

Wagners “Guilty Pleasure”

Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* in het Staatstheater Braunschweig

door Kasper van Kooten



Dit artikel biedt een recensie van een productie van Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* door het Staatstheater Braunschweig. Gezien de relatieve onbekendheid van deze opera, bespreek ik niet alleen de opvoering, maar ook het werk zelf. Daarbij speelt de bijzondere relatie tussen Meyerbeer en Wagner, niet alleen als personen maar ook vanuit stilistisch en thematisch oogpunt, een belangrijke rol. Daarnaast zal ik ingaan op de vraag of de gebrekkige aandacht voor Meyerbeer in de laatste decennia terecht is.

Gedenkjaar

De 200^{ste} verjaardag van Richard Wagner is u in 2013 hoogstwaarschijnlijk niet ontgaan. Maar wist u ook dat 2014 een gedenkjaar voor Giacomo Meyerbeer was? Die kans is al aanzienlijk kleiner. Een verzachtende omstandigheid moge zijn dat Meyerbeer honderdvijftig jaar geleden overleed, en sterfjaren worden nu eenmaal minder uitbundig gevierd dan verjaardagen. Toch zou het de moeite waard zijn geweest wanneer

operahuizen in 2014 wat meer aandacht besteed zouden hebben aan de werken van Meyerbeer. Deze componist heeft de bij een jubileum horende aandacht namelijk harder nodig dan Wagner, die momenteel sowieso veel aandacht geniet. Bovendien is het om meerdere redenen zeer de moeite waard om Meyerbeers opera's te leren kennen.

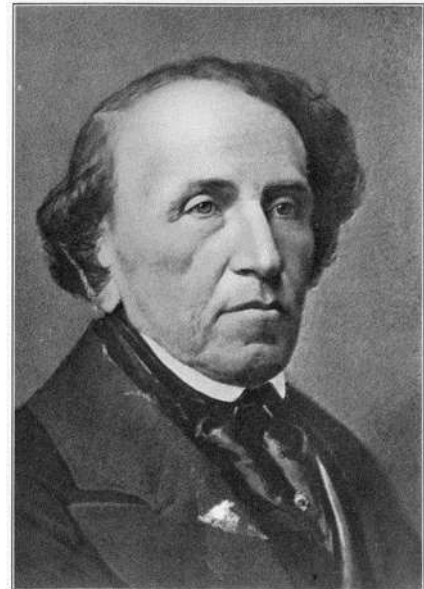
Meyerbeers grand opérestijl heeft immers een immense invloed uitgeoefend op de negentiende-eeuwse opera, een invloed die volledig is uitgewist doordat zijn werk zo in de vergetelheid is geraakt. Deze vergetelheid is des te pijnlijker doordat enkele collega's, Wagner voorop, de kosmopolitische, joodse operagrootheid vakkundig uit de operageschiedenis hebben weten te verwijderen. Zijn muziek werd dikwijls als grotesk, onoprecht en triviaal afgedaan, als “Wirkung ohne Ursache” (ongemotiveerd effect), zoals Wagner het in *Oper und Drama* verwoordde. Doordat operahuizen Meyerbeers eens zo vermaarde opera's veelal links laten liggen, bevestigen ze daarmee impliciet dat zijn werk niet de moeite waard is. Een gevolg hiervan is dat de operaliefhebber nauwelijks de kans krijgt om zelf te beoordelen of Meyerbeer al dan niet terecht van het repertoire verdwenen is.

Wagner over *Le Prophète*

Gelukkig was er in het Meyerbeerjaar 2014 tenminste één nabijgelegen theater waar ik een Meyerbeer-opera in geënceneerde vorm kon aanschouwen: het Staatstheater Braunschweig, alwaar *Le Prophète* (1849) werd opgevoerd. Een extra reden om *Le Prophète* eens te willen zien is het feit dat Wagner heimelijk veel waardering had voor dit werk, in een fase van zijn leven waarin hij Meyerbeer publiekelijk al in de ban had gedaan. Als jongeling adoorde Wagner Meyerbeer en streefde hij zelf een grand opérestijl na, bijvoorbeeld in *Rienzi* (1842). In de daaropvolgende jaren distantieerde Wagner zich publiekelijk van Meyerbeers “spektakelopera”, alhoewel er tot en met *Lohengrin* veel grand opéra-elementen in zijn werk te vinden zijn. De daadwerkelijke afrekening met Meyerbeer volgde in *Oper und Drama* (1851), Wagners meest omvangrijke theoretische werk, geschreven tijdens zijn exil in Zürich. Voordat Wagner in Zürich neerstreek, vluchtte de verbannen revolutionair in eerste instantie naar Parijs, waar hij in 1850 een voorstelling van Meyerbeers *Prophète* bijwoonde. In een lange tijd onder het tapijt geschoven brief uit deze periode (aan Theodor Uhlig, geschreven op 13 maart 1850) geeft Wagner toe dat hij zijn mening over Meyerbeer moet bijstellen. Hij stelt dat Meyerbeer een genie is, dat de desbetreffende avond als een verheven openbaring aanvoelde en dat hij zich bij tijd en wijle een dweper voelde vanwege zijn onverwachte

verering: 'In dieser Zeit sah ich dann auch zum ersten Male den Propheten – den Propheten der neuen Welt. Ich füllte mich glücklich und erhoben, ließ alle wühlerischen Plänen fahren, die mir so gottlos erschienen, da doch das reine, edle, höchstheilig Wahre und göttlich Menschliche schon so unmittelbar und warm in der seligen Gegenwart lebt. Tadelt mich nicht um diese Meinungsänderung: wem es nur um die Sache zu tun, der hält an keinem Vorurteile fest, sondern willig läßt er alle falschen Grundsätze fahren, sobald er einsieht, daß diese ihm nur durch persönliche Eitelkeit eingegeben waren. Kommt das Genie und wirft uns in andere Bahnen, so folgt ein Begeisterter überall hin, selbst wenn er sich unfähig fühlt, in diesen Bahnen etwas leisten zu können. Ich bemerke – ich werde immer schwärmer, wenn ich an jenen Abend der Offenbarung denke: verzeihe mir.'

Wanneer we dit gewonnen inzicht serieus nemen, is het des te treuriger dat Wagner vervolgens zijn haatcampagne tegen zijn voormalig idool voortzette. Zijn "vergissing" kon hij aan een intieme vriend nog wel opbiechten, maar publiekelijk zou het hem te veel gezichtsverlies hebben gekost. Hij liep daarmee namelijk het risico om opnieuw voor een Meyerbeer-epigoon te worden versleten, een etiket waaraan hij zich net met moeite ontworsteld had. Sieghart Döhring en Sabine Henze-Döhring, die de brief in hun belangwekkend handboek *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* uitgebreid bespreken, komen tot de conclusie: 'daß er (Wagner) hier [...] jene sozialrevolutionären und geschichtsphilosophischen Ideen wiedererkannte, [...] die ihn in seinen eigenen Werkentwürfen aus jüngster Zeit umgetrieben hatten. So erblickte er denn im Wiedertäuferkönig Johann von Leiden, dem Helden von Meyerbeers Oper, "den Propheten der neuen Welt", in der Art seines eigenen Siegfried oder Jesus von Nazareth. [...] Es mußte Wagner zutiefst berühren, aber als schaffenden Künstler zunächst auch entmütigen, auf dem Felde des musikalischen Theaters eben das bereits verwirklicht zu sehen, was ihm selbst vorschwebte [...]: die Verbindung von musikalischem Drama und geschichtsphilosophischen Diskurs.' (Döhring 1997: 262)



Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864)

Het werk

Heeft Meyerbeers *Prophète* inderdaad die wereldbeschouwelijke diepgang en openbarende werking die Wagner destijds ervoer, en die Wagneradepten met de *Ring of Parsifal* associëren? En is de gelijkenis met bijvoorbeeld de *Götterdämmerung* (toen nog *Siegfrieds Tod*) zo overduidelijk dat Wagner zich wel van Meyerbeer moest dissociëren? Om daar achter te komen, is het allereerst nuttig om wat meer over het werk te vertellen.

Le Prophète vormde de derde samenwerking tussen Meyerbeer en librettist Eugène Scribe, na de gigantische Parijse successen met *Robert le Diable* (1831) en *Les Huguenots* (1836). Het contract voor de opera werd al in 1838 gesloten en de première stond gepland voor 1840, maar vond uiteindelijk pas negen jaar later plaats. De hoofdoorzaak hiervan was de bezetting van de hoofdrollen. De nieuwe manager van de Parijse *Opéra* ging niet akkoord met Meyerbeers voorkeuren en huistenor van dienst Gilbert Duprez was op zijn retour en ongeschikt voor de extreem lastige titelrol. Daarnaast werkte Meyerbeer vanaf 1841 enkele jaren in zijn geboortestad Berlijn, en pas toen in 1847 het management van de *Opéra* vervangen werd, kon de



Gedenktafel Pariser Platz



Jan van Leiden, koning der Wederdopers

productie eindelijk voorbereid en gerealiseerd worden. Tegen de tijd dat de première in 1849 plaatsvond, was het werk, waarin een religieuze beweging in opstand komt en aan barbaarse machtswellust ten onder gaat, actueler dan ooit. Een jaar eerder hadden immers overal in Europa (veelal mislukte) revoluties plaatsgevonden, en de kritische weergave van de revolutionairen in *Le Prophète* viel goed in antirevolutionaire kringen. Daarmee is overigens niet gezegd dat Meyerbeer zelf een reactionair was. Het is eerder zo dat hij, net als Giuseppe Verdi,

dondersgoed begreep dat macht altijd corrupteert en, net als Wagner, inzag dat het volk uiteindelijk vaak maar een wankelmoedige, volgzaam speelbal is van hogere politieke machten.

Wederdopers

Het verhaal van *Le Prophète* speelt zich af in de Lage Landen en de omgeving van Münster in Duitsland, rond 1530, ten tijde van de godsdienstoorlogen. Jean (Jan) van Leiden, een jongeman die met zijn moeder Fidès een herberg runt, staat op het punt om te trouwen met de lijfeigene Berthe. Hier is toestemming voor nodig van Berthes heer, Graaf Oberthal. Deze weigert dit echter en neemt zowel Berthe als Fidès gevangen. Berthe slaagt erin om te ontsnappen en naar Jean te vluchten, maar Oberthal stelt Jean vervolgens voor een onmogelijke keuze: als hij zijn bruid niet teruggeeft, zal Oberthal Jeans moeder doden. Jean kiest, door wanhoop gedreven, voor zijn moeder.

Jean worstelt echter met nog een loyaliteitsconflict. In een droom heeft hij namelijk een visioen gehad van zijn kroning in een tempel, waarbij hij door de menigte als Bijbelse koning David wordt



Ontwerpschets decor *Le Prophète* Parijs 1897 (derde scène 5e akte) door Philippe Chaperon (1823-1906)

geprezen. Ook hoorde hij in zijn droom zowel een stem die hem vervloekt als een die hem genade schenkt. Jean heeft in de herberg kennisgemaakt met drie “wederdopers”, religieuze fundamentalisten die in hem hun profeet menen te herkennen. Jean is door zijn visioen, maar vooral ook door zijn frappante gelijkenis met een beeld van koning David in de kathedraal van Münster, de ultieme leider van hun beweging. Zij gebruiken hem echter uitsluitend om het volk voor hun strijd te winnen; zodra ze Münster veroverd hebben, zullen ze Jean een kopje kleiner maken. Bovendien dwingen ze Jean om voorgoed alle banden met zijn moeder te verbreken. Jean stemt toe, enerzijds vanwege zijn messianistische visioen, anderzijds in de hoop om wraak te kunnen nemen op Oberthal.

De wederdopers ontpoppen zich tot een beestachtige vechtmachine, terwijl Jean regelmatig overmand wordt door verdriet over zijn verloren verloofde en moeder. Wanneer de meute zich tegen hem dreigt te keren, weet hij hen alsnog voor zich te winnen met een geëxalteerd betoog, waarna ze Münster innemen. Hier gaat Jeans droom in vervulling; in een imposante kerkdienst wordt hij daadwerkelijk tot koning gekroond. Op het hoogtepunt van zijn roem verschijnt echter zijn moeder Fidès in de kerk. Zij stelt dat hij haar zoon is. Jean houdt zich van den domme, omdat hij haar niet als zijn moeder mag herkennen. Dit is immers niet verenigbaar met de eerder genoemde eis dat Jean met zijn familie moet breken, en bovendien doet het afbreuk aan zijn status als heilige “zoon van God”. Jean verloochent daarom zijn moeder, en biedt aan om deze vrouw van haar waanbeeld te genezen. De opzet slaagt; Fidès stelt dat ze zich vergist heeft, en wordt geboeid afgevoerd, waarna de ceremonie voortgezet kan worden.

Na de dienst gaat Jean naar Fidès in de kerker, en verontschuldigt hij zich voor zijn verraad. Fidès wil hem alleen vergeven wanneer hij niet langer als profeet van deze terreurbeweging zal fungeren. Praktisch betekent dit dat hij zal moeten sterven. Een andere deceptie is Jeans weerzien met Berthe.

Wanneer deze ontdekt dat Jean zelf de profeet is die ze verantwoordelijk hield voor de moord op haar verloofde, steekt ze zichzelf dood.

Inmiddels weet Jean ook dat de wederdopers hem spoedig zullen verraden nu de keizer

Münster belegerd heeft. In een laatste, louterende daad besluit hij om tijdens zijn kroningsfeest een brand te ontketenen, waarin hij en Fidès samen met hun tegenstanders de dood zullen vinden.



Jean verloochent zijn moeder Fidès

Ideeëndrama

Le Prophète is behalve een spektakelstuk ook bij uitstek een ideeëndrama met complexe karakters. Jeans lotgevallen bieden een voorbeeld van het gevaar van radicalisering, dat van alle tijden is. Deze dromer, die zich bij een fundamentalistische kliek aansluit nadat zijn kansen op eenvoudig liefdesgeluk verkeken zijn, had bij wijze van spreken ook een Syriëganger uit de Schilderswijk kunnen zijn. Een ander fascinerend aspect van zijn karakter is de mate waarin Jean opgaat in zijn rol, de mate waarin hij zichzelf geleidelijk daadwerkelijk als profeet begint te beschouwen. In die zin doodt de profeet daadwerkelijk Jean, totdat Jean in de slotakte op zijn beurt de profeet, en daarmee ook zichzelf besluit te vernietigen. Jean is wellicht naïef, maar ontpopt zich geleidelijk tot een groot redenaar en legerleider.

Wagners fascinatie voor zijn karakter is niet verbazingwekkend wanneer je de overeenkomsten met Siegfried in *Götterdämmerung* beschouwt. In beide gevallen zien we een getalenteerde maar naïeve jongeling, die zich door boosaardige kompanen laat gebruiken, de vrouw van zijn leven verloochent en uiteindelijk met haar in een vlammenzee ten onder gaat.

De bijzondere relatie tussen Jean en zijn moeder Fidès brengt ons op een ander kenmerkend aspect, namelijk de dieptepsychologische lading van het verhaal. Fidès is vele malen belangrijker dan Berthe. De eerste lijkt Berthe haar huwelijk te gunnen, en merkt op dat zij haar plaats zal innemen in Jeans herberg. Maar deze opmerking duidt impliciet ook op een ander aspect van de band tussen Jean en Fidès; bij gebrek aan een vaderfiguur hebben zij welhaast als man en vrouw samengeleefd. Het is goed voorstelbaar dat Fidès haar zoon diep in haar hart helemaal niet op wil geven. Zo zegent ze Jeans besluit wanneer hij gedwongen voor haar kiest ten koste van Berthe. Daarmee lijkt Jeans mogelijkheid om uit te vliegen, om uit de matriarchale ban te breken, voorgoed verkeken. Er rest hem echter nog een optie, de optie om zoon van God te worden, de matriarchale orde voor een patriarchale in te wisselen en met de wederdopers, bij uitstek een mannenclub, de wijde wereld in te trekken. Hoewel deze thematiek op zeer subtiele wijze in het verhaal verweven is, doet het denken aan Wagners Parsifal, die aan de verlamdende moederlijke invloedssfeer ontkomt door achter de ridders aan te gaan (*Und einst am Waldessaume vorbei / auf schönen Tieren sitzend, / kamen glänzende Männer; / ihnen wollt' ich gleichen: / sie lachten und jagten davon. Nun lief ich nach, doch konnte ich sie nicht erreichen.*).

Dat dergelijke thematiek voor Scribe en Meyerbeer relevant was, blijkt uit het feit dat de titelheld in *Robert le diable* eveneens verscheurd wordt door een loyaliteitsconflict tussen de matriarchale en patriarchale macht. Daar is het echter de verderfelijke loyaliteit jegens zijn demonische vader die Robert moet overwinnen om zich als mens te kunnen ontplooiën. In *Le Prophète* ontbreekt een dergelijk happy end; Jean keert terug bij Fidès om samen met haar de ondergang tegemoet te gaan.



Jean met zijn volgelingen

De voorstelling in Braunschweig

Le Prophète biedt dus genoeg stof voor een interessante encenering. Deze wordt in Braunschweig verzorgd door Stefan Otteni. Over het algemeen levert hij een prima prestatie. De encenering biedt ruimte om het werk te leren kennen, zonder oubollig te zijn. Er is niet gekozen voor een overrompelend illusietheater, maar voor een eerlijk toneelbeeld, waarin zowel de coulissen als de toneelknechten prominent in beeld zijn. Het laatste kan soms als een flauwe truc overkomen, maar dat valt hier mee. Bewust lijkt men ervoor gekozen te hebben om niet mee te gaan in de larger-than-life-esthetiek waar grand opéra doorgaans mee geassocieerd wordt. Meestal komt dit de persoonsregie ten goede, soms mis je de grandeur een beetje. Waar de decors relatief eenvoudig zijn, speelt Otteni wel op een effectieve manier met de verticale dimensie van het toneel, waardoor verschillende niveaus gecreëerd worden die het drama ondersteunen. Daarnaast verwerkt Otteni de spanning tussen de externe, politieke handeling en de interne psyche van Jean door hem een dubbelganger te geven en op het voortoneel een eenvoudig dekbed te leggen waarop Jean regelmatig aan het slapen/dromen is. Het

beeld van de slapende Jean is ook veelvuldig te zien op een levensgroot doek op het achtertoneel, dat iets Rembrandtiaans heeft. Dubbelgangers en bedden prominent op het toneel behoren tegenwoordig tot de standaardfratsen van het regietheater, maar hier stoort het niet. In het programmaboek legt Otteni uit welke gedachte er achter de slapende Jean schuilt. De historische figuur Jan van Leiden pleegde geen kamikazezelfmoord, maar werd geëxecuteerd. De encenering toont de historische Jean die in een cel zijn terechtstelling afwacht, zijn leven herbeleeft en fantaseert over een heroïsch einde. Ook zonder deze voorkennis werkt het concept prima, gezien de sleutelrol die de droom binnen het werk vervult.

Eerste akte

In de eerste akte gebruikt Otteni ook een schilderij om de landelijke idylle rond Berthe te verbeelden. Het gaat om een landschapsschildering met een rivier die Dordrecht lijkt uit te beelden, de plaats van handeling. Wellicht is het een bekend werk, maar ik kon het niet thuisbrengen. De idylle is kortstondig, want spoedig verschijnen de drie wederdopers, die met hun dikke bakkebaarden iets van Amish weg hebben (de Amish stammen van de Hollandse mennonieten af, een protestante stroming die ook tijdens de zestiende eeuw ontstond). Met de muzikale introductie van de wederdopers toont Meyerbeer zich direct een muziekdramaticus van formaat. Hun duistere kerkmelodie op een Latijnse tekst zet meteen een sinistere sfeer neer en vormt het hoofdmotief van de opera. Geleidelijk weten de wederdopers, die de melodie telkens herhalen, de ontevreden lijfeigenen voor hun opstand te winnen. Aan het slot van de akte wordt het motief gezongen door het gehele koor met volle orkestbegeleiding, als teken dat hun zieltjes gewonnen zijn.

Tweede en derde akte

De tweede akte is er een vol drama en deceptie. Opvallend is vooral de wijze waarop Otteni Fidès afbeeldt tijdens haar grote scène nadat Jean partij voor haar gekozen heeft. Fidès wordt hier, in tegenstelling tot de regieaanwijzing dat ze Jean in de schoot valt, weergegeven als een serene moeder Maria in een blauw gewaad. Tijdens haar scène kruipt Jean, eveneens tegen de regieaanwijzing - die voorschrijft dat hij zijn hoofd op een stoel legt - in, onder haar jurk. Hier wordt het "van ellende terug in moeders schoot willen" een tikkeltje plat uitgebeeld, al is de toon van de scène nog steeds serieus, in tegenstelling tot een vergelijkbaar, ergerlijker tafereel in Peter Konwitschny's *Don Carlos*-encenering van enkele jaren geleden.

De eerste twee aktes zijn zo indringend dat de derde in vergelijking een tikkeltje tegenvalt. In 1849 werd deze opgeleukt door een "schaatsballet" op rolschaatsen, dat het vooroordeel "Wirkung ohne Ursache" enigszins bevestigt. Dit is wijselijk weggelaten, al was ik in eerste instantie niet erg gecharmeerd van het alternatief; een scène waarin de soldaten zich aan vrouwelijke oorlogsbuit



Jean met Berthe

vergrijpen. De laatste jaren zien we wel erg vaak dat regisseurs in het geval van een ballet of massascène niks beters kunnen bedenken dan een orgie, denk bijvoorbeeld aan Gounods *Faust* van La Fura Dels Baus, *Chovantsjina* van David Alden en vele anderen. Hier is Otteni's aanpak echter enigszins gerechtvaardigd doordat Meyerbeer ook een scène overwoog waarin de soldaten hun vrouwelijke prooi - eufemistisch gezegd - tot dansen trachtten te dwingen. Gelukkig is het ballet bovendien aanzienlijk ingekort, waardoor de akte enige vaart houdt. Een andere op het eerste oog opmerkelijke keuze is het oogverblindende licht waarmee de akte afsluit. Daarmee streeft Otteni echter opnieuw een door Meyerbeer en Scribe beoogd effect na. Tijdens de première in 1849 werd bij de zonsopgang aan het slot van de derde akte namelijk voor het eerst in een Parijse voorstelling gebruik gemaakt van elektrisch licht. Andermaal dus een gefundeerde regiekeuze!

Vierde en vijfde akte

De kroningscène uit de vierde akte heeft alles in zich dat grand opéra overweldigend en meeslepend maakt; spectaculaire en verstilde, innige momenten wisselen elkaar voortdurend af. Met het trapvormige decor, de grote doornenkrans en de gewaden met capirotes (Ku Klux Klan-achtige maskers die tijdens de Semana Santa als teken van boetedoening worden gedragen) doet de scène - waarschijnlijk toevallig - aan de berechting van de Vlaamse Gezanten uit Willy Deckers *Don Carlo* denken. De apotheose van de scène is de confrontatie van Jean en Fidès. Ook het begin van de vijfde akte, waar de monumentale kathedraal plaats heeft gemaakt voor een benauwde kerker, is een zeer intieme scène. Het toneelbeeld, bestaande uit een brandstapel van houten kruizen, is misschien wel het mooiste van de avond.

Het afsluitende feest, waarop Jean de brand ontketent, is een beetje kaal vormgegeven. Wellicht is dat bewuste ironie, maar na de grandeur van de vierde akte verwacht je eigenlijk een nog grotere climax in de slotscène. Dit lijkt echter ook enigszins aan Meyerbeer zelf te liggen, het slot van de vijfde akte is eenvoudigweg minder pakkend. Misschien heb je daarvoor toch de uitzonderlijke machinerie van de toenmalige Parijse *Opéra* nodig. In plaats van brand kiest Otteni ervoor om Jean de achterwand om te laten gooien zodat deze naar voren valt. Daarmee lijkt hij enerzijds de raakvlakken aan te stippen met het Bijbelse verhaal waarin Samson de tempel van zijn vijanden in doet storten. Anderzijds is dit een originele manier om de

denkbeeldige “vierde wand” tussen toneel en publiek te slechten. De luchtverplaatsing geeft je als toeschouwer namelijk letterlijk een klap in je gezicht. Toch sorteert deze *coup de théâtre* niet geheel het gewenste effect, omdat de opera vanaf dat moment nog enkele minuten duurt en de uiteindelijke afsluiting minder krachtig is. In zijn geheel scoort Otteni met zijn encenering echter een dikke voldoende.



Oberthal met Fidès (r) en Berthe (l)

Samenvattend oordeel

Het Staatstheater Braunschweig beschikt niet over het budget om wereldtopzangers te engageren, maar kan zich toch prima meten met de betere Duitse huizen. De zangers waren vrijwel zonder uitzondering goed. Indrukwekkend waren vooral de mezzosopraan Anne Schuldt als Fidès en de diepe bas Selcuk Hakan Tirasoglu, die Zacharie, één van de wederdopers, zong. De tenor Arthur Shen kwam heel behoorlijk voor de dag in de hondsmoeilijke titelrol. Hij heeft een aangenaam, baritonaal timbre, maar moest regelmatig alle zeilen bijzetten om de topnoten eruit te krijgen. Op zich is dat niet zo verwonderlijk, aangezien je voor deze rol zowel over Wagneriaanse heroïek als de voor Franse tenorpartijen kenmerkende soepele hoogte dient te beschikken. Het orkest onder leiding van Georg Menskes was eveneens goed op dreef.

Alles bij elkaar is mijn kennismaking met Meyerbeers *Prophète* een zeer aangename geweest. Het is overduidelijk veel meer dan een spektakelstuk, en hoewel – zoals bij zoveel lange opera's – er sterkere en zwakkere momenten zijn, slaat de balans zeker positief uit. In die zin is Wagners waardering voor en professionele jaloezie jegens Meyerbeer best te begrijpen. Toch is het ergens ook niet verwonderlijk dat Meyerbeer niet al te vaak geprogrammeerd wordt. Het is veeleisend muziektheater, en zijn muziek spreekt nu eenmaal niet zo direct aan als die van Verdi en is niet zo meeslepend als die van Wagner. Dat heeft echter niet met gebrek aan kwaliteit of trivialiteit te maken; Meyerbeer is - net als veel andere negentiende-eeuwse Franse opera - eerder muziek voor fijnproevers. Ze vereist enige gewinning, en musici die haar kunnen uitvoeren. Dat een subtophuis als Braunschweig er desondanks in geslaagd is om een overtuigende voorstelling te maken, zou een aanbeveling moeten zijn voor andere operatheaters om ook de uitdaging aan te gaan. ♪

Interview Kasper van Kooten door Aron Brouwer

‘Dit interview is eerder gepubliceerd in de Nieuwsbrief van de Faculteit der Geesteswetenschappen (Universiteit van Amsterdam). Deze nieuwsbrief wordt maandelijks verstuurd aan medewerkers en relaties van de faculteit (nieuws-fgw@uva.nl).’

Pioniers

Kasper van Kooten doet onderzoek naar het denken over de Duitse opera in de negentiende eeuw, in het bijzonder tegen de achtergrond van de opkomst van het nationaal bewustzijn. ‘Want hoe bouw je een Duits-eigen opera, als alle bouwstenen uit Italië en Frankrijk komen?’

‘Ik studeerde Muziekwetenschap aan de UvA en Muziektheorie aan het Conservatorium in Amsterdam. Tijdens mijn onderzoeksmaster Kunstwetenschappen ging ik voor een half jaar naar de *Freie Universität Berlin*. Berlijn is met zijn drie operahuizen de operahoofdstad van de wereld. In die periode was ik gedetailleerd met de muziek zelf bezig en ploos ik bijvoorbeeld partituren uit. Nu benader ik de Duitse opera meer interdisciplinair, want het is bij uitstek een mengvorm van verschillende kunstvormen: het is tekst, beeld, muziek, het moet geënceneerd worden, maar het gaat ook over filosofie, politiek en religie.

In mijn onderzoek bestudeer ik de Duitse opera tegen de achtergrond van nationalisme in brede zin. Zo achterhaal ik welke opera’s door Duitsers toen als een soort nationaal erfgoed werden beschouwd. Aanvankelijk werd opera beschouwd als niet-passend bij de Duitse volksaard - het is immers een Italiaans-Franse uitvinding - maar in de loop van de negentiende eeuw gaan Duitstalige opera’s een nationale symboolfunctie vervullen. De ontwikkeling naar die symboolfunctie is de grote paradox van de Duitse opera.

Een rode draad door het denken over Duitse opera is een verlangen naar compensatie voor een culturele achterstand. In het begin van die eeuw moesten Duitse operacomponisten bewijzen dat hun werk net zo ontwikkeld was als dat van Italiaanse en Franse collega’s, terwijl ze die collega’s niet mochten imiteren omdat hun werk ‘Duits-eigen’ behoorde te zijn. Later komt de symfonie op, die nadrukkelijk werd neergezet als een unieke Duitse bijdrage aan de muziekgeschiedenis en als ‘verfijnder’ dan de opera die meer als amusement werd beschouwd. Een operacomponist als Wagner probeert vervolgens voortdurend te bewijzen dat zijn opera’s net zo complex en verheven zijn als Beethovens symfonieën en Goethes drama’s. Binnen de Duitse opera was er dus altijd een nationale of internationale dominante partij waar operacomponisten gelijkwaardig aan wilden worden. Wagner is hét boegbeeld van de Duitse opera. Maar het meest boeiende aan mijn onderwerp vind ik juist om verder te kijken en operacomponisten te “ontdekken”. Diep in het bronnenmateriaal ontdek je veel uit de operageschiedenis dat daar uit gefilterd is; het is een soort archeologie van je eigen vakgebied. Het clichébeeld van Duitse opera als zwaar en moeilijk, blijkt dan te nuanceren. Wagner probeert te bewijzen dat opera ‘hoge kunst’ is, wat zijn werk soms zwaar maakt. Maar daarnaast zijn er veel operacomponisten die maatschappelijke en filosofische ideeën op een meer lichtvoetige manier uitwerken.

Als je het stof wegveegt, worden allemaal andere verbanden en interessante fenomenen zichtbaar. Bijvoorbeeld dat Duits denken over muziek de muziekwetenschap internationaal in hoge mate heeft bepaald, maar dat achter dat denken een chauvinisme zit verscholen dat tussen 1850 en 1950 steeds grotere vormen aannam. De afgelopen twintig jaar probeert men deze opvattingen te deconstrueren. Maar binnen die ontrafeling is er nauwelijks aandacht voor opera. Aan de andere kant zie je in de Duitstalige wereld een soort RAF-achtig antinationalisme: “Duitse negentiende-eeuwse opera’s stelden eigenlijk niets voor, het is nationalistisch, en dus provinciaals zo niet nazistisch”. Ik probeer de tegenstellingen meer etnografisch te benaderen: hoe keken mensen toentertijd zelf naar de Duitse opera’s? En welke ideologie bepaalt nu welke visies wel en welke niet in de geschiedenis doorbreken? Dit onderzoek maakt deel uit van een subgroep van Joep Leerssens onderzoeksproject, waarin de relatie tussen muziek en nationalisme in een transnationale context bestudeerd wordt.’

‘Het is voor elke wetenschapper een uitdaging om op een toegankelijke manier over onderzoek te praten, met behoud van nuance en academische integriteit. Mijn onderwerp spreekt in potentie een groot publiek aan, dus wil ik ook graag mijn onderzoek delen. Ik hoop daarom dat het monopolie van tijdschriften doorbroken wordt en dat meer artikelen openbaar gepubliceerd worden. Voor mij is het belangrijk om kennis met zo veel mogelijk mensen te delen en uit te wisselen.’ 