

# Carl Maria von Webers *Freischütz*; een sleutelwerk voor Wagners eigen ontwikkeling – deel 2

door Kasper van Kooten

***Der Freischütz* wordt tegenwoordig buiten Duitsland nog maar zelden uitgevoerd, maar het was een van de populairste opera's van de negentiende eeuw. Bovendien was de opera en zijn componist, Carl Maria von Weber, van groot belang voor Wagners eigen ontwikkeling en die van Duitse opera in het algemeen.**

**In dit tweede deel (het vorige is geplaatst in Kroniek 60.1) behandelt Kasper van Kooten de manier waarop Webers Duitse opera-esthetiek Wagner inspireerde tot zijn eigen theorieën over opera en drama en het *Gesamtkunstwerk*.**

Webers *Freischütz* werd binnen korte tijd razend populair in heel Europa. Met name in Parijs was de opera uiterst geliefd. Daarbij werd er wel volop in het stuk geknipt en geplakt. De meeste bekendheid vergaarde het stuk onder de titel *Robin des bois* (oftewel: Robin Hood), waarbij het theater op twee modes tegelijk probeerde mee te liften. In 1841 kreeg de Opéra – het meest prestigieuze theater van de Franse hoofdstad – het idee om *Der Freischütz* uit te voeren. Daarvoor diende het stuk wel aangepast te worden aan de Franse schnitt, met een ballet en recitatieven in plaats van gesproken dialogen (denk bijvoorbeeld ook aan het Venusberg-ballet dat Wagner enkele jaren later voor de Parijse uitvoering van *Tannhäuser* zou componeren). Hector Berlioz nam de taak op zich om de gesproken *Freischütz*-dialogen om te werken tot gezongen recitatieven. Hij vreesde weliswaar dat het karakter van Webers opera daarmee aangetast zou worden, maar het zou pas echt een ramp zijn als een ander – iemand met minder belangstelling en respect voor Weber – het zou doen.

Zoals u wellicht weet, resideerde Richard Wagner in die jaren ook in Parijs. Hij had aanvankelijk een grote interesse en waardering voor de Franse opera, en vooral ook voor Giacomo Meyerbeer, zijn landgenoot, die daar als operacomponist aan de top stond. Binnen korte tijd raakte Wagner echter verbitterd omdat hij in Parijs geen voet aan de grond kreeg en in grote armoede leefde. Waar hij als kosmopoliet naar Parijs was gekomen, met minachting voor zijn chauvinistische landgenoten, ontwikkelde hij in den vreemde toch een groot chauvinisme. Steeds vaker probeerde hij zich als een nadrukkelijk Duits kunstenaar te presenteren, zowel aan de Fransen als aan zijn landgenoten. Daarbij greep hij de Parijse *Freischütz*-uitvoering aan om zichzelf als bemiddelaar op te werpen.

## Publiciteit

Voorafgaand aan de voorstellingenreeks probeerde hij in enkele krantenartikelen aan het Franse publiek uit te leggen wat *Der Freischütz* zo bijzonder maakt, wat daar Duits aan is, en welk belang de opera voor het Duitse gevoel van eenheid had, bij gebrek aan politieke eenheid. Wagner noemt met name het vermogen van de Duitsers om betoverd te worden door zo'n idyllisch sprookje als sleutel tot het succes van de opera. Ook legt hij uit dat *Der Freischütz* juist een meesterwerk is dankzij zijn specifieke vorm, die perfect samenvalt met het onderliggende idee. En in een meesterwerk moet je niet gaan snoeien, knippen en plakken. In een gewijzigde vorm zouden de Fransen immers nooit werkelijk kunnen begrijpen wat er zo bijzonder is aan het stuk. Al achtte Wagner de Fransen daar – vanwege hun fundamenteel andere volksaard – sowieso niet werkelijk toe in staat.

Wagners artikelen hadden nauwelijks effect. *Der Freischütz* werd uitgevoerd in de door Berlioz aangepaste versie, en hoewel een deel van de bezoekers onder de indruk was, vond het merendeel van de Parijzenaren het maar een wonderlijk stuk. Daarop richtte Wagner zijn peilen op het Duitstalige lezerspubliek. Hij schreef enkele stukken in de *Dresdner Abendzeitung* waarin hij zijn woede over de Parijse *Freischütz*-uitvoering kenbaar maakte. Hij schreef onder andere: “Sie haben ihn nicht totmachen können, unseren lieben herrlichen Freischützen.“ Niet toevallig modelleerde Wagner deze

zin naar Nikolaus Beckers roemruchte, militante *Rheinlied* uit 1840: “Sie sollen ihn nicht haben, den freien, deutschen Rhein!“ Becker schreef dat lied ten tijde van de zogenoemde Rijnocrisis, een politiek conflict waarin Frankrijk gebieden ten westen van de Rijn opeiste, hetgeen in de Duitstalige wereld akelige herinneringen aan de Napoleontische bezetting oproep. In die periode laaide het anti-Franse sentiment weer volledig op, en met zijn kritiek op de Parijse *Freischütz*-uitvoering wist Wagner exact die snaar te raken.

Het droeg bij aan zijn populariteit in Dresden, en hielp hem om zijn opera *Rienzi* in 1842 uitgevoerd te krijgen. Na het succes van die opera, en het iets minder grote succes van *Der fliegende Holländer*, drie maanden later, werd Wagner tot koninklijk Kapellmeister van de Dresdense opera benoemd, waarmee hij letterlijk in Webers voetsporen trad. Tijdens Wagners jaren in Dresden was Weber een belangrijk referentiepunt en Wagner vervulde bijvoorbeeld ook een prominente rol toen Webers stoffelijke resten in 1844 vanuit Londen naar Dresden werden gerepatriëerd.



Scènefoto *Der Freischütz* Aalto Theater Essen

## Invloed van Webers esthetiek

Ook voor Wagners esthetiek is Weber van groot belang geweest. In 1849 zag Wagner zich gedwongen om Dresden te verlaten na zijn deelname aan de mislukte revolutie. In Zürich dacht hij vervolgens uitvoerig na over de opera van zijn tijd en de vraag hoe de muziektheaterkunst zich zou moeten ontwikkelen. Dit zou uitmonden in zijn theorieën over het muziekdrama – waarin muziek en drama elkaar zo veel mogelijk ondersteunen in plaats van elkaar in de weg te zitten – en over het *Gesamtkunstwerk*, waarin alle kunstvormen versmelten en de toeschouwer kan transformeren tot een bewuster, meer invoelend wezen. Kort samengevat: het kunstwerk van de toekomst – lees: Wagners kunst – creëert de mens van de toekomst. In die formulering van zijn esthetiek spelen de ideeën van Weber een belangrijke rol. Wagners ideaal van het *Gesamtkunstwerk* zette Weber al in 1817 uiteen, toen hij het volgende schreef over de essentie van een Duitse opera: „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper rede, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beyträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden, und auf gewisse Weise untergehend – eine neue Welt bilden.“

Net als Wagner streefde Weber ernaar om in zijn opera's een betere balans tussen muziek en drama te vinden, en hij gebruikte vergelijkbare methoden om die balans te bereiken. Voor Weber zijn de vaste vormpatronen, zoals die bijvoorbeeld in de Italiaanse opera van zijn tijd bestonden, niet heilig. In plaats daarvan past hij de muzikale vorm aan de inhoud van het verhaal aan, zodat de muziek dat verhaal zo goed mogelijk dient. Denk bijvoorbeeld aan de uiterst onconventionele vormgeving van de *Wolfsschluchtszene*. Daarbij gaat Weber bovendien "realistisch" te werk, hij gebruikt ongewone klanken om het demonische van de Wolfsschlucht te onderstrepen. Met name in *Das Rheingold*, een stuk dat absoluut revolutionair is wanneer we het met het daarvoor geschreven *Lohengrin* vergelijken, waart de geest van de Wolfsschlucht volop rond, met name in de Nibelheimsce ne. Net als Weber rekt Wagner de wetten van de *Sch nklang* daarin flink op, en de duistere, onheilspellende muziek die hij voor het karakter Alberich schrijft, lijkt sterk op de muzikale sfeer die Weber in *Der Freischütz* rond de demon Samiel creëert.

Een ander aspect van Webers *Freischütz* dat Wagner in veel van zijn opera's en muziekdrama's opneemt, is wat ik de gemeenschapsopera-dramaturgie zou willen noemen. Daarbij draait het vaak om een crisis van een individu, die tegelijkertijd een crisis van de gehele gemeenschap impliceert. De gemeenschap wordt bedreigd door iets boosaardigs, en het betreffende individu moet bewijzen dat hij dat Kwaad kan weerstaan en uit het juiste hout gesneden is. Daarbij is er bovendien veelal sprake van een initiatieritueel, waarmee een individu moet bewijzen dat hij geschikt is om een centrale rol in de gemeenschap te gaan spelen. In *Der Freischütz* is dat het proefschot waardoor Max met Agathe zal mogen trouwen en de nieuwe boswachter zal kunnen worden, waarmee hij ook de leider van de jagersgemeenschap, zal zijn. Dit thema van de initiatie keert in Wagners opera's ook voortdurend terug: Tannhäuser moet bewijzen dat hij een goede en vooral ook deugdzame zanger is om met Elisabeth te kunnen trouwen, waarmee hij ook zou toetreden tot de regerende familie van de landgraaf. Lohengrin moet zijn identiteit onthullen om duidelijk te maken dat hij geen tovenaar is, maar een nobele partij voor Elsa, en daarmee een waardig vorst voor Brabant. Walther von Stolzing moet in *Die Meistersinger* aantonen dat hij de regels van de Meistersang beheerst om een meisje uit de *haute bourgeoisie* te mogen trouwen en daarnaast toe te treden tot het prestigieuze zangersgilde. Siegfried, op zijn beurt, dient Gunther een geschikte bruid te bezorgen om zelf met Guttrune te kunnen trouwen en daarmee toe te kunnen treden tot de koninklijke familie van de Gibichungen. En Parsifal, tot slot, dient het kwaad van Klingsor te trotseren en de speer te heroveren om de nieuwe Graalkoning te worden en de Graalgemeenschap uit haar misère te verlossen. In Webers *Freischütz* vormt het wel en wee van de jagersgemeenschap een soort micro-versie van de Duitse natie. Bij Wagner gaat het vaak zelfs om het lot van de mensheid in het algemeen. Om die gedachte uit te werken, maken ze echter allebei gebruik van deze gemeenschapsopera-dramaturgie.

Een belangrijk verschil tussen Webers *Freischütz* en Wagners volwassen opera's is uiteraard dat Webers opera een *Singspiel* is, met gesproken dialogen. Dat was tot dan toe het gangbare genre in de Duitstalige opera, maar Weber voelde zelf ook aan dat hij de Duitse opera alleen naar een hoger plan zou kunnen brengen door een volledig gezongen stuk te schrijven, met een continue muzikale ontwikkeling. En dat deed hij in zijn volgende opera, *Euryanthe*. De muziek van *Euryanthe* was in veel opzichten vernieuwend, en wijst qua stijl ook flink vooruit naar Wagner, maar door het rammelende, weinig dramatische verhaal en de relatieve kunstmatigheid van de karakters werd de opera nooit zo populair als *Der Freischütz*. Het is interessant om te zien hoe Wagner in verschillende stadia van zijn leven over *Der Freischütz* en *Euryanthe* dacht. In 1834 schreef hij in *Die deutsche Oper* dat *Euryanthe* met al zijn overtollige complexiteit een schoolvoorbeeld is voor de "onzalige geleerdheid, bron van alle Duitse ellende op operagebied." *Der Freischütz* had daarentegen een direct, ongekunsteld karakter, waardoor het in Wagners ogen ieders hart sneller laat kloppen. Rond 1850, wanneer Wagner zijn belangrijke kunstgeschriften schrijft, heeft hij inmiddels meer waardering gekregen voor *Euryanthe*, als een weliswaar niet geheel geslaagd, maar wel heel leerrijk experiment, dat hij zelf vervolgens kan perfectioneren. *Der Freischütz* blijft voor Wagner echter het stuk dat, juist dankzij een zekere mate van kinderlijke naïviteit, maar ook door de verheerlijking van de natuur en het landelijke leven – stuk voor stuk aspecten van de Duitse Romantiek – het meest tot zijn verbeelding spreekt.

Weber heeft in veel opzichten dus een belangrijke invloed op Wagner gehad. Andersom valt er ook wat voor te zeggen dat Wagner de principes en idealen van Weber nog veel treffender in praktijk heeft gebracht. Webers ideaal van *Gesamtkunst*, van een ultieme symbiose van muziek en drama, en zijn opvatting van opera als kunstvorm die de toeschouwer kan transformeren en tot een beter mens kan maken; het zijn stuk voor stuk zaken die Wagner op een nog indrukwekkendere, overrompelende wijze wist te realiseren dan zijn illustere voorganger. En bovendien draagt de bewondering die Wagner voor Weber en *Der Freischütz* had er vandaag de dag aan bij dat deze componist en zijn meest succesvolle werk nog enige bekendheid genieten.

## Project *Freischütz*: Wagner en Weber werken samen

Ter afsluiting vind ik het aardig om nog even stil te staan bij de opname die door het label PENTATONE waarvoor ik werk is uitgebracht. Binnen die opname is er immers opnieuw een Wagner die zich inzet om de erfenis van Weber zo goed mogelijk over het voetlicht te brengen. De oorspronkelijke dialogen zijn immers vervangen door korte vertellingen, geschreven en geregisseerd door niemand minder dan Katharina Wagner, achterkleindochter en leider van de Bayreuther Festspiele. De oorspronkelijke, door Friedrich Kind geschreven dialogen zijn van begin af aan een zorgenkindje geweest. Al ten tijde van de première werden ze, met een flauwe woordgrap, vaak als “kindisch” bestempeld; als kinderlijk, lachwekkend. In het algemeen zijn de gesproken dialogen van *Singspiele* voor veel uitvoerders een probleem. Niet alleen is het lastig om zangers te vinden die ze goed kunnen voordragen, maar het geeft opera’s als *Der Freischütz* ook iets oubolligs. Met name na 1968, toen een jonge generatie in Duitsland probeerde af te rekenen met het getroebleerde nationale verleden, waren Romantiek en Biedermeier verdacht, en lagen vooral de dialogen, waarin die Beidermeier-geest het meest aan de oppervlakte kwam, onder vuur. Persoonlijk vind ik ze in *Der Freischütz* zo beroerd nog niet. Ook al hebben ze misschien iets kinderlijks, ze passen wel goed bij de naïviteit van het verhaal, bij het sprookjesachtige. En ze passen ook bij de muziek, die een soort Wagneriaans muziekdrama in de kinderschoenen is, en hier en daar op een charmante manier iets gammels heeft.



In een theateruitvoering, zeker met Duitse zangers, werken de dialogen voor mij prima, maar op cd is het anders. Op de beroemde opname van Carlos Kleiber worden de dialogen door acteurs ingesproken, waardoor er voor elk karakter twee stemmen te horen vallen die volkomen verschillend zijn. Dat was in die tijd gebruikelijk, maar het komt op mij tamelijk vervreemdend over. Wij zijn niet het eerste label dat experimenteert met de dialogen. Voor Bruno Weils opname uit 2001 schreef Steffen Kopetzky nieuwe teksten, voorgedragen door het karakter Samiel. Mogelijk heeft u deze teksten in 2011 ook gehoord toen de opera in de Zaterdagmatinee werd uitgevoerd. Kopetzky’s teksten zijn heel abstract en schimmig, haast Nietzscheaans. Voor mij valt die diepzinnigheid moeilijk te rijmen met het pittoreske, kinderlijke karakter van het stuk. Bovendien mis ik bij Kopetzky de verbinding tussen de muzikale gedeeltes, het verhaal wordt tamelijk onbegrijpelijk. Bij Katharina vertellen de Heremiet en Samiel – hier vertolkt door een vrouw – samen het verhaal. De dialogen hebben in vergelijking met Kopetzky een meer dienend karakter. Ze zijn relatief kort, en bieden juist aanvullende informatie die helpt om het verhaal volledig te begrijpen.

Het is frappant dat Katharina voor dit project samenwerkt met dramaturg Daniel Weber, al is die laatste voor zover ik heb kunnen nagaan geen bloedverwant van Carl Maria. Toch onderstreept dit project opnieuw de nauwe band die tot op de dag van vandaag tussen Weber en Wagner bestaat. Ik hoop van harte dat mijn verhaal uw belangstelling voor Weber heeft gewekt en duidelijk maakt hoe groot zijn invloed op Wagners eigen carrière, esthetiek en kunst is geweest.