

## Herneming Lohengrin door DNO

door Peter Franken

In Neuschwanstein, een van de Königsschlösser van Ludwig van Beieren, zijn afbeeldingen te zien van scènes uit *Parzival* in de versie die wordt toegeschreven aan Wolfram von Eschenbach. In dit verhaal komt ook Parzivals zoon Lohengrin voor, een van de Graalridders die de burcht Munsalväsche bevolken. De ridders worden er geregeld op uitgestuurd om koninkrijkes die zonder heerser zijn komen te zitten, te beschermen tegen overname door ongelovigen.



*Lohengrin arriveert in Brabant*

Om die reden wordt Lohengrin naar Brabant gestuurd waar de hertog is gestorven zonder een mannelijke erfgenaam achter te laten. Hij arriveert op een bootje getrokken door een zwaan en huwt Elsa om zodoende het hertogdom in goede handen te houden. Na een aantal jaren, als zij ondanks zijn verbod vraagt naar zijn naam en afkomst, vertrekt hij weer. In de versie van de gebroeders Grimm is een nieuwe figuur toegevoegd: Telramund. Zodoende kan ook het godsgericht worden geïntroduceerd waarin Lohengrin vecht voor Elsa tegen haar belager. Wagner tenslotte komt met Ortrud op de proppen. Nu is het kwartet hoofdrolspelers compleet.

### Ortrud

Met de introductie van deze “wilde Seherin” krijgt het verhaal een extra dimensie die dramaturgisch ver uitstijgt boven het effect dat de toevoeging van een historische figuur als Heinrich der Vogler sorteert. Bij Ortrud gaat het om het nog niet opgeloste conflict tussen het heidendom en het christendom, tussen het pantheon en de monotheïstische drie-eenheid (sic).

Ortrud staat nog in de traditie van de natuurmagie, door tegenstanders uiteraard aangeduid als zwarte magie. Zij gelooft in de oude goden en ontleent daar haar (in de opera) zeer reële toverkracht aan. Immers, zij heeft Gottfried weten te veranderen in een zwaan.

Ortrud doorziet als enige Lohengrins wezen. Hij bedient zich evenzeer van magische middelen en om het verlies daarvan te voorkomen (“onttovering”, “ontmaching”) verschuilt hij zich achter de bezweringsformule ‘Nie sollst du mich befragen’.

Een naam staat voor een persoon. In een wereld die door magie wordt bepaald zijn naam en persoon identiek. Wie de naam van iemand kent kan over deze persoon macht uitoefenen. In de Hindu wereld komt zo iets ook voor. Elke persoon heeft naast zijn publieke naam ook nog een geheime naam (“raaz”) die slechts wordt genoemd tijdens private religieuze activiteiten. Buiten de zeer directe familie en een geestelijk mag niemand die weten want dat maakt kwetsbaar.

Het Gottesgericht dat Elsa van een wisse dood moet redden is een kromme vertoning. In dat gevecht moet immers de christelijke god ervoor zorgen dat “de goede” wint. Maar tegelijkertijd zingt de Herrufer:

‘Durch bösen Zaubers List und Trug stört nicht des Urteils Eigenschaft’.

Zonder twijfel spreekt hier een zekere angst uit voor de toverkracht die types zoals Ortrud lijken te bezitten. In haar optiek is het echter niet zo ingewikkeld: Zauber ist Zauber. Of die nu van de christelijke god komt of van haar eigen goden, laat de sterkste winnen. Maar doordat de “zwarte” magie een rol in het gevecht wordt ontzegd, heeft de “witte” magie vrij spel. Als Lohengrin ook maar een kleine verwonding had opgelopen zou hij zijn magische krachten kwijt zijn geweest en had Telramund op eigen kracht kunnen winnen.

Ortrud lijkt als enige van de protagonisten precies te weten wat zij wil. Van de dromerige Elsa is dat maar de vraag. Ook van Lohengrin is het niet goed duidelijk. En Telramund is niet meer dan een verlengstuk van Ortruds wil, zijn Brünnhilde tegenover haar Wotan.

Haar ageren kan gelet op de tijd waarin de opera ontstond ook uitgelegd worden als een verwijzing naar de rol van de vrouw in de politiek. En daar werd toen door Wagner niet erg positief over gedacht als we afgaan op een mededeling aan Liszt:

‘Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Frau aber grauenhaft.’

Hoe het ook zij, Ortrud zit stevig in het kamp van “de slechten” en daaraan ontleent het werk veel van zijn impact. Met alleen een sprookje waarin een tamme zwaan voorkomt als opluistering van een treurige liefdesgeschiedenis is Lohengrins optreden slechts een hoofdstukje in het Parzival verhaal. Met Wagners toevoeging kan het op eigen benen staan.



Charlotte Margiono (Elsa) met John Treleaven (Lohengrin) en een bundel “roeizwanen”

### Elsa en Lohengrin

De dromerige Elsa vertoont overeenkomsten met haar collega Senta. Laatstgenoemde fantaseert er op los als ze het schilderij van de Holländer bekijkt en gaat daar zo in op dat ze nauwelijks verbaasd is als die man plotseling in levende lijve voor haar staat. Ze heeft hem als het ware naar zich toegewend. Zo ook Elsa die de door haar gefantaseerde schitterende ridder zozeer heeft verinnerlijkt dat hij “als bij toverslag” verschijnt als voor haar de nood het hoogst is. In Parzival gaat er wat prozaïscher aan toe. Er wordt

alarm gegeven op Montsalvat en Lohengrin wordt erop uit gestuurd: werk aan de winkel, er moet een koninkrijkje beschermd worden tegen een mogelijke overname door heidenen. Je zou bijna gaan denken in termen van the Oval office en John Kerry. Als Lohengrin zijn paard wil bestijgen, verschijnt plotseling een zwaan die een klein bootje voort trekt. Lohengrin is daar zo van gecharmeerd dat hij zijn paard terug naar de stal laat brengen en voor vervoer per zwaan kiest. Na een aantal dagen arriveert hij in Brabant, tot verbijstering van de plaatselijke bevolking. Bij de gebroeders Grimm vindt dan nog het gevecht met Telramund plaats. In Parzival wordt er gewoon direct getrouwd en verlaat Lohengrin pas na jaren zijn nieuwsgierig geworden bruid.

Veel pleit ervoor om Lohengrin te zien als willeloos werktuig van zijn vader Parsifal, heerser van Montsalvat, Graalkoning. Maar hij is dat bestaan van kuise ridder kennelijk beu, wil niet langer een soort halfgod of pseudo strijdengel zijn maar gewoon mens onder de mensen.

Dat betekent dat hij zijn bovenmenselijke eigenschappen moet prijsgeven. En dat gaat hem dan weer te ver, vandaar het vraagverbod.

Als het Elsa te doen is om “ware” menselijke, warme, vrouwelijke liefde dan ontkomt ze er niet aan de verboden vraag te stellen. Niet weten wie je nu eigenlijk liefhebt, schept onherroepelijk een zekere distantie, bewust of onbewust, gewild of niet. Lohengrin is echter uit op liefde als blind vertrouwen, gratis liefde, liefde als totaal geloof in hem, ongeacht wie hij is. “He wants to have his cake and eat it”. Dat maakt het slot van de opera tot een wrang gebeuren waardoor er van een sprookjesachtig einde geen sprake meer is. In sprookjes loopt het immers altijd goed af (en ze leefden nog lang en gelukkig). Wagner heeft hier weliswaar mee geworsteld en zelfs overwogen het slot zo te veranderen dat Elsa niet zo zwaar gestraft werd voor haar volstrekt menselijk handelen. Mede op aandringen van Liszt heeft hij daar toch van afgezien. Daarmee is *Lohengrin* Wagners laatste romantische opera geworden en niet zijn tweede (na *Die Feen*) sprookjesopera.

## Herneming van Audi's productie uit 2002

Edo de Waart stond in 2002 voor het Rotterdamsch Philharmonisch in het Muziektheater. In 1999 was de Waart de naar Leipzig vertrokken Hartmut Haenchen opgevolgd als 'principal conductor' van DNO. Reeds in maart 2002, direct na afloop van de voorstellingenreeks van *Lohengrin*, kondigde de Waart zijn vertrek in 2004 als 'muziekdirecteur' van DNO aan. In diverse interviews gaf hij aan dat een belangrijke reden hiervoor was gelegen in de nadruk die artistiek directeur Audi legde op conceptuele regie. Dat kan nauwelijks als een verrassing gekomen zijn voor diegenen die zijn commentaar kennen op Filippo Sanjust, de regisseur van de *Lohengrin* die hij in 1972 dirigeerde: 'Een buitengewoon erudiet man, misschien iets meer theoreticus dan uitvoerend kunstenaar, maar wel iemand die geen enkel onmuzikaal element in zijn inscenering laat binnensluipen en alles geheel vanuit de partituur doet'.



Over de door Audi zelf geregisseerde *Lohengrin* liet hij zich evenmin erg positief uit. Al kunnen de meningen over de regie van Audi verschillen, die in *Lohengrin* viel bepaald niet mee. Om te beginnen de rol van het koor en meer in het bijzonder de wijze

waarop het werd ingezet in de handeling. Robert Carsen heeft in zijn *Turandot* voor de Vlaamse Opera laten zien wat je met een koor kunt doen (behalve goed zingen natuurlijk). Het koor was daar de belangrijkste figuur op het toneel, zich als groep bewegend zoals een zwerm vogels dat pleegt te doen. Ook de *Lohengrin* in Dortmund in de regie van Christine Mielitz geeft een goed voorbeeld van de mogelijkheden op dit terrein. Daar steekt de DNO-productie van 2002 schril bij af. Het koor zat een deel van de tijd opgesloten in een wandrek en kon zich slechts manifesteren door geluid te maken, meer niet. Het toneelbeeld kon hierdoor verder slechts statisch zijn, vrijwel alle mogelijkheden tot dynamiek waren verwijderd. Een zwaan in de vorm van een bundel roeispanten, een slecht geklede Telramund die als een boerenpummel Lohengrin met een knots moest bevechten, het was niet echt prettig om naar te kijken.

Al met al was deze *Lohengrin* waarschijnlijk de minst geslaagde in de voorstellingenreeks van Wagner opera's in het DNO-tijdperk, al kunnen de meningen daarover natuurlijk verschillen.

In 2002 volgde Audi's *Lohengrin* regie betrekkelijk kort op het fenomenale succes van zijn *Ring*. Dat kan hebben bijgedragen tot een gevoel van teleurstelling: men had er toch wat meer van verwacht. Ook bij de komende voorstellingenreeks zal deze productie moeten opboksen tegen de verse herinnering aan de *Ring*. Het zal er om spannen.

Die vreemde keuze om de zwaan voor te stellen als een bundel roeispanten wordt door dramaturg Klaus Bertisch inmiddels verklaard door te wijzen op de tegenstelling van het hier gebruikte materiaal (hout) en het massieve stalen decor. "Hout" komt binnen in een stalen omgeving. Dat contrast is bedoeld als metafoor voor de intrede die een gast uit een onbekende omgeving in de normale mensenwereld maakt. In dat verband is het wel aardig om ter afsluiting uit de oorspronkelijke recensie van Peter van der Lint te citeren, getiteld "Een geplukte zwaan en wat roeispanten":

'Hoe ver moet je als regisseur gaan als je een symbool wilt verzinnen voor iets dat je pertinent niet op het toneel wilt visualiseren? Pierre Audi is in zijn nieuwe productie van Wagners opera *Lohengrin* wel erg ver doorgesloten: in zijn wens om in het verhaal over zwanenridder Lohengrin absoluut geen zwaan ten tonele te voeren, kwam hij als alternatief beeld met een opgetaste stapel roeispanten die op een lorrie werd opgedren. "Kijk. Welk een wonder!" zingt het koor op dat moment, maar de tekst "Kijk. Wat wonderlijk!" was hier beter op zijn plaats geweest.' 🎵