groot. Vermoedelijk kende hij de stof wel van andere versies van het Rübzahl-verhaal, bijvoorbeeld van Louis Spohrs gelijknamige opera uit 1824. Toch is het interessant om te zien dat de thematiek van Wagners eerste volwassen verlossingsdrama *Der fliegende Holländer* zo'n lange voorgeschiedenis op het operatoneel heeft. Het verhaal van Rübzahl gaat nog veel verder terug, tot eeuwenoude volksvertellingen. In de tussen 1782 en 1787 verschenen *Volksmärchen der Deutschen* nam Johann Karl August Musäus vijf legenden over Rübzahl op. De berggeest Rübzahl is een archetypisch bovennatuurlijk wezen dat verbinding zoekt met de mensenwereld. Dit is echter een ijdel verlangen; de mensen- en geestenwereld zijn fundamenteel verschillend en vroeg of laat gaat het mis. Rübzahl is enerzijds een kwaadaardige, bedreigende figuur; hij is nogal dwingend en gewelddadig tegenover de aardse vrouwen op wie hij verliefd wordt. Anderzijds wordt hij door romantische schrijvers vaak gepresenteerd als een tragische, onbegrepen eenling die ontdekt dat de mensenwereld corrupt is en hem niet moet. In die zin belichaamt hij de romantische kunstenaar, die zich onder de mensen begeeft op zoek naar waardering maar uiteindelijk niet begrepen wordt. Wagners sympathie voor bleke, gekwelde geesten zoals de vampier, Rübzahl en de Vliegende Hollander is in dat licht zeer begrijpelijk.



Richard Wagner (1860) 'Auch ein bleicher Mann'?

Rübezahl in Musäus 'Volksmärchen der Deutschen', prent van Ludwig Richter (1842)

### Undine

Een andere, nog beroemdere bovennatuurlijke figuur die uit liefdesverlangen de mensenwereld betreedt, is de nimf. Tijdens de romantiek is het vooral de waternimf die tot de verbeelding spreekt. Hoewel sommige waternimfen hoofdzakelijk als boosaardig worden beschouwd – denk aan de Loreley die schepen laat vergaan – hebben ze vaak ook een buitengewoon nobel, liefhebbend, trouw en vergevingsgezind karakter. Voorbeelden daarvan zijn De la Motte Fouqué's *Undine* (1811) en Andersens *Kleine Zeemeermin* (1837). Het zijn meestal de ontrouw en menselijke zwakte van hun menselijke geliefde die deze waternimfen, tegen hun wil, dwingen om hun geliefde te doden. Deze geliefde is doorgaans een edelman die dichter bij de natuur staat dan zijn omgeving, maar uiteindelijk toch een mensenvrouw boven zijn waternimf verkiest.

Hoewel deze dood binnen de mensenwereld wordt ervaren als een straf voor de onmogelijke en verderfelijke liefdesband met een geest, kan hij ook als verlossing worden geïnterpreteerd. Dit is bijvoorbeeld het geval in de opera *Undine* van E.T.A. Hoffmann uit 1816, een bewerking van De La Motte Fouqué's gelijknamige novelle.

Hoffmanns *Undine* sluit af met de bruiloft van prins Huldbrand en zijn mensenvrouw. Het feest wordt verstoord door de bedrogen waternimf, die een overstroming teweegbrengt en hem in een liefdesomhelzing doodt. In verschillende opzichten vormt dit een belangrijk model voor Wagners verlossingsdrama. De schuldige Huldbrand ontvangt zijn engel des doods met open armen, hij wil overduidelijk verlost worden. Zijn dood wordt door de aanwezige geestelijke Pater Heilmann



Slotbeeld Hoffmanns *Undine*, decorontwerp Karl Friedrich Schinkel (1816)

daarnaast gezegend als een *Liebestod* waartoe de hemel hem uitverkoren heeft. Zowel de dood als verlossing uit een zondig leven als de liefdesdood vormen motieven die bij Wagner later een sleutelrol zullen spelen. Aangezien Wagner grote bewondering voor E.T.A. Hoffmann koesterde, is het aannemelijk dat het slot van *Undine* een belangrijke inspiratiebron is geweest bij het creëren van zijn eigen verlossingsfinales. Ik laat u er een deel van horen.

Tekst fragment *Undine*, E.T.A. Hoffmann (1816):

CHOR: Dem Ritter, den heut' sein Brauttag erfreut,  
nichts ist ihm zu hoch für die festliche Pracht.  
(*Die Mauer wird von den Knappen durchbrochen.  
Der Wasserstrahl schießt hervor. Undinens Gestalt wird sichtbar.*)

UNDINE: Hab' gute Nacht.

DIE ANDERN: Weh, er ist, wir sind verloren!

HULDBRAND: O wie lieblich sie lacht. Nicht einen Kuß?

UNDINE: Ja, weil ich muß, doch küß ich dich zum Sterben.

CHOR: Weh!

HULDBRAND: Das heißt ja Heil erwerben; Wem solch ein Abschied lacht.

UNDINE: Zur guten Nacht.

DIE ANDERN: Weh, er ist verloren!

Weh uns, hinab zu dunklen Toren; Zeucht ihn die grause Macht!

PATER HEILMANN: O stille, des Himmels milder Wille

Hat ihn zum reinen Liebestod erkoren.

Na deze woorden duurt het nog enige tijd voordat het doek valt. Er klinkt idyllische muziek en een koor dat de goede afloop benadrukt. In het verlossingsdrama is de muziek bij uitstek geschikt om duidelijk te maken dat de verlossing heeft plaatsgevonden. Dit is bij Wagner nog duidelijker het geval. Hoewel het bij een bezoek aan het theater niet altijd precies duidelijk is welk karakter er in een Wagnerfinale nu precies verlost wordt, wie er sterft of slechts tijdelijk in katzwimj valt – voor de zekerheid kan men daarvoor het beste het libretto lezen – laat de muziek er geen misverstand over bestaan dat de verlossing heeft plaatsgevonden. Wagner gebruikt verschillende technieken om door middel van muziek de verlossing uit te drukken.

Veel van deze technieken zullen zondag door Menno Dekker besproken worden, dus ik wil hier niet te diep op ingaan. Toch zou ik één voorbeeld willen belichten van een romantische voorganger van Wagner die een muzikale “verlossingstechniek” gebruikt die we ook bij Wagner terugvinden.

## **Euryanthe**

Ik heb het hier over Carl Maria von Webers *Euryanthe* (1823, libretto van Helmine von Chézy). Deze opera is een belangrijke inspiratiebron voor Wagner geweest. Ten eerste komen het verhaal en de karakters in grote mate overeen met *Lohengrin*. Ten tweede vormt *Euryanthe* een van de eerste Duitstalige opera's die doorgecomponeerd is, waarin afzonderlijke nummers naadloos in elkaar overgaan. Daarnaast is *Euryanthe* ook een verlossingsopera. Ik zal u de warrige plot besparen, maar op de achtergrond speelt de dwalende geest van Emma een rol. Na de krijgsdood van haar geliefde heeft ze zelfmoord gepleegd. Als straf vindt haar ziel geen rust. Wanneer de onschuldige Euryanthe een traan op Emma's ring laat vallen, wordt de dolende ziel alsnog zalig. Interessanter dan de plot is de manier waarop Webers muziek Emma's verlossing verklankt. In de eerste akte bezingt Euryanthe Emma's zonde. Deze muziek wordt begeleid door dissonante mineurklanken in gedempte strijkers. De muziek lijkt hier rond te dolen zoals de ziel van Emma. Wanneer het dramatische conflict opgelost is, bezingt Adolar dat Emma nu zalig is. Dezelfde hoge strijkers klinken dit keer in een majeurvariant zonder dissonantie. De ronddolende harmonie van Emma is opgelost. Ik laat u beide fragmenten horen.

Tekst fragment *Euryanthe*, Carl Maria von Weber:

EURYANTHE:

(Emma:) 'Aus gifterfülltem Ring sog ich den Tod!  
Weh dieser That, die mich vom Heil geschieden!  
Getrennt von Udo irr ich durch die Nächte!  
O weint um mich! Nicht eh' kann Ruh' mir werden,  
Bis diesen Ring, aus dem ich Tod getrunken,  
Der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid  
Und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord!'

ADOLAR: (von Entzückung ergriffen )

Ich ahne Emma, selig ist sie jetzt:  
Der Unschuld Thräne hat den Ring benetzt.  
Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord,  
Ewig vereint mit Udo weilt sie dort!"

Deze techniek gebruikt Wagner later ook dikwijls. Hij introduceert een melodie of motief in een variant die ronddoolt, die de oplossing, de uitgang als het ware niet kan vinden. Wanneer het drama opgelost is, wanneer we bij de verlossing zijn aanbeland, vindt dezelfde melodie plotseling wel de oplossing. Het beroemdste voorbeeld hiervan is het dissonante Tristanakkoord, dat pas oplost in de slotmaten van *Tristan und Isolde*. Het karakter van Webers Emma is niet alleen van belang voor Wagner vanwege de muzikale "verlossingstechniek", maar ook omdat we bij Wagner regelmatig karakters vinden die zich eveneens in een schemergebied bevinden tussen dood en verlossing. Het lijf is klaar voor de dood, maar de geest wil niet meewerken, omdat er nog een rekening openstaat.

## **Robert le Diable**

Zo langzamerhand hebben we een aardige hoeveelheid bouwstenen van Wagners verlossingsdrama besproken. Tot slot lijkt het me belangrijk om een invloed te behandelen die Wagner zelf het liefst verzwegen, namelijk die van Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Bij het zien van Meyerbeers *Robert le Diable* (libretto van Eugène Scribe) was ik zeer verrast door de vele overeenkomsten tussen dit werk uit 1831 en Wagners *Tannhäuser* (1845). Dit komt enerzijds doordat Meyerbeer en Wagner dezelfde inspiratiebronnen hadden; Webers *Freischütz* en meer algemeen de tussen goed en kwaad zwalkende Faustiaanse held. Maar de overeenkomsten tussen het verhaal van *Tannhäuser* en dat van *Robert* zijn zo opvallend dat van een directe beïnvloeding sprake moet zijn. Neem bijvoorbeeld de tweede akte, waarin prinses Isabella bedroefd is over Robert die haar verlaten heeft en nu niet op het toernooi zal zijn waar om haar hand gestreden zal worden. Robert verschijnt, en weet Isabelle opnieuw voor zich te winnen, waarna hij het in het daaropvolgende toernooi laat afweten.





*Meyerbeer, Robert le Diable: de drie prototypen die terugkeren in de slotscène, schilderij van François-Gabriel Lépaulle (1835)*

Zijn vader, de duivel Bertram heeft hem immers wijsgemaakt dat hij zijn *Nebenbuhler* in het bos kan verslaan, terwijl deze in werkelijkheid aan het toernooi deelneemt en bij afwezigheid van Robert zegeviert. Sowieso wordt Robert door Bertram voortdurend van het goede pad afgedreven. Net als de vampier en de Holländer dient Bertram binnen een bepaalde termijn Roberts ziel te winnen, anders zal de demon ten onder gaan. In de slotscène strijden goed en kwaad om de ziel van Robert. Hoewel de muziek meer naar Verdi vooruit lijkt te wijzen dan naar Wagner, heeft de scène wel veel weg van het slot van *Tannhäuser*. Daarin strijden Venus en Wolfram om het zieleheil van Tannhäuser, die uiteindelijk voor de heilige Elisabeth kiest en verlost wordt. Ook Roberts ziel wordt tenslotte gered, waarna hij niet sterft, maar wel met Isabella mag trouwen. In de scène van Meyerbeer zien we een vergelijkbare constellatie als in het slot van *Tannhäuser*. De vertegenwoordigers van goed en kwaad appelleren allebei aan liefdesgevoelens van de titelheld. Venus biedt sensuele liefde, terwijl Bertram zijn vaderliefde tentoonspreidt. Hier staat in beide gevallen een goede, reeds gestorven vrouwfiguur tegenover. Robert leest de brief van zijn overleden moeder, die hem waarschuwt om niet net als zij ten onder te gaan aan deze demonische verleider, terwijl de inmiddels overleden, “heilige” Elisabeth bij Wagner het goede belichaamt. De titelhelden worden gered dankzij een menselijke bemiddelaar die hen voor het goede weet te winnen; in het ene geval Roberts halfzus Alice, in het andere Wolfram. Wanneer de strijd is beslecht, wordt de belichaming van het kwaad vernietigd en klinkt er een koor dat zowel de redding van de titelheld als de almacht en goedheid van God bezingt.

Ik hoop dat de door mij behandelde voorbeelden een indruk geven van de grond waaruit Wagners verlossingsdrama ontsproten is, en daarmee een goed vertrekpunt bieden voor de overige voordrachten tijdens dit weekend. 🎵