

## *Wagner en Shakespeare*

---

Wie het register op de *Tagebücher* van Cosima Wagner erop naslaat, ziet daarin dat de naam Shakespeare op circa 200 van de bijna 2200 gedrukte pagina's terug te vinden, waarmee de Engelse toneelschrijver zich kwantitatief in het gezelschap bevindt van onder meer de dichter Johann Wolfgang von Goethe, de Beierse koning Ludwig II, de bankier Friedrich Feustel, de componist Franz Liszt en de dirigent Hans von Bülow. De enige die duidelijk boven hen uittorent is Ludwig van Beethoven met circa 350 vermeldingen, maar helemaal zuiver is deze benadering niet. Talloze malen worden namelijk stukken van Shakespeare vermeld, soms veelvuldig en uitgebreid, zonder dat Cosima Wagner daar expliciet de naam van de auteur aan toevoegde. Als wij al deze titelvermeldingen meerekenen, zou Shakespeare zelfs wel eens de koploper kunnen zijn en dus degene die in huize Wagner vaker onderwerp van gesprek was dan enig personage. Deze fascinatie voor Shakespeare, schijnbaar nog meer voor de mens dan voor diens oeuvre, stamt al uit zijn jonge jaren zoals blijkt uit een brief van 9 september 1864:

*Ik herinner mij een droom uit mijn vroege jeugd, waarin ik droomde dat Sh nog leefde, dat ik hem ontmoette en dat ik een gesprek met hem had - in levenden live; die droom maakte een onvergetelijke indruk op mij en leidde tot het verlangen naar een ontmoeting met Beethoven (die toen helaas al dood was).<sup>1</sup>*

De droom waaraan Wagner refereert en waarover hij later bij meerdere gelegenheden ook met Cosima zou spreken, is kenmerkend voor de plaats die Shakespeare in de 19de eeuw in het Duitse culturele denken innam, maar meer nog voor Wagner zelf. Het lijkt een uiting van idolatrie zoals we die regelmatig bij hem kunnen terugvinden, en die ook in zijn latere jaren iets kinderlijks houdt, als een herbeleven van zijn jeugd, of in ieder geval van overweldigende gevoelsmomenten in die jaren.

Tevens typeert zowel deze droom als de openheid waarmee Wagner erover bleef vertellen, zijn houding tegenover Shakespeare, die voor hem veel meer was dan alleen maar een grote creatieve geest. Niet alleen betitelde hij diens optreden meer dan eens als een hoogtepunt in onze beschaving, waarmee de Britse auteur zich een plaats veroverd had gelijkwaardig aan die van Dante en Goethe, maar het simpele feit dat er een mens met de grootheid als die van Shakespeare geleefd kon hebben, bewees voor Wagner ook dat een creatieve reus als Homerus bestaan kon hebben, en dat de *Ilias* en de *Odyssee* wel degelijk het product van één enkele scheppende geest konden zijn, een mening die ook toen niet iedereen deelde. Ondanks zijn chauvinistische instelling ten aanzien van de Duitse cultuur, aarzelde hij zelfs niet de werken van Shakespeare boven Goethe's *Faust* te stellen. Zo lezen wij in Cosima's *Tagebücher* onder meer:

*Dat werk en de symfonieën van Beethoven, daarop alleen kan Duitsland trots zijn, dat werk is helemaal Duits, populair Duits (van het Duitse volk) en tegelijk omvat het de hele wereld, het is het grootste meesterwerk" Ik: "Maar toch niet boven Shakespeare." R: "Shakespeare is het waarachtigste beeld van de wereld, de Faust is bij dat beeld het commentaar, het commentaar bij Shakespeare."<sup>2 3</sup>*

### **Beethoven en Shakespeare**

In 1840 schreef Wagner, toen 27 jaar oud, de vertelling *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, waarin hij zijn grote voorganger diens visie op enkele muzikale en muziektheatrale ontwikkelingen laat geven, of beter: waarin hij Beethoven zijn eigen theorieën in de mond legt. Duidelijk is immers dat de daarbij geuite inzichten meer die van Wagner zelf dan die van Beethoven zijn,

zeker waar het theorieën omtrent de opera betreft. Ook daarbij komt Shakespeare om de hoek en het onderstaande fragment uit deze romantisch getinte novelle spreekt voor zich.

*»Ärgerliche Arbeit!« entgegnete Beethoven. »Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heut' zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der That, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte.«*

*»Und wie würde man zu Werke gehen müssen« – frug ich erhitzt, – »um ein solches musikalisches Drama zu Stande zu bringen?«*

*»Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb«, war die fast heftige Antwort. Dann fuhr er fort: »Wer es sich darum zu thun sein lassen muß, Frauenzimmern mit passabler Stimme allerlei bunten Tand anzupassen, durch den sie bravi und Händeklatschen bekommen, der sollte Pariser Frauenschneider werden, aber nicht dramatischer Komponist.«<sup>4</sup>*

De strekking van bovenstaand fragment is duidelijk: het wachten is op de kunstenaar die erin zal slagen de woordkunst van Shakespeare te verbinden met de muzikale kracht van Beethoven. Wie deze kunstenaar zal moet zijn, is daarbij natuurlijk geen onbeantwoorde vraag meer. Negen jaar later publiceerde Wagner zijn befaamde essay *Das Kunstwerk der Zukunft*, waarin hij deze lijn verder doortrekt:

*Die That des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gott machte, ist doch nur die That des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus' - Shakespeare und Beethoven - sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden, wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmen Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, - erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden.<sup>5</sup>*

### **Shakespeare in Duitsland**

Toen ik zelf in de jaren vijftig van de vorige eeuw als leerling van een gerenommeerd Haags gymnasium tijdens de literatuurles Engels bij Shakespeare was aangeland, vertelde onze leraar ons op een gegeven moment met enige ironie, dat de Engelse bard kennelijk zo'n groot auteur was, dat onze oosterburen hem zelfs bij de Duitse letterkunde hadden ingelijfd. Ongeloof alom was onze reactie, maar de heer Scheffer verzekerde ons dat hij geen grapje maakte, en dat sommige Duitsers zelf hadden verklaard dat Shakespeare eigenlijk een Duitser was - of in ieder geval had moeten zijn. Ons ongeloof werd alleen nog maar groter, maar vele jaren later ontdekte ik dat die benadering gedurende enige tijd zelfs officieel binnen de in 1864 opgerichte Deutsche Shakespeare-Gesellschaft werd uitgedragen. In 1867 verklaarde Prof. Hermann Ulrici, hoogleraar filosofie in Halle en een autoriteit inzake de werken van Shakespeare, zelfs tijdens het jaarlijkse congres:

*Wir wollen den Engländer Shakespeare gleichsam **entenglisieren**, wir wollen ihn **verdeutschen**, verdeutschen im weitesten und tiefsten Sinne des Worts, d.h. wir wollen nach Kräften dazu beitragen, daß er das, was er bereits ist, ein **deutscher** Dichter, immer mehr im wahrsten und vollsten Sinne des Wortes **werde**.<sup>6</sup>*

De woorden van Ulrici vielen blijkbaar in vruchtbare bodem en vormden onder meer de prelude tot een voordracht die Wilhelm Oechelhäuser op 23 april 1869 hield, tijdens de vijfde 'General-Versammlung'. Daarbij stelde hij onder meer:

*Welk ander volk heeft de overdracht vanuit vreemde talen verheven tot een zo eervolle tak van literatuur, ja, men kan zelfs spreken van een kunst, waarvan Schlegel, de grootmeester van deze kunst, met trots zelfbewustzijn kon zeggen: "De echte vertaler, die niet alleen de inhoud van een meesterwerk weet te bewaren, maar ook de edele vorm en de individuele karaktertrekken, wordt tot een heraut van het genie. Over de nauwe beperkingen heen die de afzonderlijke talen van elkaar scheidt, verbreidt hij diens roem en diens edele gaven."*

*Deze edele trek van het Duitse karakter vindt echter zijn hoogtepunt in de bewondering en de geestdrift voor Sh. Voortgekomen uit dezelfde voedingsbodem als de sympathieën voor de grote geesten uit andere landen en andere tijden stijgt toch de algemene verbondenheid met deze ene door zijn verbreiding en zijn intensiteit zo hoog uit boven alle gelijksoortige verschijningsvormen op dit terrein, dat deze alleen al daardoor een unieke plaats in de literatuurgeschiedenis inneemt.*

*Wat de Duitse natie echter vooral bezielt met zo'n overweldigende geestdrift voor de Britse dichter, is de volheid van het germaanse wezen dat ons uit zijn werken tegemoetstroomt.*

*( ... ) en hoewel in zijn werken vervuld zijn van zoveel dat geldig is voor alle volkeren en alle tijden, is toch aan de Germanen alleen de sleutel tot hun volle grootte en schoonheid gegeven, en zo zijn zijn hoogste dichtertelijke scheppingen en karakters toch uitsluitend begrijpelijk voor de Germaanse stamgenoten.*

*Zelfs op het punt van de taalkundige analyse, die anders toch uitsluitend het domein is van de nauwere volks- en taalverwanten van de dichter, gingen Duitse geleerden zij aan zij met de Britse. Maar het Duitse toneel verschaftte Shakespeare wel het burgerrecht in de meest brede zin; de weergave van Shakespeareaanse karakters is de maatstaf geworden waaraan wij talent en vaardigheid van de Duitse toneelkunstenaars afmeten. Daarnaast is het in het openbaar voorlezen van zijn drama's hier eveneens tot een ware kunst uitgegroeid.*

Ook over vertalingen heeft hij een kleurrijke mening:

*Alleen voor Engelsen draagt Shakespeare schijnbaar van de taal van alledag, maar al met al blijkt die slechts met moeite te doorgronden. Wij Duitsers hebben daarentegen het voordeel dat wij hem in een algemeen begrijpelijke moderne taal kunnen lezen, waardoor veel onduidelijkheden reeds zijn opgehelderd.*

Zijn afsluitende alinea - hier niet zonder ironie in het Duits weergegeven - laat aan duidelijkheid niets te wensen over:

*Wir aber, auf die Shakespeare vor dreihundert Jahren mit Ironie herabblickte, sind seine treuesten, besten Söhne geworden. Seine Landsleute haben sich aus seinen geistigen Bahnen entfernt, wir sind in dieselben hineingetreten. Von dem Humanitäts-Programm, welches in seinem Kopf und Herzen lebte, haben wir ein gut Stück mehr erfüllt, der Richtung, die sein Genius uns zeigte, haben wir treuer nachgelebt, als seine Landsleute. Wir haben uns Shakespeare erobert, er ist unser, er ist deutsch-national*

*geworden. Und so und nicht anders fassten ihn die Dichter-Heroen auf, deren geistiger Tritt noch durch diese Fluren hallt. Nicht in sklavischer Nachahmung, denn unser Jahrhundert hat andern Inhalt, andere Formen, aber von seinem Geist angeweht, befruchteten sie ihr Inneres mit dem unsterblichen über dem Wechsel der Jahrhunderte stehenden Inhalt seiner Werke und gebaren ihn neu im Geist und in den Formen ihrer eigenen Zeit, Als Dritter im Bund mit Schiller und Göthe, wie das Deckenbild Ihres neu erstandenen Musentempels so schön darstellt, der Adoptivsohn deutschen Geistes, so und nicht anders feiern wir ihn. Spricht der Ewige nicht zu uns durch alle Zungen? ist der Geist an Formen, an irdische Kategorien gebunden? ist die Wahrheit minder wahr, die Schönheit minder schön, wenn sie nicht in unserer Gewandung zuerst in die Erscheinung trat? Nein! heilig sei uns der Zug deutschen Wesens, der neidlos und ohne Vorurtheil das Geistige nur am geistigen Maassstabe misst. Freuen wir uns mit Herder, dass wir noch im Stande sind, unsere Herzen an Shakespeare's unsterblichen Schöpfungen zu erwärmen; denn es ist nicht bloss ein Genuss, es ist ein Verdienst, in die Seele grosser Männer einzudringen, und in diesem Sinne sprach unser Altmeister Göthe das schöne Wort, welches ich Ihnen zum Schluss zurufe: "Von dem Verdienste, das wir anerkennen, haben wir eine Spur in uns!"<sup>7</sup>*

De bijna buitenproportionele bewondering van Wagner voor Shakespeare stond dus bepaald niet op zich en leidde er zelfs toe dat diverse stukken van Shakespeare tot 1972 tot de verplichte schoolliteratuur behoorden, waarbij zijn werken behandeld werden in het kader van de Duitse literatuurwetenschap. De ook in Duitsland algemene onderwijshervorming uit die periode veranderde dat, maar protesten bleven niet uit:

*[Doch ist auch die] Behandlung Shakespeares im Deutschunterricht wichtig, denn gerade anhand der Auseinandersetzung deutscher Schriftsteller mit dem Werk des britischen Dramatikers lässt sich für Schülerinnen und Schüler die Konzeption ästhetischer Normen in der Literatur nachvollziehen. Dass es nämlich Epochen gab, in denen Literatur als schön empfunden wurde, die nach Regeln konzipiert war. Die Literaturtheorie dieser Zeiten verstand die Regeln der Dramenpoetik als ein erlernbares Handwerk und den Dichter somit als Handwerker. Aber es gab auch Epochen, in denen Originalität und Regellosigkeit als wünschenswert galten und Dichter Genies waren.<sup>8</sup>*

Die actie ten gunste van een vaste plaats van Shakespeare binnen het Duitse onderwijs hadden in Neder-Saksen succes, want in 1990 nam het Niedersächsische Kulturministerium in zijn richtlijnen op dat *Hamlet*, *Der Kaufmann von Venedig* en *König Lear* daar een plaats zouden krijgen op literatuurlijst van de gymnasiale bovenbouw, en wel voor het vak Duitse Letterkunde!

### **Van classicisme naar romantiek**

Aangezien Wagner's Shakespeare-verering niet los gezien kan worden van het algehele Duitse culturele klimaat, verdient het aanbeveling de belangrijkste kenmerken van deze ontwikkeling op een rijtje te zetten, al was het maar om te zien in hoeverre de neerslag daarvan kan worden teruggevonden in Wagner's eigen muziekdrama's. Centraal daarbij staan twee kenmerken die vooral in de Duitse commentaren uit de 18de eeuw herhaaldelijk terugkomen. De elementen die de talloze tegenstanders van Shakespeare hem het meeste verweten en die zijn sterk groeiende aanhang het meest in hem bewonderde, waren zijn 'originaliteit' en zijn 'regelloosheid', waarbij opgemerkt moet worden dat we in de commentaren van enkele van zijn grootste voorvechters zelfs zien hoe hun mening op dit punt in de loop der jaren omsloeg van negatief naar positief.

Toen aan het begin van de zeventiende eeuw de stukken van Shakespeare door reizende 'troups' in Duitsland geïntroduceerd werden, was de mentaliteit nog ver verwijderd van de 19de-eeuwse opvatting die de grote scheppende kunstenaar graag zag als een vrij scheppend genie. Vanuit de middeleeuwen was de opvatting doorgesijpeld dat de dichter en iedere andere kunstenaar een handwerker was als ieder ander en dat zijn aanleg te vergelijken was met de aanleg van andere handwerkers. Met andere woorden: de dichtkunst (ook de dramatische dichtkunst) was een 'leerbaar handwerk' en de belangrijkste taak voor de dichter was zich het hele systeem van regels en vormen eigen te maken, zoals Wagner later zou illustreren in *Die Meistersinger von Nürnberg*.

In het classicisme van de 17de en 18de eeuw werd deze visie min of meer doorgetrokken. Wel was het besef gegroeid dat een kunstenaar niet alleen 'talent' diende te hebben en dat de mate daarvan ook van invloed was op de door hem geboekte resultaten, maar het geloof in het belang van regels bleek voorlopig nog onwankelbaar. Dat laatste gold zeker voor het drama, dat sterk onder invloed stond van het Franse classicisme dat vooral de 'drie eenheden' van Aristoteles (eenheid van plaats, tijd en handeling) heilig en onaantastbaar had verklaard. Daarnaast werd vormtechnisch groot belang gehecht aan de klassieke hexameter, het 'Homerische' zesvoetige vers, al was men wel tot het inzicht gekomen dat voor het Duits de jambe als versvoet betere diensten bewees dan de Griekse dactylus.

Ook voor de handeling golden regels die er vooral op neerkwamen dat het drama inhoudelijk 'nobil' en 'welvoeglijk' moest zijn. Het accent moest liggen op edele personages die nobele gevoelens uitstraalden, kenmerken die vooral geassocieerd werden met de hogere standen en niet met 'het volk', en in het verlengde daarvan lag de bepaling dat het drama 'serieus' moest blijven en geen ruimte bood aan humor. Bovendien mochten op het toneel absoluut geen 'onwelvoeglijkheden' en dus ook geen gewelddadige handelingen getoond worden, zelfs niet als het de glorieuze overwinning van een held op de boze vijand betrof. Al dergelijke elementen moesten tussen de coulissen plaatsvinden en vervolgens 'verteld' worden, wat het statische karakter nog verhoogde. Er waren immers na de soms uitvoerige introductie vaak ook meerdere 'bodeverhalen' noodzakelijk waren om alles aan het publiek te vertellen wat zich buiten de drie eenheden afspeelde.<sup>9</sup> En tot slot was er natuurlijk de eis van een 'gelukkig einde', essentieel in een cultuur waarin vorsten, prelaten en adel het mecenaat vormden en het drama mede diende om het vertrouwen in het gezag te bestendigen.

Uit beschouwingen uit deze periode komt naar voren dat van een goed dramadichter werd verwacht dat hij alle regels tot in de perfectie beheerste, maar die medaille had ook een keerzijde. De misvatting lag namelijk voor de hand - en is in 'kritieken' uit die tijd ook duidelijk terug te vinden - dat minder getalenteerde woordenknutselaars die deze regels eveneens perfect beheersten, automatisch voor goede dramadichters werden aangezien.

### **Regelloosheid**

In Engeland stond het classicisme minder in aanzien en dat bood de mogelijkheid tot een theatervorm ('Elisabethaans') die wars was van de drie eenheden, waarin proza en diverse vormen van poëzie binnen hetzelfde stuk mogelijk waren, waarin de combinatie van serieuze elementen met een soms zelfs zeer 'volkse' humor juist op prijs werd gesteld, en waarin de sociale standen niet alleen konden samengaan, maar ook door elkaar konden lopen.

Dat dit theater, volkomen tegengesteld aan het classicistisch toneel, in Duitsland moeilijk geaccepteerd werd, spreekt voor zich en na enkele zeer vrije bewerkingen tot 1672 eer met *Der Widerspenstigen Zähmung* de eerst enigszins getrouwe Shakespeare-vertaling in Duitsland gespeeld kon worden. Het succes bij het volledig op het Frans classicisme gerichte publiek was echter heel matig en de voorstellingen kregen ook zo weinig aandacht dat de eerste vermelding pas te vinden is in het uit 1682 daterende *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen* van Daniel Morof.

Zijn feitelijke doorbraak dankte Shakespeare aan uit het Engels vertaalde artikelen in tijdschriften. Daarop verschenen ook steeds meer Duitse artikelen, maar aanvankelijk draaiden die vooral om één probleem: hoe combineren wij onze waardering voor Shakespeare met ons respect voor de regels van het classicisme? Het compromis werd gevonden in een onderscheid tussen de uitgangspunten:

- de stukken van Shakespeare zijn weliswaar 'regelloos', maar bieden een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid;
- de stukken van Racine en andere classicisten worden gekenmerkt door een wel op de natuur gebaseerde, maar niet geheel getrouwe weergave van de werkelijkheid.

Met andere woorden: waardering voor de natuurgetrouwe weergave, maar bezwaar tegen de wijze van weergeven.

Een nieuw hoofdstuk werd in 1741 ingeleid met de verschijning van de eerste serieuze Duitse vertaling: *Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauer-Spiels von dem Todedes Julius Caesar aus den englischen Werken des Shakespeare* van de hand van Caspar Brock, een voormalig lid van het Pruisisch gezantschap in Londen. Deze vertaling in rijmende alexandrijnen vormde het begin van de reproductieve receptie van Shakespeare verliep echter niet zonder slag of stoot en het grootste obstakel daarbij bleek de Leipziger dramaturg en literatuurtheoreticus Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Deze fervente verdediger van het Franse classicisme liet in zijn *Nachricht von neuen hieher gehörigen Sachen* (1741) weinig heel van deze vertaling, of beter: van het stuk van Shakespeare. Zijn bezwaren kantten zich tegen het dooreen lopen van adel en burgerij, het ontbreken van enig respect voor de drie eenheden en het optreden van geestverschijningen, maar vooral tegen het feit dat Shakespeare in zijn ogen het wereldbeeld miste dat hij wel terugvond in het Frans classicisme zit en dat de standen in onze wereld ziet als een door God gewilde orde. In één zin samengevat:

*De slechtste toneelstukken van onze minste komedianten bevatten nauwelijks zo veel fouten en zelfs blunders tegen de regels van zowel het toneel als het gezond verstand als dit stuk van Shakespeare.*

Eveneens in 1741 verscheen echter *Vergleich Shakespeares und Andrea Gryphs* van Johannes Schlegel, dat gezien kan worden als het begin van de ommekeer, en waarin de auteur uiting geeft aan zijn bewondering voor het realisme in de tekening van de personages. In zijn *Gedanken über das Theater* (1747) uitg hij echter ook kritiek. Enerzijds verdedigt hij op historische en geografische gronden Shakespeare's 'regelloosheid' tegenover de classicistische 'regelmaat' door te stellen dat wij Shakespeare niet kwalijk mogen nemen dat de drie eenheden in Engeland niet in aanzien stonden, maar wel veroordeelt hij andere onregelmatigheden en het samengaan van tragische en komische elementen. Zijn conclusie is dat de karaktertekening van Shakespeare bewondering en navolging verdient, maar dat dit beslist niet geldt voor diens 'dramaturgische fouten', die dan ook bij een opvoering zoveel mogelijk vermeden of verbeterd dienen te worden.

Belangrijk was vooral dat Schlegel ondanks zijn kritiek de eerste letterkundige in Duitsland was die Shakespeare serieus nam en mede dankzij hem zou Shakespeare's karaktertekening langzaam maar zeker maatgevend worden. Aanvankelijk was het ideaal nog wel dat deze karaktertekening zou samengaan met een stuk dat 'de regels' respecteerde, maar uiteindelijk groeide ook de waardering voor de 'Unkenntnis der klassizistischen Regelpoetik' en werd Shakespeare een lichtend voorbeeld in romantische visie van het 'scheppend genie'.

### **Wieland**

Daarmee was de tijd rijp voor goede vertalingen, waarmee een begin werd gemaakt door Christoph Wieland, die in de jaren 1762-1766 maar liefst tweeëntwintig stukken voor zijn rekening nam. Helaas beschikte hij echter over een beperkte kennis Engels en had hij nog nauwelijks naslagwerken en commentaren tot zijn beschikking, waardoor een aanzienlijk aantal fouten onvermijdelijk was. Bovendien vertaalde hij behalve *A Midsummer Night's*

*Dream* alle stukken in proza, omdat in zijn visie Shakespeare's stukken slechts 'bij toeval' in versvorm geschreven waren gebruik maakte. Ook had hij weinig gevoel voor de humor van de Engelse dichter en tevens voelde hij zich geroepen om links en rechts diverse 'classicistische fouten' te corrigeren.

Al met al waren de vertalingen van Wieland verre van ideaal, maar zijn grote verdienste is wel dat hij het grootste deel van Shakespeare's oeuvre voor het Duitse taalgebied toegankelijk maakte en daarmee in hoge mate bijdroeg aan de bekendheid en het groeiende succes van Shakespeare in Duitsland. De grote ommekeer kwam echter daarna, niet door teksten van Shakespeare zelf, maar door twee beschouwingen van belangrijke Duitse auteurs: Gottfried Ephraim Lessing en Johann Wolfgang von Goethe.

### Lessing

De eerste kennismaking van Lessing met het werk van Shakespeare verliep via de vertaling die Brock had vervaardigd van *Julius Caesar*, maar vanaf 1757 las hij alle stukken in het Engels en raakte daarbij zozeer onder de indruk van diens toneelstukken, dat hij in 1759 zijn befaamde *17. Literaturbrief* publiceerde, die tot op de dag van vandaag een centrale rol vervult in de Duitse literatuurwetenschap en het Duitse literatuuronderwijs.<sup>10</sup>

Lessing opende deze *Literaturbrief* met een aanval op Gottsched en een relativering van de drie eenheden, terwijl hij bovendien komt tot een andere relatie tussen hoofdpersonage en toeschouwer dan de 'classicistische' eis dat het getoonde gebeuren bij de toeschouwer 'vrees en medelijden' moest oproepen.<sup>11</sup> Verder constateert hij dat het aan regels gebonden Frans classicisme minder raakvlakken heeft met het 'Volksschauspiel' dan de 'regelloze' stukken van Shakespeare,<sup>12</sup> en dat bovendien *das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte*.

Enerzijds past Lessing's pleidooi natuurlijk in het kader van de 'Sturm und Drang', maar onder invloed van zijn woorden leidde die stroming ook tot een sneeuwbaaleffect waaraan voorlopig geen einde zou komen. De stijgende bewondering voor Shakespeare groeide uit tot pure fascinatie waarbij het titelpersonage in *Hamlet* door zijn identificatiemogelijkheden als kristallisatiepunt werkte. De veranderende opvattingen maakten bovendien dat er vraagtekens gesteld gingen worden bij de maatgevende onaantastbaarheid van het Griekse drama, terwijl bovendien het besef groeide dat er wellicht 'nieuwe klassieken' mogelijk waren.

Door dit alles ging Shakespeare een voorbeeldfunctie vervullen voor Goethe en Schiller, waarbij uiteindelijk Goethe door het hem inmiddels toevallende literaire gezag de waardering voor de Engelse toneelschrijver weer een stap verder zou brengen.

### Goethe

Tegenover het toen geldende, traditionele esthetische principe dat kunst een nabootsing van de natuur moest zijn, stelde Goethe als recensent het scheppende genie dat zelf een natuur creëert met dichterlijke creativiteit als uiting van onbeteugelde natuur. Shakespeare, die hij steeds beter leerde kennen naarmate hij zelf meer van hem vertaalde, groeide voor hem uit tot de personificatie van die opvatting die ook van invloed was op en in zijn befaamde *Rede zum Shakespeares-Tag*, die hij op 14 oktober 1771 ter gelegenheid van de eerste 'Shakespeare-Tag' in Frankfurt in het huis van zijn ouders voordroeg, eerde hij niet alleen de Engelse dichter, maar gaf hij ook uiting aan de nauwe band die hij met hem was gaan voelen. Naast het 'Programmschrift' *Shakespear* van zijn vriend Johann Gottfried von Herder kan deze *Rede* gezien worden als een van de belangrijkste uitingen van de groeiende bewondering voor Shakespeare in deze jaren, een bewondering die Goethe overigens ook in de praktijk tot uiting bracht toen hij in 1773 zijn *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* omwerkte tot het 'Shakespeareaanse' drama *Götz von Berlichingen*.

Aan de ene kant gaf Goethe in zijn *Rede* blijk van een sterke neiging tot idolatrie met frases die kenmerkend zijn voor de Sturm-und-Drang, zoals *Schäkespeare, mein Freund, wenn du*

*noch unter uns wärest ich könnte nirgend leben als mit dir en Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur Schäkespears Menschen!*<sup>13</sup> Daarnaast zorgt hij met zijn *Rede* voor een kantelpunt in de literatuurbeschouwing. Hij stelt definitief paal en perk aan de aristotelische regelgeving en markeert tegelijk de overgang van de feodale hofkunst naar de burgerlijke kunstopvatting. Met het einde van de antieke dramaleer komt - zowel in het drama als in de romankunst - een einde aan het leidende principe van de standenmaatschappij, terwijl tussen de regels door ook een pleidooi wordt gehouden voor nieuwe politieke verhoudingen. Na de pathetiek van de 'Sturm-und-Drang' leidt in 1789 de Franse Revolutie tot een rationeler benadering op basis bewondering en begrip, een benadering die onder meer door Herder wordt verwoord. In plaats van de als artistiek criterium reeds lang naar de achtergrond geschoven navolging van regels kwam nu aandacht voor de mate waarin uiting werd gegeven aan een realistische voorstelling, terwijl een realistische karaktertekening belangrijker werd gevonden dan het opwekken van vrees en medelijden, wat als kerntaak van de klassieke tragedie werd gezien. Bovendien groeide het besef dat grote kunstwerken geen absolute voorbeeldfunctie hadden, maar gezien moesten worden in de context van de tijd van hun ontstaan.

### **Opvoeringen en vertalingen**

Voor Goethe en veel van zijn tijdgenoten kwam de eerste kennismaking met het oeuvre van Shakespeare vooral tot stand door lezen, of zoals de germanist Wolfgang Stellmacher het formuleerde:

*Die Entdeckung Shakespeares und der sich schließlich ausbreitende Shakespeare-Kult des 18. Jahrhunderts hatten sich im deutschen Sprachgebiet ganz überwiegend darauf gestützt, daß das dramatische Werk des englischen Dichters als eine poetische Leistung rezipiert und gewürdigt wurde, nicht aber als eine künstlerische Vorgabe für das Theater.*<sup>14</sup>

Pas vanaf circa 1776 waren zijn stukken met enige regelmaat ook op het toneel te zien, aanvankelijk vooral in de 'theaterstad' Hamburg maar later ook elders in Duitsland. Nog lange tijd werden zij echter opgevoerd in afgezwakte bewerkingen, omdat het schouwburgpubliek nog te veel gewend was aan de hoffelijke stijl van het Frans classicisme.

Ook in Weimar, waar Goethe in 1791 met *Leben und Tod des Königs Johann* begon met zijn pogingen de stukken van Shakespeare uit de studeerkamer naar het toneel over te brengen, werden diens teksten aanvankelijk beslist niet in hun originele vorm gespeeld. Een eerste reden daarvoor was heel praktisch: de toenmalige acteurs waren zo gewend aan het classicistische versritme, dat zij grote moeite hadden met Shakespeare's vrije verzen. Aanvankelijk werden dan ook vooral prozabewerkingen ten tonele gebracht, die door Goethe ook nog eens ingekort en naar Frans model 'geësthetiseerd' werden.<sup>15</sup> Vooral de milieuportretten en de komische elementen moesten het daarbij ontgelden, zoals blijkt uit een bewerking van *Romeo and Juliet*. Daarin werden vooral de scènes van de voedster en Mercutio ingekort of zelfs geschrappt met als gevolg dat het conflict tussen de Capulets en de Montagues sterker werd aangezet, waardoor het stuk meer de allure kreeg van een tijdloze liefdestragedie.

### **Schlegel en Tieck**

Een nieuwe fase in de idolatrie brak aan door 19de-eeuwse Romantiek, die niet alleen subjectiever van aard was, maar ook een voorliefde ontwikkelde voor de 'onnatuurlijke' elementen zoals de heksenscènes in *Macbeth*, de geestverschijningen in diverse stukken, en de bovennatuurlijke sfeer in *A Midsummer Night's Dream*.

Een belangrijke rol in deze ontwikkeling werd gespeeld door de dichter, schrijver en vertaler Ludwig Tieck, die in 1793 deze nieuwe benadering centraal stelde in zijn verhandeling *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*. Hij prijst Shakespeare daarin bovenal als



'volksdichter' wiens overtuigend realisme gebaseerd is op een diepe mensenkennis. Wel blijkt hij nog gevoelig voor het classicistische verwijt aangaande het overtreden van diverse dramaregels, maar stelt daartegenover dat Shakespeare door zijn genie in staat is deze 'Unkenntnis' naar de achtergrond te dringen.<sup>16</sup>

Nog belangrijker werd de rol van Tieck bij het tot stand komen van een nieuwe en complete vertaling van Shakespeare's oeuvre. Toen de vertalingen van Wieland uitverkocht waren, had Johann Joachim Eschenburg in 1773 een nieuwe, minder opmerkelijke prozaversie uitgebracht en tegen het einde van de eeuw deed zich dus steeds sterker de behoefte voelen aan een representatieve vertaling die niet alleen recht deed aan de nieuwe inzichten in Duitsland, maar die ook profiteerde van de historische en taalkundige kennis die de Engelsen zelf inmiddels vergaard hadden. De grote man achter dit project werd August Wilhelm Schlegel, die tussen 1797 en 1810 veertien stukken vertaalde, maar er toen mee stopte omdat de respons op zijn werk hem onvoldoende bevredigde.

De fakkel werd overgenomen door Tieck, diens dochter Dorothea en de diplomaat Wolf Heinrich von Baudissin en hun gezamenlijke arbeid, meestal aangeduid met de namen 'Schlegel-Tieck' of zelfs alleen 'Tieck', werd door hun trouw aan vorm en inhoud van de originele teksten en hun aandacht voor alle mogelijke details internationaal vermaard om wat een vertaling vermag. Wel zijn ook deze vertalingen licht tijdgebonden, vooral doordat enkele 'harde' elementen nog steeds enigszins werden afgezwakt en doordat zowel enkele karakters (met name Hamlet) als de strekking van een stuk als geheel (*The Tempest*) licht werden geromantiseerd. Daarnaast werd de inzet van taalkundige elementen als typisch Duitse alliteraties en klankkleuren soms toegepast om de taalkundige geslotenheid te versterken, maar dat verhinderde niet dat deze vertalingen in het Duitse taalgebied na twee eeuwen nog altijd als toonaangevend worden beschouwd. Het is ongetwijfeld aan dit monnikenwerk te danken dat Shakespeare in de eerste helft van de 19de eeuw na de Duitse studeerkamers ook de Duitse theaters definitief veroverde.<sup>17</sup>

Een hoogtepunt bereikte de Duitse Shakespeare-verering in 1864 bij de viering van de 300ste geboortedag van de schrijver. Weimar vormde daarbij het centrum van de festiviteiten, die onder meer leidden tot de oprichting van de Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, het eerste Duitse literaire genootschap. Tot de hoofddoelen behoorden vanzelfsprekend het bevorderen van de (academische) Shakespeare-studie, het centraal plaatsen van Shakespeare in de musische vorming en het bevorderen van een 'historisch juiste uitvoeringspraktijk..

### **Richard Wagner**

Dat de jonge Richard Wagner temidden van de Duitse Shakespeare-idolatrie van die jaren het oeuvre van de bard al vroeg leerde kennen, is niet verwonderlijk, zeker niet gezien het theaternieuw waarin hij opgroeide. Zijn stiefvader Ludwig Geyer was acteur, zowel zijn zusters Louisa en Rosalie als zijn broer Albert waren eveneens aan het toneel verbonden, en zijn zuster Clara was operazangeres. Daarnaast was zijn letterkundige oom Adolf ook nog eens bevriend met Ludwig Tieck. Met zijn liefde voor het theater kreeg hij de werken van Shakespeare - met die van Goethe en Schiller - bijna letterlijk met de paplepel ingegoten. Voor de romantische, vaak dweepzieke jonge Richard bleef dit alles niet zonder gevolgen en reeds als twaalfjarige maakte hij als schoolwerk zo goed en zo kwaad als het ging een vertaling van een monoloog van Romeo, terwijl zijn onderwijzer Sillig hem in diezelfde periode toestond niet alleen het afscheid van Hector uit de *Ilias*, maar ook "*den berühmten Monolog des Hamlet vom Katheder herab zu rezitieren.*"<sup>18</sup> Later wist hij nog te vertellen hoe hij de naam Shakespeare aanvankelijk uitsprak als 'Scha-kes-pe-are' tot hij als dertienjarige met zijn familie de zomer doorbracht bij Frau Dr Schneider in Blasewitz die trachtte hem de correcte uitspraak bij te brengen. Die uitspraak vatte de jongen Richard echter op als 'Schick-sper' wat hij associeerde met 'noodlot', 'strijd' en 'speer', en wat mogelijk doorwerkte op een interpretatie van de toneelstukken met het accent op tragiek. Ondertussen werd de bibliotheek van Frau Schneider met de Schlegel-Tieck-vertalingen voor hem een waar luilekkerland

waarin hij het grootste deel van die vakantie doorbracht.<sup>19</sup> Zijn hoop de werken van Shakespeare ooit in de originele taal te lezen gaf hij na een korte studie Engels echter op.

### **Leubald**

De eerste directe invloed van Shakespeare op het werk van Wagner vinden wij in *Leubald*, de tragedie die hij als gymnasiumleerling schreef en waarover we lange tijd niet meer wisten dan wat hij er zelf ooit over verteld had:

*Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar blos um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeo's Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang.*

*Das Manuskript dieses Dramas ist mir leider abhanden gekommen, doch sehe ich es im Geiste noch deutlich vor mir: die Handschrift war im höchsten Grad affektiert; die schräg zurückgebogenen hohen Buchstaben, durch welche ich ihr einen originellen Anstrich zu geben suchte, hatten schon einem meiner Lehrer die persische Keilschrift zurückgerufen. In dieser Schrift hatte ich nun ein Drama aufgezeichnet, zu welchem Shakespeare hauptsächlich durch »Hamlet«, »Macbeth« und »Lear«, Goethe durch »Götz von Berlichingen« beigetragen hatten. Die Handlung begründete sich eigentlich auf eine Variation des »Hamlet«: die Veränderung bestand darin, daß mein Held, durch die Erscheinung des Geistes seines unter ähnlichen Umständen gemordeten Vaters und dessen Aufforderung zur Rache, zu so ungestüme Aktion hingerissen wird, daß er durch eine Reihe von Mordtaten zum Wahnsinn gelangt. In seiner Anlage ein Gemisch von »Hamlet« und »Percy Heißsporn«, hatte Leubald dem Geiste des Vaters gelobt, das ganze Geschlecht des Roderich (so hieß der ruchlose Mörder des besten Vaters) von der Erde zu vertilgen. (. . .) Des Frevlers Tochter war bei dem Sturm auf dessen Burg durch einen getreuen, von ihr aber gehaßten Freier entführt und gerettet worden. Dieses Mädchen fühlte ich mich begeistert »Adelaïde« zu nennen. Schon damals sehr für Deutschtümlichkeit eingenommen, kann ich mir diese auffallend undeutsche Benennung meiner Heldin nur aus meinem Enthusiasmus für Beethovens »Adelaïde« erklären, deren schwärmerischer Refrain mir als Symbol aller Liebesanrufung erschien. (. . .) nach anhaltendem Rasen verfällt er zum erstenmal in Ermattung: und nach Hamlets Vorbild treibt ihn der Geist seines Vaters da nochmals zur Vollendung des Rachegeübdes an, als er durch einen nächtlichen Überfall plötzlich selbst in die Gewalt des Feindes gerät. (. . .)*

*Der in Leubald bereits merklich keimende Wahnsinn bricht nach dieser Entdeckung immer stärker hervor; was zu dessen Steigerung beigetragen werden kann, geschieht durch den Geist des Vaters, welcher sich unaufhörlich zwischen die Annäherungen der Liebenden drängt. Nicht aber dieser Geist allein stört das versöhnende Liebesverhältnis Leubalds und Adelaïdes: auch der Geist Roderichs findet sich ein, und nach der von Shakespeare in Richard III. befolgten Methode schließen sich ihm die Geister der übrigen durch Leubald hingerichteten Glieder der Familie seiner Geliebten an. (. . .)*

*Eine der Hexen Macbeths soll die Geister bannen: da sie dies nicht ordentlich zustande bringt, stößt der rasende Leubald auch diese über den Haufen, welche ihm sterbend die ganze Schar der ihr dienenden Geister zu den ihm bereits persönlich anhaftenden Gespenstern auf den Hals hetzt. In dieser Weise auf das unleidlichste geplagt, wendet sich Leubald im äußersten Wahnsinn endlich gegen die Geliebte, welche ihm alle diese Not zu bereiten scheint. Er ersticht sie in der Raserei, findet sich dann plötzlich beruhigt, senkt sein Haupt auf ihren Schoß und läßt sich ihre letzte Liebkosung gefallen, während ihr eigenes Blut über den Sterbenden dahinströmt.<sup>20</sup>*

Het manuscript, dat in handen was van Wagner's eerste vrouw Minna en later doorgegeven binnen haar familie die de publicatie lange tijd verhinderde, is inmiddels - na ontcijfering - in druk verschenen, waardoor ook de herinneringen van de schrijver zelf enigszins bijgesteld kunnen worden.<sup>21</sup> In ieder geval moet de jonge Richard zijn grote voorbeeld zeer goed bestudeerd hebben. Niet alleen weet hij al redelijk om te gaan met zowel de Shakespeareaanse versvoeten als het woordgebruik uit de Tieck-editie (zij het wel met sterk puberaal getinte herhalingen, uitroepen en adjectieven), maar het is zelfs opmerkelijk hoe virtuoos hij als vijftienjarige een enorme reeks thema's en motieven uit een groot aantal werken schijnbaar moeiteloos dooreen wist te vlechten. Op basis van de nu bekende tekst moeten we constateren dat Wagner voor *Leubald* schatplichtig was aan tenminste vijf stukken van Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Richard III*, *Romeo and Juliet*, *Henry IV*<sup>22</sup>), maar ook aan Goethe's *Götz von Berlichingen* en zowel *Wallensteins Tod* als *Fiesco* van Schiller.

Na voltooiing van zijn drama las de jonge Richard zijn tekst enthousiast voor aan zijn familieleden, die het ondanks de enorme lengte - 4000 regels! - geduldig uitgezeten schijnen te hebben. (Getuigenissen uit later jaren bevestigen overigens dat ook Wagner een flinke dosis van het familiale acteertalent ten deel was gevallen.) De reacties werden echter meer bepaald door ontsteltenis dan verbazing, en dat gold tot Wagner's verbazing in het bijzonder oom Adolf, die in feite voor een deel verantwoordelijk was voor de Shakespeare-fascinatie van zijn neef:

*Ein Hauptingredienz meiner poetischen Gestaltung entnahm ich jedoch der pathetischen und humoristischen Kraftsprache Shakespeares. Die Kühnheit des schwülstigen und bombastischen Ausdruckes setzte namentlich meinen Oheim Adolf in Schreck und Staunen. Er konnte nicht begreifen, wie ich aus dem Lear und dem Götz von Berlichingen gerade nur diese exorbitanten Redensarten, und zwar noch mit der unglaublichsten Übertreibung herausgelesen und verwendet hatte.<sup>23</sup>*

Hoewel het vanwege de lengte onwaarschijnlijk geacht moet worden dat Wagner zijn eerste dramatekst als libretto had opgezet (aan componeren was hij toen nog zelfs niet toegekomen), is het wel opmerkelijk dat Wagner later verklaarde dat voor een goed oordeel de combinatie met muziek essentieel was geweest:

*Mir blieb, als man mich mit Wehklagen über meine verlorene Zeit und verschrobene Richtung wahrhaft betäubte, ein wunderlicher innerer Trost gegen die widerfahrende Kalamität: ich wußte, was noch niemand wissen konnte, nämlich, daß mein Werk erst richtig beurteilt werden könnte, wenn es mit der Musik versehen sein würde, welche ich dazu zu schreiben beschlossen hatte und welche ich nächstens auszuführen demnach beabsichtigte.<sup>24</sup>*

## Leubald (synopsis)

### EERSTE BEDRIJF

Eerste tafereel - Een herberg

De herbergier Schenk gaat prat op zijn 'eerwaardigheid' en beschimpt iedereen die hem op dit punt niet kan benaderen, in het bijzonder de binnenkomende dief en landloper Flamming. Op zijn beurt pocht deze op het succes van zijn jongste overval, maar de andere gasten maken zich vrolijk over de trap in zijn maag die de jonge prins Leubald hem heeft gegeven en waarvoor hij zich niet heeft kunnen wreken. Met komische overdrijving verklaart Flamming dat hij deze aantijging hoog opneemt. Hij zal zich nog gruwelijker wreken dan zij denken en hij snelt weg om de hulp van een heks in te roepen.

Tweede tafereel - Het park bij de koninklijke burcht

Leubald treurt over de dood van zijn vader, koning Siegmer (*Nichts sei' ich? Nichts?*). De geest van zijn vader verschijnt en onthult dat zijn zogenaamde vriend Roderich hem door vergiftiging om het leven ~ heeft gebracht. Hij laat zijn zoon zweren de moord te wreken, maar veel aansporingen heeft Leubald niet nodig en hij rent weg om tot actie over te gaan.

Derde tafereel- Bij de heksengrot

In afwachting van de naderende Flamming stoken heksen hun toverdrank. Als Flamming verschijnt en hun raad vraagt, onthullen zij hem dat Leubald zich heeft opgemaakt voor een gevecht met Roderich. Zij zeggen dat Flamming als loon voor hun voorspelling na negen dagen zijn vrijheid moet opgeven en dan rent deze weg om Roderich in het gevecht bij te staan.

### TWEEDE BEDRIJF

Eerste tafereel - Bij de burcht van Roderich

Leubald bestormt de burcht. In het daarop volgende gevecht wordt Roderich dodelijk gewond en vervolgens dooft Leubald ook diens zijn hele familie met uitzondering van Roderich's dochter Adelaide, die met haar kamenierster Gundehen naar een nabij woud weet te ontkomen. Daar vindt zij onderdak bij een kluizenaar.

Tweede tafereel - In het woud

Niet alleen de stervende Roderich weet zijn zuster in het woud te vinden, maar ook de roofridder Bärting die haar met Gundehen meevoert naar zijn slot. Leubald hoort dit en slaat zijn tenten op voor het slot van Bärting.

### DERDE BEDRIJF

Eerste tafereel - Bij het slot van Bärting

In een manische drang om uit wraak voor de dood van zijn vader de hele familie van Roderich uit te roeien, heeft Leubald het slot van Bärting belegerd. Hij wordt wederom bezocht door de geest van zijn vader die ditmaal eveneens de dood van Adelaide eist. Leubald wordt echter door Bärting gevangen genomen.

Tweede tafereel - Een kerker in het slot van Bärting

In zijn kerker ontmoet Leubald Adelaide, die hij in zijn verwarde geest aanvankelijk aanziet voor een hemels visioen. Wederom verschijnt de geest van zijn vader om hem nogmaals aan te zetten tot het doden van Adelaide, die hem overigens niet ziet. De wetenschap dat juist deze vrouw de dochter van zijn doodsvijand is en ook door hem gedood zal moeten worden, verwacht hem nog verder. Adelaide op haar beurt krijgt bezoek van de geest van Roderich, die op zijn beurt zijn dochter waarschuwt voor de snode plannen van Leubald. Inmiddels zijn Leubald en Adelaide hevig verliefd op elkaar geworden en zij slagen erin samen uit de kerker te ontsnappen.

## VIERDE BEDRIJF

### Eerste tafereel - De herberg

Flamming is ongedeerd uit de strijd gekomen, maar naarmate de door de hem door de heksen gegeven negen dagen vrijheid ten einde lopen, raakt hij steeds meer behekt. In de hoop zijn lot te wenden besluit hij nogmaals op zoek te gaan naar de heksengrot.

Tweede tafereel - In de omgeving van het slot van Bärting Leubald en Adelaide zijn door Werdulf, een vriend van Leubalds vader, uit het slot bevrijd, maar tijdens een verschrikkelijke storm raakt Leubald steeds meer zijn gezond verstand kwijt. Wederom verschijnt de geest van Roderich aan Adelaide om haar te waarschuwen, maar Adelaide wil Leubald niet in de steek laten. Dan voegt ook Flamming zich bij hen en ondanks de smeekbeden van Adelaide besluit de ijrende Leubald samen met hem op zoek te gaan naar de heksengrot.

## VIJFDE BEDRIJF

### Eerste tafereel - In het woud

Een kluizenaar krijgt bezoek van Gundehen in gezelschap van Astolf, de verloofde van Adelaide, die nog steeds naar haar verlangt. Zij smeekt de kluizenaar Astolf van zijn liefde te genezen en de kluizenaar zegt hem dat Adelaide door waanzin bevangen moet zijn om zich te voegen bij de man die haar hele familie heeft uitgemoord.

### Tweede tafereel - Bij het slot van Bärting

Inmiddels heeft Bärting de vlucht van Leubald en Adelaide ontdekt en zet de achtervolging in.

### Derde tafereel - Bij de heksengrot

Als Leubald en Adelaide in gezelschap van Flamming bij de grot aankomen, wordt de laatste door de heksen meegesleurd, zijn ondergang tegemoet. De waanzinnige Leubald wil dat de heksen hem met Adelaide in de echt verbinden en zo de geestverschijningen van Siegmer en Roderich een halt toeroepen. Zij voorspellen hem echter een gruwelijke toekomst en laten hem in een spiegel zien hoe hij treurt in de schoot van de gestorven Adelaide. Buiten zichzelf hakt Leubald met zijn zwaard op de heksen in en doodt vervolgens Adelaide, in wie hij in zijn razernij de oorzaak ziet van al zijn ellende. Hij doorsteekt haar, maar komt dan tot zichzelf en beseft wat hij gedaan heeft. Stervend zinkt hij in de schoot van de eveneens stervende Adelaide, wier bloed over hem stroomt.

## Die Hochzeit

Als illustratie van de manier waarop Wagner van jongs af aan niet alleen door Shakespeare gefascineerd is geweest, maar hem ook - in het Duits - grondig bestudeerd moet hebben, is *Leubald* uiteindelijk een kennismaking waard. Als drama is het echtere weinig meer dan een curiositeit, overlang, onevenwichtig en vol puberale exaltatie. Tot grote schrik van zijn familie produceerde de jonge Richard enkele jaren later nog een 'Shakespeare-drama': *Die Hochzeit*, maar ditmaal begreep de jonge kunstenaar meer van de kritiek van met name zijn zuster Rosalie en vernietigde hij de complete tekst, die overigens in dit geval wel bedoeld was als libretto. Zelf schreef hij hierover:

*Dieses vollkommene Nachtstück von schwärzester Farbe, in welches aus weiter Jugendferne »Leubald und Adelaïde« veredelt hineinklangen, führte ich mit Verschmähung jedes Lichtscheines und namentlich jeder ungehörigen opernhaften Ausschmückung schwarz auf schwarz aus. Zarte Saiten wurden jedoch bereits berührt; und die Introduction des ersten Aktes brachte mir (durch ein Adagio für Vokal-Septett, in welchem die Versöhnung der streitenden Familien, die Empfindungen des Brautpaares, mit der düstren Glut des heimlich Liebenden zugleich sich ausdrückten) von Weinlich, dem ich hiermit den Beginn der Komposition meines Werkes schon bei meiner Heimkehr nach Leipzig zeigen konnte, ob der darin sich*

*kundgebenden Klarheit und Sangbarkeit sehr ermutigende Lobsprüche ein. Hauptsächlich lag mir jedoch daran, den Beifall meiner Schwester Rosalie für mein Unternehmen zu gewinnen. Diese konnte sich jedoch mit meinem Gedicht nicht befreunden: sie vermifste alles das, was ich eben fast mit Absichtlichkeit ausgelassen hatte, und wünschte Ausschmückung und Ausbildung der einfachen Verhältnisse zu mannigfaltigeren und möglichst freundlicheren Situationen. Schnell war ich entschieden, ergriff ohne alle Leidenschaftlichkeit mein Manuskript und vernichtete es spurlos.<sup>25</sup>*

Inmiddels had hij wel al ijverig compositielessen genomen en doordat de ouverture, ontstaan in 1833, met de eerste pagina van de partituur bewaard is gebleven, kennen wij bovendien de namen van de personages. Onduidelijk is welke daarvan bij welk personages behoren; vermoedelijk heetten de beide hoofdpersonen Ada en Arindal, twee namen die later zouden terugkeren in zijn eerste voltooide opera *Die Feen*. Verder valt uit de schaarse gegevens hooguit af te leiden dat Wagner daarbij de toenmalige Italiaanse opera als voorbeeld voor ogen stond.

Als dramatisch voorbeeld diende ditmaal vooral *Romeo and Juliet* met twee hoofdpersonen uit elkaar bestrijdende families, maar anders dan bij Shakespeare vormen de beide gelieven hier geen 'ideaal liefdespaar'. Wel is er een balkonscène, maar als de mannelijke hoofdfiguur uiteindelijk over de balustrade geklommen is en de kamer van zijn beminde wil binnengaan, gooit zij hem over diezelfde balustrade weer naar beneden waar hij de dood vindt. Daarop laait de familievete nog heftiger op dan voorheen, waarna haar vader haar aandeel in de nieuwe tragedie onthult. De opera had moeten eindigen met een scène waarin haar reeds aangeduide waanzin zich ten volle openbaart en zij levenloos ineenzakt naast de kist met het lichaam van haar slachtoffer.

### **Die Feen**

Meteen nadat Wagner op 3 januari 1833 de tekst van *Die Hochzeit* verscheurd had, begon hij aan *Die Feen*, zijn eerste volledig bewaard gebleven opera waaraan hij zou werken tot 6 januari 1834. De basis voor het libretto vormde *La donna serpente* van de Italiaanse toneelschrijver Carlo Gozzi, een dramatische fabel over een wezen, half fee half mens (Ada), dat toestemt in een huwelijk met koning Arindal op voorwaarde dat hij nooit naar haar afkomst zal vragen. Als hij die belofte breekt wordt Ada voor haar uittreden uit de feeënwereld gestraft met verstening, maar de waanzinnig geworden Arindal weet haar en zijn eigen gezondheid terug te winnen met behulp van zijn zang waarbij hij zichzelf begeleidt op een magische lier.

Hoewel *Die Feen* geheel geïnspireerd lijkt door een stuk van Gozzi, zijn er bij nadere beschouwing toch diverse elementen die door stukken van Shakespeare geïnspireerd lijken, in het bijzonder door *A Midsummer Night's Dream* (de wereld van feeën en bovennatuurlijke elementen), *The Tempest* (het samengaan van de mensenwereld met de bovennatuurlijke wereld) en *King Lear* (de waanzin van Arindal en de stormscène op de hei). Daarmee houdt de directe invloed van Shakespeare echter op, terwijl Wagner in deze fase van zijn carrière nog niet zover was dat er gesproken kan worden van een dramaturgische onderstroom met indirecte invloeden.

### **Das Liebesverbot**

Geheel anders liggen de kaarten bij zijn tweede voltooide opera, *Das Liebesverbot*, die Wagner schreef tussen juni 1834 en februari 1836 en waarvoor zelfs een compleet toneelstuk van Shakespeare model stond, namelijk de zedenkomedie *Measure for Measure*. Daarmee maakte Wagner het zichzelf niet gemakkelijk. *Measure for Measure* is niet het makkelijkst te doorgronden stuk van de bard en zelfs bij het origineel blijft al het een en ander in de lucht hangen, iets wat bij de voor een opera noodzakelijke bekorting onvermijdelijk alleen maar sterker zal worden.

Shakespeare's stuk speelt in Wenen, waar hertog Vincentio aankondigt dat hij voor langere tijd op reis zal gaan en tijdelijk zijn macht overdraagt aan de rechtschape Angelo. Geheel in overeenstemming met zijn geweten kondigt de laatste vervolgens wetten af tegen alles wat indruist tegen de goede zeden en als bekend wordt dat de jonge edelman Claudio reeds vóór zijn huwelijk een verhouding heeft met zijn geliefde Juliet, is dat onder de nieuwe wetgeving een reden hem ter dood te veroordelen. Claudio's al even rechtschape zuster Isabella, die zelfs beschutting heeft gezocht binnen de kloostermuren omdat de zondige wereld haar tegenstaat, besluit niettemin een poging te doen haar broer van de galg te redden, maar haar smeekbede heeft onverwachte gevolgen. Angelo voelt zich dermate tot haar aangetrokken dat hij serieuze pogingen in het werk stelt om dezelfde zonde te begaan waarvoor hij Claudio veroordeeld heeft. Dankzij het ingrijpen van de hertog, die incognito in Wenen gebleven is om te zien wat zich tijdens zijn afwezigheid zou afspelen, keert alles zich aan het slot echter ten goede.

### Vraagtekens

Bij de manier waarop Shakespeare zijn stof behandelt, zijn zeker enkele vraagtekens te stellen. Zo is de rol van de hertog op zijn minst ietwat merkwaardig: hij kijkt van een afstand toe, grijpt niet in maar speelt op een gegeven moment wel mee en manipuleert dan zelfs op een manier die het gedrag van de andere personages zodanig kan beïnvloeden, dat zij tot handelingen komen waarop zij later met gemengde gevoelens kunnen terugkijken. De 'stadhouder' Angelo ontwikkelt zich bovendien dusdanig tot extremistische 'Prinzipienreiter', dat men zich in gemoede kan afvragen op grond van hoeveel mensenkennis de hertog hem tot zijn plaatsvervanger heeft aangesteld.

Ook de 'tegenspelers' van Angelo blijken minder sympathiek dan zij meestal worden voorgesteld. Isabella geeft in haar eerste scène blijk van een puriteinse inslag die in feite weinig verschilt van de levenshouding van Angelo, terwijl haar 'onschuldige' broer Claudio blijk geeft van een dubbelzinnige, zelfs hypocriete instelling. Merkwaardig is ook dat het sympathiekste personage uit het hele stuk, de 'libertijn' Lucio die zoveel moeite doet om Claudio te redden en de schade van Angelo's regime te beperken, zich aan het slot moet schikken in een hem op morele gronden afgedwongen huwelijk. Als de sterkste momenten in het stuk niet de gevangenis-scène (het gesprek van Isabella en Claudio) en de kroegscènes waren geweest, zou men Shakespeare zelfs kunnen verdenken van sympathie voor Angelo en diens opvattingen.

Het is onduidelijk hoe Wagner *Measure for Measure* heeft leren kennen, al lijkt het woordgebruik in zijn libretto te wijzen op de vertaling van Wieland (die van Dorothea Tieck was toen nog niet verschenen), maar wel weten we dat hij het werk schreef tussen juni 1834 en januari 1836. Op 29 maart 1836 dirigeerde hij ook zelf de première in Magdeburg, waar hij op dat moment Musikdirektor was van het gezelschap van Heinrich Bethmann, maar zonder problemen verliep die voorstelling niet. Om te beginnen moest de titel veranderd worden in *Die Novize von Palermo* omdat de censuur *Das Liebesverbot* niet echt betamelijk vond, zeker niet voor een voorstelling in de paasweek.

Een ander probleem vormde het dreigende faillissement van Bethmann en het zegt heel wat over het charisma van de jonge Wagner dat de zangers bereid waren om zonder honorarium aan de voorstelling mee te werken. Een hoog niveau zal die overigens niet hebben gehad, al was het maar omdat door de geldnood slechts tien repetitiedagen beschikbaar waren, en een tweede voorstelling is bovendien, enerzijds omdat er maar drie toeschouwers kwamen opdagen, anderzijds ook vanwege een heftig conflict onder de zangers. Opmerkelijk is bovendien dat Wagner het werk in 1871 niet opnam in zijn *Gesammelte Schriften*.

### Sicilië

Een belangrijke inspiratiebron voor *Das Liebesverbot* vormde het 'Gastspiel' van de zangeres Wilhelmine Schröder-Devrient dat Wagner in 1834 in Leipzig meemaakte. Haar vertolking

van Romeo in *I Capuleti e i Montecchi* maakte diepe indruk op Wagner en leidde bovendien tot het inzicht dat de muziek van Bellini sterkere dramatische werking had dan louter op grond van de partituur verwacht kon worden. Daarmee begonnen een aantrekkingskracht en zelfs een soort fascinatie die onmiskenbaar in Wagner's eigen muziek zou doorwerken, waardoor de sporen van Bellini's oneindige melodieën nog terug te vinden zijn in *Tristan und Isolde*, *Götterdämmerung* en *Parsifal*.<sup>26</sup>

Waarschijnlijk speelde de zuidelijke atmosfeer in de muziek van de uit Sicilië afkomstige Bellini op de achtergrond een rol toen Wagner besloot de handeling van *Das Liebesverbot* van een irreëel sprookjes-Wenen te verplaatsen naar een warmbloedig en zonovergoten Sicilië, waar de erotische sfeer van het Italiaanse carnaval een cruciaal handelingsdecor wordt. Verder bracht hij de omvang terug van vijf naar twee bedrijven met vier in plaats van zeventien taferelen, halveerde hij het aantal personages (van tweeëntwintig naar elf) en nam hij slechts enkele scènes in extenso over, onder andere de befaamde dialoog van Isabella en Claudio in de gevangenis.

Belangrijker zijn de inhoudelijke wijzigingen, die van *Das Liebesverbot* in zeker opzicht een totaal ander drama maken dan *Measure for Measure*. Het accent kwam nu vooral te liggen op het conflict tussen Duitse rechtzinnigheid en Italiaanse vrijheidszin (sensualiteit) en zoals de titelverandering al aangeeft, ging de 'freie Sinnlichkeit' daarbij een belangrijker rol spelen dan Shakespeare's 'maat van rechtvaardigheid'. Shakespeare's principiële moraalridder Angelo wordt hier een zekere Friedrich, een 'echte Duitser' (of parodie daarop) die niets moet hebben van de zuidelijke carnavalslosbandigheid.<sup>27</sup> In zijn verordeningen staat het verbod op het vieren van carnaval centraal en zowel de overmaat aan alcoholgebruik als de vrije seksualiteit worden gekoppeld aan dat volksfeest, niet aan het bestaan van kroegen en bordelen - die dus ook niet verboden worden! Om op dit punt verder geen twijfel mogelijk te maken, vervatte Wagner deze bepalingen in een - zelfs tamelijk uitvoerige - gesproken tekst die geen ruimte liet voor misverstanden.<sup>28</sup> Dit maakt Friedrich niet zozeer tot 'bestrijder van wantoesten' dan tot verdediger van de (Duitse) 'burgerlijke moraal', waarmee in feite de kiem zichtbaar wordt van de problematiek rond zinnelijkheid en seksualiteit die we zullen aantreffen in Wagner's latere werken, in het bijzonder in *Tannhäuser* en *Parsifal*.

### **Macht van de liefde**

Als katalysator en tegenkracht van het conflict rond Friedrich's wetgeving fungeert in *Das Liebesverbot* niet de roep om recht en rechtvaardigheid, zoals men zou verwachten, maar de wrekende en ook verlossende macht van de liefde, een ingreep die Wagner benadrukt door het 'raam' rond de intrige, de rol van de koning, in de opera te elimineren. Niet de teruggekeerde vorst bewerkt aan het slot de ommekeer, maar een duidelijk revolutionair carnaval. Daarbij verandert ook de rol van Isabella, die nu niet meer met de vorst kan trouwen en in plaats daarvan zelf Claudio's vriend en de leider van het carnaval, Lucio, als haar bruidegom kiest, en daarmee ook min of meer van object tot subject wordt. Nog belangrijker is dat nu dus ook niet de vorst aan Friedrich vergiffenis kan schenken, en dat zijn taak wordt overgenomen door het volk, als voorloper van het volk in *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Een andere wijziging ten opzichte van *Measure for Measure* zien we in de tekening van Isabella, volgens Wagner zelf zijn eerste inspiratiebron bij het schrijven, waardoor haar optreden belangrijker wordt dan de thematische 'roep om rechtvaardigheid'. Zij blijkt in *Das Liebesverbot* echter duidelijk minder extreem-puriteins dan bij Shakespeare en treedt dan ook na de dood van haar ouders vooral op praktische gronden in het klooster. Haar veroordeling van Claudio, een noodzakelijk element in de kerkerscène, betreft dan ook uitsluitend zijn losbandig gedrag 'naar de letter van de wet'; moreel veroordeelt zij hem niet aangezien aan zijn handelingen een trouwbelofte was voorafgegaan.



Veel interessanter dan de invloed van Shakespeare is echter wat in *Das Liebesverbot* niet aan Shakespeare te danken is, waaronder parallellen met *Fidelio* en *Le nozze di Figaro*. Naar *Fidelio* verwijst onder andere de kerkerscène, terwijl Isabella's uitroep "*Hör' erst noch mich!*" een duidelijke pendant is van Leonore's "*Töd erst sein Weib!*" Met *Le nozze di Figaro* heeft het werk buiten een zekere revolutionaire teneur ook een deel van de intrige gemeen. In het klooster heeft Isabella kennis gemaakt met Mariana, de vroegere geliefde van Friedrich, en als het erom gaat Friedrich de voet dwars te zetten, komt Isabella op de gedachte om Mariana - evenals gravin Almaviva - haar man te laten terugwinnen met behulp van een verkleedpartij en een nachtelijk rendez-vous. Nog duidelijker wordt de revolutionaire teneur als Isabella luid en duidelijk oproept tot revolutie, zelfs tegen een Duitse stadhouder:

*Grijpt uw wapens! Het is tijd voor wraak! Zet hem af, de eerloze tiran!*  
*Luzio, kom, wreek mij!*

Diezelfde Luzio veegt trouwens in zijn carnavalslied de vloer aan met burgerlijke moraal en huwelijksrouw:

*Nu zijn er geen echtgenoten en echtgenotes meer*  
*En ook geen vaders en geen zonen!*  
*En wie maar het genot grijpen kan*  
*Draagt het in triomf met zich mee!*  
*Dat is ieders recht met carnaval,*  
*Dat ieder alleen aan zichzelf denkt!*

Later zou Wagner onomwonden verklaren dat het simpele feit dat de première van *Das Liebesverbot* totaal onverstaanbaar was, ervoor zorgde dat het verhaal voor het publiek een compleet mysterie bleef.<sup>29</sup> Was dat niet het geval geweest, dan zou hij waarschijnlijk toen al in handen politie gevallen zijn en had hij wellicht nooit de kans gekregen in mei 1849 de barricades op te gaan.<sup>30</sup>

### **Das junge Europa**

Terugblikkend op zijn eerste opera verklaarde Wagner later dat hij het werk bewust had ontdaan van zijn ernst, een gerichte aanval op de hypocrisie, en dat hij in plaats daarvan had gekozen voor een overwinning van de open, lichamelijke zinnelijkheid als aanval op een specifieke 'puriteinse' hypocrisie. Wat hij er niet bij vermeldde, was dat hij zijn belangrijkste inspiratiebron had gevonden in de trilogie *Das junge Europa: Die Poeten* van Heinrich Laube, de belangrijkste vertegenwoordiger van een stroming die bekend werd als 'Junges Deutschland'. Het betreft hier een groep Duitse schrijvers uit de jaren 1830-1850, waarvan ook Heinrich Heine en Georg Büchner deel uitmaakten, die een soort pan-Europese jongerenideologie vertegenwoordigden. Hun streven behelsde verder onder andere een onafgebroken verzet tegen autoritaire regimens, tegen verregaande overheidsbemoeienis, tegen 'das Metternichsche Zeitalter der Restauration', tegen censuur, terwijl zij bereid waren te vechten voor vrijheid van meningsuiting en democratisering. Vooral vanwege hun verzet tegen absolutisme en obscurantisme, en door hun pleidooi voor een democratie socialisme dat onder meer scheiding der machten en emancipatie van zowel de joden als de vrouwen voorstond, werden zij lange tijd in Duitsland als politiek gevaarlijk en antichristelijk beschouwd, en werden in diverse Duitse deelstaten maatregelen afgekondigd om deze stroming uit te bannen of op zijn minst te neutraliseren.

Al met al kunnen we stellen dat *Das Liebesverbot* een pleidooi is vóór Europese internationalisering en een directe aanval op de Duitse bourgeoisie. Friedrich kan daarbij worden gezien als de verpersoonlijking van alles wat door *Junges Deutschland* bestreden werd, zodat Wagner inderdaad reden had om blij te zijn dat de première van zijn werk zo weinig aandacht trok en dat de tekst grotendeels onverstaanbaar was. Opmerkelijk is wel dat *Das Liebesverbot* eindigt met zowel een herstel van de 'oude orde' (het carnaval) als met een degelijk burgerlijk huwelijk. Zeker als wij de braaf-burgerlijke opvattingen van Isabella in

aanmerking nemen, lijkt Wagner in zijn eerste - en zeker 'revolutionaire' - opera toch minder 'vrij' in zijn opvattingen dan het *Junges Deutschland*.

Dat de tijden ook toen al veranderden, blijkt uit het feit dat Wagner de partituur in 1866 schonk aan zijn weldoener, koning Ludwig II van Beieren, met de opdracht:

*Ich irrte einst, und möcht' es nun verbüßen:  
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?  
Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen,  
Daß Deine Gnade ihm Eröser sei.*

### **Shakespeare in het wagneriaanse muziekdrama**

Hoewel commentatoren graag verwijzen naar de Griekse tragedie, kunnen er voldoende argumenten worden aangevoerd voor de stelling dat juist het oeuvre van Shakespeare beschouwd moet worden als de belangrijkste pijler onder de muziekdramaturgie van Richard Wagner. Zelf betoogde de componist herhaaldelijk dat zowel zijn theorie over de opera als zijn *Künstlertum der Zukunft* nauw verbonden zijn met de drama's van de Engelse auteur en dat zij voor hem de 'meest volmaakte vorm van drama' vertegenwoordigen.<sup>31</sup> Bovendien is er een duidelijk verschil tussen beide invloedsferen. De doorwerking van de Griekse tragedie betrof vooral de voorstelling als evenement met een opvoedende functie, terwijl de invloed van Shakespeare zich vooral uitstrekte tot de inhoud van het stuk en de tekening en ontwikkeling van de karakters. Zeker gezien het feit dat de stukken van Shakespeare lange tijd in Duitsland meer als leesdrama dan als gespeeld toneelstuk werden genoten, is het echter jammer dat we weinig inzicht hebben in de mate waarin theatrale ervaring met deze stukken aan de inzichten van Wagner heeft bijgedragen. Juist bij het versdrama is de theatrale ervaring immers van groot belang en het lijkt dikwijls of je als publiek als zesvoetige verzen met enjambementen ook op de juiste wijze gehóórd moet hebben om enthousiast te worden over hun dramatische werking.

Wat zijn ervaring ook was, al vroeg in zijn leven had Wagner zich een duidelijk oordeel gevormd omtrent Shakespeare's methodiek en constateerde hij onder meer dat diens grote kracht daarin lag, dat deze de vertelvorm van de middeleeuwse (ridder)roman had samengebaldd in dramatische dialogen. Daarmee heeft Shakespeare - aldus Wagner - de menselijke kern uit Griekse tragedie behouden en een centrale plaats in zijn stukken gegeven door het creëren van driedimensionale, scherp afgetekende karakters die aan groot scala aan emotionele kleuren en karakterologische invalshoeken mogelijk maken. Bovendien zorgde Shakespeare voor een direct contact tussen drama en toeschouwer, in casu 'het volk', door een theaterbouw die het publiek bij de handeling betrok en zelfs tot deel van de handeling wist te maken. Zijn stukken werden daardoor tot een dialoog tussen de dichter en een publiek dat tot dan toe voor het oog van dichter en acteur in anonimiteit verborgen was gebleven.

### **Het Griekse drama**

De fascinatie van Wagner voor het Griekse drama gold naast de opbouw en de thematiek van de tragedies in hoge mate ook de maatschappelijke functie daarvan. In een uitwaaiend amfiteater dat in tegenstelling tot de West-Europese schouwburgen geheel op het toneel gericht was en vanaf iedere plaats goed uitzicht daarop bood, werd een voorstelling een volksgebeuren, een evenement hele gemeenschap waarbij schijnbaar geen rangen en standen meer golden. Bovendien vervulde het Griekse drama een religieuze en opvoedende taak die benadrukt werd door de rol van het koor dat als 'ideale toeschouwer' de (gewenste) reacties van de toeschouwers onder woorden kon brengen. De 'speelplaats' van het koor werd daarbij in het Griekse theater aangeduid als 'orchestra', wat een toevallige maar markante parallel oproept met het wagneriaanse orkest dat eveneens vanuit zijn positie tussen toneel en publiek regelmatig een commentariërende rol vervult.<sup>32</sup>

Een belangrijke invloed van het Shakespeare-theater op Wagner's eigen muziekdramatische ontwikkeling, is dat het de componist stimuleerde zich zowel tijdens het schrijven van zijn muziekdrama's als bij de uitvoering daarvan tot regisseur te ontwikkelen. Werde de Griekse tragedie in hoge mate gedomineerd het aandeel van de tekst, zowel door de poëtische vormgeving als door de declamatie daarvan, het West-Europese theater voegde aan het vertellende aspect steeds duidelijker het handelingsaspect toe en dit bereikte een (eerste) hoogtepunt bij Shakespeare. Deze slaagde er namelijk als geen voorganger of tijdgenoot in de 'uiterlijke handeling' te combineren met of zelfs te vervangen door het zichtbaar maken van innerlijke drijfveren, de 'psychologische handeling'. Door het directe contact tussen acteurs en publiek bood de indeling van het Globe-theater daarvoor ideale mogelijkheden, maar tot in Wagner's tijd blijkt in Duitsland onbegrip te bestaan over dit samengaan van 'uiterlijke' en 'innerlijke' handeling, vooral op grond van een merkwaardig misverstand.

### **Regieaanwijzingen**

In de teksten van Shakespeare ontbreken de - soms uitgebreide - regie/toneelaanwijzingen die in Duitse theaterteksten gebruikelijk waren en op grond daarvan kwamen vooral de Duitse lezers van zijn teksten (tot rond 1800 dus vrijwel iedereen) tot de conclusie dat deze stukken mank gingen op het punt van de 'naturalistische weergave'. Deze vergissing leidde tot op zekere hoogte tot twee eeuwen dramatische verwarring en onbegrip, maar toen Shakespeare eindelijk volop op het toneel kwam, maakte het ook dat menigeen geschokt was door de overvloed aan visuele effecten waarmee dat gebeurde. Het werd de ultieme desillusie voor menigeen die deze stukken in de studeerkamer had leren kennen en bewonderen als 'vollendetste dichterische Einheit'.<sup>33</sup>

Ook Wagner bleek niet geheel vrij van deze misvatting. Enerzijds beschrijft hij het Engelse toneel van zijn tijd als een wonder van 'naturalisme' met een vernuftige theatertechniek die probleemloos snelle scènewisselingen, massascènes, geestverschijningen en andere effecten mogelijk maakt. Anderzijds verwijt hij Shakespeare een gemis aan visie op het theater als 'Gesamtkunstwerk' doordat zijn toneelteksten te dicht bij de roman bleven waardoor de acteur bij hem nog te veel - letterlijk - een 'Schau-spieler' bleef. Het wachten was op de nieuwe dichter of kunstenaar om op dit punt de laatste stap te doen, zodat het publiek op alle punten maximaal bij de handeling betrokken zou worden.

### **Muziekdramaturgie . . .**

Veel is gezegd en geschreven over de mogelijke invloed van Shakespeare's stukken op elementen in de plot en de opbouw van onder meer *Die Meistersinger von Nürnberg* en *Die Walküre*, maar het is moeilijk uit te maken of het hier bewuste invloeden, toeval of zelfs 'wishful thinking' betreft. Interessanter is het daarom tot slot - in een vergelijking met de Griekse tragedie - in te gaan op de (mogelijke) invloed van Shakespeare op Wagner's muziekdramaturgie in zijn algemeenheid.

### **. . . naar het Griekse drama . . .**

De kern van de Griekse tragedie is veelal een moreel dilemma (de mens ziet zich gesteld voor de keuze tussen twee onverenigbare uitersten)<sup>34</sup> of de confrontatie met een situatie waarin de mens zich onbewust ('onschuldig') schuldig heeft gemaakt aan de overtreding van belangrijke 'goddelijke' (natuur)wetten.<sup>35</sup> In beide gevallen is de essentie dat de goden wetten hebben opgesteld en dat de mens daarvan de speelbal is, het slachtoffer zelfs, omdat iedere (ook een onbewuste) overtreding gestraft moet worden. In de meeste gevallen zijn de personages in deze tragedies tamelijk eenduidig en weten wij zowel over hen als over hun karakter weinig meer dan voor de behandeling van het conflict noodzakelijk is en dienen hun monologen vooral om bij de toeschouwer 'Mitleid' op te wekken en minder om inzicht te bieden in hun karakters.<sup>36</sup> Zo heeft Elektra in het originele stuk van Sophokles duidelijk een minder complex karakter dan in de bewerking van Hugo von Hofmannsthal.

In het Griekse drama - altijd rond één thema zonder nevenplots of subplots - ligt de kern van het conflict dus altijd 'buiten' de mens die ofwel onbewust zondigt en daaraan ten ondergaat (Oidipous), ofwel gedwongen wordt te kiezen tussen twee met elkaar strijdige goddelijke wetten (Orestes), ofwel gedwongen wordt te kiezen tussen de eigen normen en het staatsbelang (Antigonè).<sup>37</sup> Dit geeft de oplossing van het conflict in het gevoel van de toeschouwers mogelijk een onrechtvaardige wending die het oproepen van 'Mitleid' vergemakkelijkt, maar het 'leert' hem ook dat goddelijke wetten en natuurwetten te allen tijde gehoorzaamd moeten worden. En - mogelijk het belangrijkste - het leert hem dat gehoorzaamheid aan die wetten altijd leidt tot het herstel van de maatschappelijke orde.

### ... en naar Shakespeare

Geheel anders van aard zijn de stukken, de conflicten en de karakters die Shakespeare ons voorzet. Zo lijken zijn tragische karakters soms even eenzijdig als die in het Griekse drama, maar uiteindelijk blijken zij in hun uitwerking veel complexer waarbij vooral de monologen een functie hebben als karakterschilderingen die een grote hoeveelheid nuances en psychologische details op de toeschouwer kunnen overbrengen. In het Globe-theater waren die nuances door het directe contact bovendien goed hoor- en zichtbaar en mede daardoor konden personage als Hamlet en Lear prototypen van hun conflictsituatie worden, terwijl zij tegelijk uitgroeiden tot enkele van de meest complexe, meest driedimensionale en meest bestudeerde toneelfiguren aller tijden.

Een ander essentieel verschil is dat het centrale personage bij Shakespeare handelt en beslissingen neemt op basis van zijn eigen karakter. Niet alleen laadt hij daarmee de volle verantwoordelijkheid voor zijn daden op zijn eigen schouders, maar ook kan hij zich niet beroepen op goddelijke wetten. 'Mitleid' is hier dus geen doel! Het conflict ontstaat vanuit de menselijke daad<sup>38</sup> en het kwaad zit dus in de mens zelfs (Richard III, Iago). Als hij dit kwaad niet kan of wil beteugelen, zal het zich uitspreiden en ander kwaad oproepen, waardoor een directe relatie ontstaat tussen het menselijk karakter en de totale handeling binnen een stuk.<sup>39</sup>

Zelf verklaarde Wagner hierover dat in zijn visie de tragedie ontstaat doordat de mens in de greep raakt van zijn eigen hartstocht. Het is een probleem van alle landen en alle tijden dat grote kettingeffecten kent en de maatschappelijke orde totaal kan ontregelen.<sup>40</sup> Het uiteindelijke gevolg is de noodzaak van een nieuwe orde die op de ruïnes van het oude systeem een nieuwe maatschappij moet opbouwen. Een dergelijk slot is regelmatig terugkerend element in de grote tragedies van Shakespeare, maar wij zien het ook elders: dit gegeven en de andere specifieke kenmerken van de Shakespeareaanse dramaturgie kunnen we zien als een blauwdruk voor *Der Ring des Nibelungen*.

### Conclusie

De 'leeswoede' van Wagner was enorm en ook staat vast dat hij meer door Shakespeare gefascineerd is geweest dan door enige andere auteur. Een voorbeeld van het samengaan van beide bood de grote hoeveelheid Shakespeareaanse elementen die hun weg vonden in zijn jeugdwerk *Leubald*, maar belangrijker zijn de invloeden die niet het directe resultaat zijn van het lezen zelf, maar van het laten bezinken van alles wat hij in zich opnam. Het is onmogelijk de invloed van Shakespeare in de latere werken van Wagner exact aan te wijzen, maar dat zowel de dramaturgie van *Ring* als de tekening van complexe karakters als die van Alberich, Wotan, Beckmesser en Amfortas zonder Shakespeare op zijn minst 'anders' zou zijn geweest, moge duidelijk zijn.

---

<sup>1</sup> RW 51

<sup>2</sup> CT 3 september 1874

<sup>3</sup> - RW: *O, iemand als Beethoven ontmoeten! Dat was de droom van mijn vroege jeugd; dat dat niet mogelijk is, dat we mensen als Shakespeare en Beethoven niet langer om ons heen hebben, heeft mij mijn leven lang melancholiek gemaakt.* (CT 23-08-72)

- RW: *Shakespeare is voor mij de enige.* (CT 26-11-79)

- CW: *Beethoven's melodieën en Shakespeare's scènes zijn alles voor hem.* (04-12-80)  
 - CW: *Dan praten we ad infinitum over Shakespeare. R. is blij dat wij de sonnetten hier hebben, want zij brengen hem dichterbij de mens daarachter; R. stelt zich voor dat hij een opgewekt iemand moet zijn geweest, 'een beetje zoals ik'.* (CT 17-11-81)  
 - RW n.a.v. *De Midzomernachtsdroom: Ik vind daar inderdaad al mijn gedachten over liefde, bij hem vind ik in feite al mijn gedachten over alles.* (CT 27-05-82)

<sup>4</sup> Richard Wagner: *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, 1840

<sup>5</sup> Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, #133

<sup>6</sup> Hermann Ulrici, *Jahresberich* - in: *Shakespeare Jahrbuch* 2, 1867

<sup>7</sup> Wilhelm Oechelhäuser: *Die Würdigung Shakespeares in England und Deutschland - Eine Parallele*, Vortrag gehalten zu Weimar am 23. April 1869 in der fünften General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Dessau, 1869

<sup>8</sup> Astrid Schumacher: *Die Shakespeare-Rezeption in Deutschland - Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Studienarbeit Georg-August-Universität, Göttingen 2006

<sup>9</sup> Een acceptabele onwelvoeglijkheid was de sterfscène van de schurk of vijand die zich berouwvol toonde, of van een heiden die zich op zijn doodsbed bekeerde, mits natuurlijk de eventueel gewelddadige oorzaak van zijn dood buiten het gezichtsveld van het publiek zou blijven.

<sup>10</sup> Gottfried Ephraim Lessing: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, nr. 17

<sup>11</sup> De door de classicisten vereiste 'Furcht' ziet Lessing meere als 'vrees om (het lot van)' van als 'vrees voor', en 'Mitleid' is in zijn ogen niet zozeer het traditionele 'meelijden' dan 'begaan zijn met het lot'.

<sup>12</sup> *De drie eenheden hebben voor Lessing alleen betekenis als zij de geloofwaardigheid van de handeling bevestigen. Een afgeronde handeling, natuurlijke karakters en een geloofwaardige causaliteit van de motieven wegen voor hem zwaarder dat het strikt aanhouden van de eenheid van tijd en plaats. Volgens Lessing hebben juist verwoede pogingen deze 'regels' na te leven geleid tot ongeloofwaardige, verkrampte handelingen. Dit beschouwt hij als een principiële fout die een begenadigd, zelfs geniaal toneelschrijver als Shakespeare nooit zou hebben gemaakt.*

<sup>13</sup> Ook hier is 'natuur' weer bedoeld als realistische weergave van mens en maatschappij

<sup>14</sup> Dr. sc Wolfgang Stellmacher: *Shakespeare in der Klassik und Romantik* - in: *Shakespeare Jahrbuch* 121, 1985

<sup>15</sup> *Da die Werke Shakespeares als natürliche und nicht als künstliche und regelhafte Gebilde verstanden wurden, konnte die noch nicht domestizierte Natur in Shakespeares Werken anhand klassizistischer Regeln bearbeitet werden: Nebenhandlungen wurden gestrichen, die Haupthandlung gestrafft, Charaktere gemildert und Vermischungen von Komischem und Tragischem beseitigt. Goethe und Schiller glaubten durchaus, ihre Bearbeitungen der Shakespeare-Stücke seien ästhetisch besser als ihre Vorlage. Auf diese Bearbeitungen wirkte sich nicht nur der jeweilige Geschmack Goethes und Schillers aus, sondern auch die Berücksichtigung der Vorlieben beim Publikum und der Weimarer Hofgesellschaft. Im Hinblick auf Theaterinszenierungen lasen Goethe und Schiller Shakespeares Werke mit dem Blick der Verwendbarkeit für die Bühne. In ihrer Auseinandersetzung mit Shakespeare entdeckten sie in seinem Werk jedoch viel mehr als auf ihrer Suche nach verwendbaren Theaterstücken. Im Alter schließlich änderte Goethe seine Meinung, Shakespeares Werke seien eine frühe Stufe der Ästhetik, die dem zeitgenössischen ästhetischen Bewusstsein angepasst werden müsse.*

<sup>16</sup> (So unscheinbar,) *dass wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärteren*

*Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen; dass sich die Seele, nach dem Rausch, willig der Bezauberung von neuem hingibt und die spielende Phantasie durch keine plötzliche und widrige Überraschung aus ihren Träumen geweckt wird.*

<sup>17</sup> Hoezeer de invloed van deze vertaling in de 20ste eeuw nog steeds doorwerkte, blijkt onder meer uit: Klaus Peter Steiger: *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*, Stuttgart 1987

<sup>18</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*

<sup>19</sup> Cosima Wagner: *Tagebücher*, 15 juni 1874

<sup>20</sup> Richard Wagner: *Autobiographische Skizze* (1843)

<sup>21</sup> Bayreuther Festspiele 1988, Programmheft VII, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Uitgave verzorgd door Isolde Vetter. Herdruk in: Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Band 31, Mainz 1989

<sup>22</sup> De invloed van *Henry IV* op de 15-jarige auteur is in feite even opmerkelijk als het feit dat dit stuk Wagner zijn leven lang begeleid heeft en zelfs nog meespeelde bij het zoeken naar de stof voor een laatste, nooit meer geschreven opera.

<sup>23</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*

<sup>24</sup> ib.

<sup>25</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*

<sup>26</sup> zie ook Cosima Wagner: *Tagebücher*, 3 augustus 1872, 22 maart 1880, 30 november 1881

<sup>27</sup> Hoe en waarom een 'Friedrich' zo'n post in palermo kan bekleden, lijkt van ondergeschikt belang.

<sup>28</sup> Richard Wagner: *Das Liebesverbot*, akte I.1

*Der Tambour rührt nach allen vier Seiten hin die Trommel.*

**Alle**

Seid still! Was mag das wieder sein?

Was Neu's von Friedrichs Alberei'n!

**Brighella** [*liest das Gesetz vor*]

"Wir, tief entwürdigt durch das greuliche Überhandnehmen abscheulicher Liederlichkeiten und Lasterhaftigkeiten in unserer gottlosen und verderbten Stadt, fühlen uns zur Wiederherstellung eines reineren und gottgefälligeren Wandels, sowie zur Verhütung größerer Ausschweifungen bewogen, mit exemplarischer Strenge den Grund und die Wurzel des Übels zu vertilgen. Wir befehlen kraft der uns verliehenen Gewalt hiermit: Der Karneval, dieses üppige und lasterhafte Fest, ist aufgehoben, und bei Todesstrafe jede Gebräuchlichkeit desselben verboten; alle Wirtschaften und Belustigungsörter sollen aufgehoben und geräumt werden, und jedes Vergehen des Trunkes sowie der Liebe werde fortan mit dem Tode bestraft.

In namen des Königs sein Statthalter Friedrich."

<sup>29</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*

<sup>30</sup> Elders lezen we bovendien dat Wagner vooraf de aandacht van de censuur op slinkse wijze wist af te leiden door met veel aplomb te verklaren dat zijn werk alleen maar een bewerking was van een stuk van Shakespeare!

<sup>31</sup> m.n. *Beethoven, Die Bestimmung der Oper, Über Schauspieler und Singer*

<sup>32</sup> Volgens de bekende plattegrond kende ook het Globe-theater van Shakespeare een 'orchestra': de halve speelcirkel waar het publiek omheen zat.

<sup>33</sup> Richard Wagner: *Mein Leben*

<sup>34</sup> Volgens een onaantastbare goddelijke wet is Orestes verplicht de moord op zijn vader Agamemnon te wreken door de moordnares, zijn eigen moeder, te doden, maar volgens een andere, even belangrijke goddelijke wet heeft hij de plicht heeft zijn moeder te eren en mag hij zijn hand dus niet tegen haar opheffen.

<sup>35</sup> Oidipous heeft zonder het te weten zijn eigen vader gedood en is vervolgens - wederom zonder dat te weten - met zijn eigen moeder getrouwd en heeft daarmee twee essentiële goddelijke (natuur)wetten overtreden.

<sup>36</sup> Een uitzondering hierop vormt de Thebaanse prinses Antigone die moet kiezen tussen de goddelijke wet om haar gesneuvelde broer te begraven en de - door haar ook Kreon uitgevaardigde staatswet die de begrafenis van een landverrader verbiedt. Extra diepte krijgt haar personage door haar verlovings met de zoon van Kroon die haar bovendien vrijwillig in

---

de dood zal volgen en daarmee zijn vader straft voor het uitvaardigen van een 'ongoddelijke' wet.

<sup>37</sup> Met 'het Griekse drama' doel ik op de losse onderdelen van de trilogie waaruit een voorstelling in het oude Griekenland traditioneel was opgebouwd. Samen boden die een complexer geheel, waarvan de afzonderlijke delen thematisch echter strikt van elkaar gescheiden bleven.

<sup>38</sup> Margaret Inwood: *The Influence of Shakespeare on Richard Wagner*, Lampeter (Wales) 1999, p. 138-139.

<sup>39</sup> *ib.* p. 140-141

<sup>40</sup> Cosima Wagner: *Tagebücher*, 23 december 1882 - hier noemt Wagner in dit verband *Tristan und Isolde* en *Macbeth* in één zin.