

## Maarten Klein: Couperus en Wagner

Voordracht voor het Wagnergenootschap Nederland Amsterdam, 20 oktober 2015

Toen Couperus in december 1887, vier jaar na het overlijden van Richard Wagner, begon te schrijven aan zijn eerste roman *Eline Vere*, was Europa al lang verdeeld in Wagnerianen en anti-Wagnerianen. Iets van de strijd rond Wagner vinden we ook in Couperus' eerste roman, *Eline Vere* (1889), terug. In hoofdstuk IX lezen we:

'Het was een paar dagen na den St. Nicolaasavond, toen Eline des middags uitging met den kleine Ben aan haar hand. Den vorige avond was zij met mevrouw Verstraeten, Marie en Lili naar de opera geweest, waar zij de Trouvère gezien had, en dien morgen had zij Roberts, haar ouden brompot van een muzikmeester, Léonore's air voorgezet, opdat hij haar zoû accompagneeren: "La nuit calme et sereine..." [Tacea la notte placida]

Hij had zijn hoofd geschud; hij hield niet van die bravour-aria's der Italiaansche school, waarover Eline dikwijls met hem redetwistte; zij vond Bellini, Donizetti, Verdi elegant en melodieus, muziek als geschreven voor haar kristallen stem, hij vond ze dikwijls kinderachtig, met hun huppelende, lichte wijsjes en wees haar op de rijkere diepheid van Wagner. Maar ze had hem onder den duim en hij had gespeeld, wat ze hem voorgezet had.' (108)

De Haagse Eline vindt Bellini, Donizetti en Verdi elegant en melodieus, en zij zet haar leraar Léonore's air voor uit *Il Trovatore* van Verdi. Dat zij die cavatine in het Frans zingt, is niet zo verwonderlijk: Den Haag had een Théâtre Français de La Haye, een Franse opera, waar *Guillermo Tell* als *Guillaume Tell* opgevoerd werd en *Il Trovatore* als *Le Trouvère*. De bewuste cavatine is een goed gekozen voorbeeld: het eerste deel is heel melodieus, het tweede deel is, in de bewoording van haar leermeester, meer 'huppelend'. Die oude leermeester vindt die muziek maar niets en wijst haar op 'de rijkere diepheid van Wagner'. Maar de *Haagse Eline* is duidelijk nog niet aan Wagner toe.

Dat wordt heel anders als Eline niet in Den Haag is, maar met haar verloofde Otto Van Erlevoort vertoeft in Scheveningen, bij het Kurhaus. Daar is een muziektent waar een orkest speelt. In hoofdstuk XVII lezen we hoe zij gegrepen wordt door een vertolking van het Vorspiel tot *Lohengrin*.

'Het was haar, als vloeiden daar geen klanken, maar de blauwe wateren van haar meer, rimpelloos als de vloed, waarop Lohengrins kaan was voortgeleden, en zij zag zwanen, statig en schoon... Bij het zwaarste fortissimo haalde zij diep adem en toen de glazen toondraden der violen zich dunner en dunner uitsponnen, dreven ook de zwanen weg, statig en schoon... [...]

Mooi... zoo mooi! murmelde Eline als in een droom.'



Elines stemming en muziekeuze wordt dus mede bepaald door de plaats waar zij zich bevindt. In Den Haag zingt zij 'huppelende' aria's, maar buiten Den Haag, in het zonnige, frisse Scheveningen, dat toen nog een eindje van Den Haag af lag, is zij wel degelijk gevoelig voor 'de rijkere diepheid van Wagner'.

De uitvoering die Couperus beschrijft en die Eline zo mooi vindt, is niet fictief. Bij en in het Kurhaus speelde destijds het Berlijns Philharmonisch Orkest als de Kurhauskapel onder leiding van Franz Mannstädt (1852-1932). Couperus noemt de naam van

Mannstädt niet in *Eline Vere*, maar doet dat wel in zijn feuilleton 'De Scheveningers' uit 1910: 'Men bouwde het nieuwe Kurhaus op en geen enkele Haagsche familie, die zich respecteerde, was niet lid van het Kurhaus en wij hoorden [de dirigenten] Mannstädt en Kogel.'<sup>1)</sup>



Louis Couperus

### **Wagner in Couperus' oeuvre**

'De rijkere diepte van Wagner', zo karakteriseert Elines oude brompot van een leermeester Wagners muziek. Ook elders in het werk van Couperus compareert Wagner als de grote moderne componist. In het verhaal 'Kleine Raadsels' uit *Eene Illuzie* (1892) zegt de muzikale Jules Van Attema: '[...] je weet, dat papa denkt dat ik een tweede Wagner zal worden.' In het verhaal 'De verzoeking' uit de bundel *De zwaluwen neêr gestreken...*, een verhaal uit 1910, beweert Couperus, in gesprek met de duivel, *Faust* van Gounod uit zijn hoofd te kennen. De duivel zegt dan: 'middelmatige, zoetige muziek. Wagner had er wat anders van gemaakt. Of Strauss. Maar Gounod...' (Het gaat hier uiteraard om Richard Strauss 1864-1949.)

In de roman *De stille kracht* (1900) vinden we niet alleen de naam Wagner en de plaatsnaam Bayreuth, maar ook verschillende van Wagners werken. Eva Eldersma is in deze roman de artistieke vrouw, die heel goed pianospeelt. Eva kent Wagner en speelt die voor haar vrienden, voor wie Wagners muziek nog onbekend en vreemd is. Zij wordt zeer bewonderd door de controleur Frans van Helderer, met wie zij een bijna hoofse relatie heeft en die dweept met muziek, 'al was het hem ook moeilijk zich in Wagner te werken, als Eva dien speelde.' Van Helderer hoopt eens naar Europa te kunnen gaan en daar Bayreuth te bezoeken:

'Ik ben nooit van Java afgeweest, en ik voel iets onvolkomens in mij, omdat ik nooit sneeuw en ijs heb gezien. Sneeuw... dat is mij iets als een vreemde, onbekende zuiverheid. Waarheen ik verlang, kom ik zelfs nooit langs. Wanneer zie ik Europa? Wanneer dweep ik niet meer met den Trouvère en ben ik eens te Bayreuth?'

In de roman speelt Eva verschillende werken van Wagner: 'Feuerzauber' uit *Die Walküre* en stukken uit *Parsifal*. Wagner en Bayreuth staan in deze roman voor: de nieuwe muziekkunst in Europa, waarmee men in Indië geen contact heeft.

In *De boeken der kleine zielen* (1901-1902) is het Paul van Lowe die iets met Wagner heeft. In deel 1, *De kleine zielen*, speelt hij 'Isolde's Liebestod' op de piano. In deel 4, *Het heilige weten*, speelt Paul van Lowe, 'Wotans afscheid' en 'Feuerzauber' (373-374), het voorspel van *Das Rheingold* (374), en 'Siegmunds Liebeslied' (452). Paul filosofeert over muziek geheel in de geest van Arthur Schopenhauer: 'Het enige, dat ik als reinheid heb gevonden in de wereld, het enige, dat is muziek! O, wat is muziek rein...' Schilderen, beeldhouwen en literatuur vindt hij vies en smerig, 'maar muziek... dat is klank, dat is reinheid, dat is niets dan platonisme...' Paul Van Lowe vindt Wagners muziek 'heerlijk', maar zijn poëzie 'naïef, kinderlijk en slecht', en zijn filosofie 'hoogst gebrekkig en erg vaag Duitsch...' Deze visie op Wagner als musicus en als dichter vinden we terug in een stukje dat Couperus in 1912 heeft geschreven voor *Het Vaderland*: 'Wagner's tekst van *Der Ring des Nibelungen*'. Dit stuk is veel uitvoeriger dan Paul Van Lowes opmerkingen, maar de conclusie is hetzelfde: de muziek is prachtig, maar Wagners poëzie is slecht.

### **Overeenkomsten in thematiek**

In Couperus' werken komt Wagner dus vrij veel voor. Hij is voor hem de grote, moderne operacomponist. Nu is het opvallend, dat Wagners thematiek ook vaak die van Couperus is. Wagners opera's gaan over lichamelijke liefde versus geestelijke liefde, over het streven naar almacht en de zinloosheid daarvan, en over mededogen als basis voor een menswaardiger bestaan. Precies dit soort thema's vinden we ook in het werk van Couperus.

*Tannhäuser* is de opera waarin Wagner het thema van de lichamelijke liefde versus de platonische liefde aan de orde stelt. Dit thema vinden we ook veelvuldig in het werk van Couperus, bijvoorbeeld in *Extaze* (1892), *Psyche* (1898), *Fidessa* (1899), *Antiek toerisme* (1911) en *De verliefde ezel* (1918). *Psyche*, de menselijke ziel, vindt aanvankelijk een 'hogere' liefde in een paradijselijk tuin bij prins Amor, maar wordt verleid door een faun en trekt dan lange tijd op met prins Bacchus, bij wie de liefde heel wat lichamelijker is. Ze komt tot het inzicht dat zij daarvoor boete moet doen. De rol die Venus en Elisabeth voor Tannhäuser spelen, worden in *Psyche* door Bacchus en Amor gespeeld.

In tal van romans van Couperus vinden we figuren die de almacht nastreven, zoals Wotan in *Der Ring des Nibelungen*. *Psyche* heeft een zus, Esmeralda, die op de almacht belust is, maar ook Dionyzos in de gelijknamige roman uit 1904 streeft de almacht na. 'Ik heb gedroomd... [...] de verovering van GEHEEL de wereld!!!' En met die door Zeus ingegeven droom begint de veroveringstocht van Dionyzos, een tocht waarin meer wijn vloeit dan een aardse slijterij kan verkopen. Dionyzos is tijdens zijn tocht buitengewoon vriendelijk tegen diegenen die voor hem zijn, maar meedogenloos wreed voor

wie hem bestrijdt. Medelijden kent hij niet, totdat hij op het eiland Naxos Ariadne ontmoet, die door Theseus in de steek gelaten is. Door haar verdriet leert hij mededogen kennen. Hetzelfde overkomt Cyrus, de hoofdfiguur in *Babel*, een novelle die een paar jaar eerder verschenen is. Cyrus trekt naar Babel, waar de Bouwmeesters weer begonnen zijn aan de bouw van een stad die tot de hemel moet reiken. De Bouwmeesters zijn de heren, in de zin van Nietzsche, en zij kennen het medelijden niet, zij folteren de slaven die de stad moeten bouwen. Door die slaven leert Cyrus het medelijden, mededogen kennen en aan het eind van het verhaal heeft hij dit mededogen in de wereld gebracht. Dit is hetzelfde medelijden, dat we aantreffen in de opera *Parsifal*. Couperus schaart zich met deze visie op het mededogen duidelijk aan de kant van Wagner en keert zich onmiskenbaar tegen de filosoof Nietzsche met zijn heren- en slavenmoraal.

Niet alleen qua thematiek komen Wagner en Couperus als sprookjesschrijver dus overeen, maar ook door hun werkwijze. Hun beider recept is in alle eenvoud: men neme een mythe of een verhaal uit de oudheid of middeleeuwen, men voege daaraan elementen toe uit andere versies van dat verhaal of uit andere verhalen voor zover die de idee van de kunstenaar verduidelijken en voilà, er is een nieuw verhaal geboren. Men neme de saga van de Völsungen, men voege daar elementen uit de Edda aan toe, bedenke nog enige nieuwe ingrediënten, en voilà, men heeft stof genoeg om vier avonden muziek te maken. Men neme het verhaal over Psyche uit *De Gouden Ezel* van Apuleius, men late weg wat men niet kan gebruiken en voege daar wat Plato en theosofie aan toe, en voilà, daar is een prachtig nieuw sprookje over de ontwikkeling van de menselijke ziel.

Wagner is natuurlijk ook de componist die Leitmotiven gebruikt om inhoud en muziek nauw aan elkaar te relateren. Couperus gebruikt ook een soort leidmotieven, het duidelijkst in *Van Oude Menschen...* Uiteraard is dat geen muziek. Bij Couperus gaat het om voortdurend herhaalde zinnen, uitgesproken door de verteller of door een van de personages. Van de zestigjarige Otilie II bijvoorbeeld wordt bij herhaling gezegd, dat zij een kind is of kinderachtig is, en dat ze driftig is. Zo gauw Anton Dercksz verschijnt, horen we dat hij duistere, sombere wellusten heeft. Tante Stefanie zegt bij herhaling, dat 'het niet zo is als het behoort', en wordt voortdurend in verband gebracht met vogeltjes. Ina d'Herbourg is nieuwsgierig, belust op geld en erfenissen, iets wat ze steeds ontkent met de woorden 'het geld van anderen, c'est le moindre de mes soucis'. Harold Dercksz ziet altijd maar het Ding, dat niet voorbijgaat (namelijk de moord die Otilie I en Takma gepleegd hebben, waarvan hij getuige is geweest). Mijn conclusie: Couperus kende het werk van Wagner heel goed, zowel de muziek als de thematiek in diens werk. Ook de manier waarop hij zijn sprookjes schrijft, doet denken aan de werkwijze van Wagner.

### **De afgrond van de Semperoper; over de functie van de muziek in *De binocle***

Wagners muziek speelt ook een belangrijke rol in het verhaal *De binocle* uit 1920. Het is het verhaal waarin een Indo-Nederlandse jongeman, een journalist, in Dresden, in de Semperoper, tweemaal een voorstelling bijwoont van Wagners opera *Die Walküre*. Deze jongeman is door zijn aard een makkelijke prooi voor het Couperiaanse noodlot. Hij is Indo-Nederlander, een man met een dubbele



*The Wagnerites*

culturele achtergrond, en hij heeft daardoor een tegenstelling in zijn psyche: hij is 'zachtzinnig trots zijn tropisch bloed' en 'blijmoedig, trots nerveuzen aanleg en periodieke buien van melancholie'.

Tussen beide voorstellingen van *Die Walküre* zit vijf jaar. De eerste maal dat hij Dresden bezoekt, is het herfst, want de parken staan in 'goudbladerendos'. Hij koopt, bij een opticien met een 'onbehagelijke vogeltronie', vlak voor de voorstelling een zware kijker om het toneelgebeuren ook van zeer nabij te kunnen zien. Tijdens de voorstelling voelt hij een obsessieve drang om de kijker vanaf zijn hoge zitplaats op de vierde rang de zaal in te slingeren in de richting van een heer met kale

schedel die beneden in de zaal zit, naast een duivegrijze dame. Die aanvechting voelt hij al vóór de voorstelling, maar het sterkst tijdens het liefdesduet van Siegmund en Sieglinde aan het einde van de eerste akte. De tweede en de derde akte besluit de journalist te gaan zien vanuit de doorgang en niet vanaf zijn hoge plaats op de vierde rang. Hij neemt zich voor, nooit meer vooraan op de vierde rang te gaan zitten en hij laat zijn kijker achter.

Dat eerste bezoek aan de *Walküre* loopt dus goed af, maar vijf jaar later wordt het hem te machtig. In precies dezelfde omstandigheden, - het is weer herfst, de bomen hebben weer een 'goudbladerendos' - wordt hij door duistere machten boven hem ertoe gedreven, weer tijdens het duet van Siegmund en Sieglinde aan het einde van de eerste akte, zijn kijker de zaal in te slingeren in de richting van de kaalschedelige heer, die ook nu weer beneden in de zaal zit, naast een duivegrijze dame. Hij doodt daarbij een andere toeschouwer. Het lijkt mij zeer waarschijnlijk, dat Couperus voor dit verhaal inspiratie gevonden heeft in een tekening van Aubrey Beardsley, getiteld *The Wagnerites*. Op deze tekening zijn alle figuren zwart, behalve een kaalschedelige heer in het midden en een dame met grijs haar die voor hem zit. Dat kan haast geen toeval zijn.

### De afgrond der wijde zaal

Wat Couperus bijna ongemerkt doet, is de hoge Dresdense zaal metamorfoseren in een ravijn: er 'groef zich de afgrond der wijde zaal'. Als de jongeman de diepte inkijkt, heeft ook hij het gevoel in een *afgrond* te staren en de lezer voelt die afgrond als de journalist een programma de diepte in ziet waaien: 'hij zag het programma fladderdalen en neêr komen op het grijze, gekapte hoofd eener dame, wier hand het programma als een vogel nu greep.' In de afgrond zit deze dame naast een heer met een 'blinkend kalen schedel'. Het beeld van de afgrond met op de bodem een schedel blijft de lezer het hele verhaal voor ogen en sluit nauw aan bij wat er in de derde akte op het toneel gebeurt: in een rotsachtige omgeving zorgen Brünnhilde en haar zusters er als engelen des doods immers voor, dat zij die in de strijd gedood zijn, meegevoerd worden naar het dodenrijk!



*Semper Oper*

Slechts twee pogingen heeft het noodlot nodig om de nerveuze Indo-Nederlander zo ver te krijgen dat hij de toneelkijker in de richting van de blinkende schedel slingert, waardoor 'een ander, een, schoon nooit gemikt of opgemerkt, noodlottig getroffene, zijn leven uit[brult], terwijl de hersens spatten.' En natuurlijk gebeurt dat alles tijdens het liefdesduet van broer en zus in de eerste akte, van minnaar en minnares Siegmund en Sieglinde: 'O Süsseste Wonne'.

### Relatie Binocle-Die Walküre

Is er nu een directe relatie tussen het verhaal en wat er gebeurt op het toneel? 2) Wordt de journalist door wat hij op het toneel ziet en hoort ertoe gedreven de kijker in de afgrond te slingeren? Zou hij bij het zien en horen van een andere opera, bijvoorbeeld *Carmen* van Bizet of *Don Giovanni* van Mozart, die aanvechting niet gehad hebben?

Allereerst moeten we vaststellen, dat de journalist de *Walküre* niet eerder gezien of gehoord heeft. Het is voor hem 'een opera, die hij niet kende, het geen hij zich verweet omdat hij met Wagner dweept.' Bovendien begint de dwanggedachte dat zijn kijker in de afgrond zou kunnen vallen al *voordat* de opera begonnen is: 'Plotseling bedacht de jonge man, dat de binocle kon vallen... in de nu donker

geschemerde zaal en nam op de knieën den kijker.’ Pas na deze gedachte begint de opera. Zolang hij maar niet aan de afgrond denkt, geniet de journalist ten volle van Wagners muziek en toneel, daarover kan geen misverstand bestaan. De muziek is voor de jongeman een bron van genot. Er is geen sprake van dat Wagners opera hem uit zijn evenwicht brengt.

Het is dus zeker zo, dat de drang om zijn kijker de zaal in te gooien *niet* veroorzaakt wordt door Wagners muziek of door wat hij op het toneel ziet. De enige oorzaken van de dwanggedachte is zonder twijfel ‘de afgrond der wijde zaal’ én de zwaar wegende kijker. Als de Indo-Nederlandse journalist destijds *Carmen* of *Don Giovanni* gezien zou hebben, zou hij evengoed last gekregen hebben van wat hij omschrijft als ‘diepte-duizeling’.



Voor de lezer van *De binocle* is de keuze van Wagners opera echter wel degelijk relevant. De muziek heeft in dit verhaal voor de lezer dezelfde functie als filmmuziek voor het publiek in een bioscoop. *Schindler's list* wordt begeleid door muziek die het tragische karakter van de film onderstreept, Hitchcocks *Psycho* door muziek met griezelige effecten en *The longest day* door muziek die de heroïsche daden van de geallieerden tot uitdrukking brengt.

De lezer van *De binocle* die de opera *Die Walküre* kent, legt wel degelijk een verband tussen het verhaal van de journalist die door een macht sterker dan hij gedwongen wordt zijn kijker de zaal in te slingeren en Wagners opera. Op het podium van de Semperoper ziet en hoort de lezer hoe het noodlot alle operafiguren in zijn greep houdt, zelfs Wotan, de oppergod. Deze wilde aanvankelijk Siegmund door Brünnhilde, zijn dochter en Walküre, laten beschermen in zijn strijd met Hunding. Maar Fricka, Wotans vrouw en godin van het huwelijk, protesteert daartegen: Siegmund en Sieglinde hebben immers overspel gepleegd en bovendien, als tweelingbroer en -zus, incest. Wotan belooft zijn echtgenote al vrij snel, dat Siegmund in het gevecht met Hunding zal sterven, en geeft Brünnhilde opdracht dat te laten gebeuren. Dit alles is de opmaat voor een complex verhaal, waarin mensen en goden als machteloze figuren uitgebeeld worden. Het noodlot is dus even nadrukkelijk aanwezig op het podium als in de zaal.

Die zaal heeft, zoals ik al zei, van Couperus de contouren gekregen van een afgrond waarin vogels vliegen en waarin beneden een schedel blinkt. Het woord ‘afgrond’ in combinatie met het woord ‘schedel’ doet natuurlijk aan de dood denken en roept het beeld op van iemand die in de afgrond gestort is. Die afgrond maakt Couperus voelbaar door een programma als een vogel naar beneden te laten ‘fladder dalen’. En zo is er ook wat de ruimte betreft voor de lezer een parallel te trekken tussen het verhaal en de opera. De ruimte waar de journalist zit, komt in hoge mate overeen met het rotsachtige decor, dat met name in de tweede en derde akte te zien is, waar de Walküren de dode lichamen van de strijders ophalen en meevoeren naar het Walhalla.

Zo bezien is de keuze voor *Die Walküre* als begeleidende muziek voor het drama dat zich in de Semperoper afspeelt, heel functioneel. Voor de lezer zou een andere operakeuze, bijvoorbeeld voor *Carmen* of *Don Giovanni*, absoluut niet die beklemmende sfeer oproepen die *Die Walküre* teweegbrengt, althans voor degenen die deze opera kennen. ♪

## Bibliografie

Fontijn, Jan (1983) *Leven in extaze. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900.*

Amsterdam: Querido

Couperus, Louis (1994) *De Binocle.* Bezorgd en van een toelichting voorzien door H.T.M. van Vliet. Baarn: Arethusa Pers Herber Blokland

## Noten

- 1) Kustav Kogel (1849-1921) dirigeerde de Berliner Philharmoniker in het Kurhaus in de jaren 1888 en 1889. Hij was ook enkele jaren verbonden aan het Concertgebouworkest (1908-1910).
- 2) Jan Fontijn heeft zich in 1983 met deze vraag beziggehouden en beantwoordde deze met behulp van Freud positief (Fontijn 1983). H.T.M van Vliet heeft naar mijn mening zijn psychoanalytische interpretatie terecht onhoudbaar genoemd (Couperus 1994).