

Axel - een opera van Reinbert de Leeuw en Jan van Vlijmen

Tekst: Wim Markus

Uit het leesdrama *Axël*, magnum opus van de Franse symbolist *Villiers de l'Isle-Adam*, is als-nog - na bijna negentig jaar - een opera gegroeid. De nieuwe *Axel* ging op 10 juni 1977 te Scheveningen in première. Haar muziek werd gecomponeerd door Reinbert de Leeuw en Jan van Vlijmen. Het libretto werd geschreven door Harry Mulisch - deels in het Frans, deels in het Duits. Wim Markus onderzoekt de betekenislagen van deze Nederlandse opera, die na de première uit beeld verdween. Op onze website www.denieuwemuze.nl vindt u een diepgaande analyse van *Axel*, eveneens van de hand van Wim Markus, die eerder verscheen in De Gids.

De intentie was moedig, maar men wilde het onmogelijke. Relas over een inmiddels vergeten opera.

In de opera *Axel* uit 1977 komt een typische invalshoek ter sprake die de Nederlandse schrijver Harry Mulisch ten aanzien van de Duitse geschiedenis, het Nazisme en de Holocaust praktiseerde. Met de componisten Reinbert de Leeuw en Jan van Vlijmen vatte hij het plan op, om in opdracht van het Holland Festival een opera te maken, en hij baseerde zich daarbij op een bijna vergeten drama van de Franse schrijver Villiers de l'Isle-Adam. *Axël* heet dit drama, dat zodoende, nu gespeeld als *Axel*, weer onder de publieke aandacht werd gebracht.

Het blijkt een uitzonderlijk interessant werk, dat doortrokken is van Rozenkruisers mystiek, en het bezit een voor Villiers kenmerkende ironische toon. Mulisch doet nog iets. Hij laat op de tekst een denkbeeld los dat hij had ontvouwd in zijn boek *De toekomst van gisteren*. Daarin gaat het over een Duizendjarig Rijk, dat tot stand kon komen omdat Duitsland de oorlog juist zou hebben gewonnen. Voor men zich verbaast over het feit, dat Mulisch de oorlog ondergeschikt lijkt te gaan maken aan buitenissige eigen artistieke pretenties, zij erop gewezen, dat de verhouding tussen oorlog en kunst hoe dan ook een problematische, beter gezegd, een onmogelijke is.

Niet voor niets stelde Theodor W. Adorno, dat men na Auschwitz eigenlijk geen gedicht meer schrijven kan. Hij bedoelde daarmee te zeggen, dat de grond voor de dichterlijke metafoor is weggevallen, daar de wereld sinds de onvoorstelbare misdaad die Auschwitz heet, haar onschuld heeft verloren. Die wereld is niet meer aan te roepen met betoverende beelden. Mulisch heeft dit heel goed begrepen. In *Axel* vlucht hij naar een verzonnen werkelijkheid, die buiten de tijd staat, en hij ontwijkt daarmee het thema.

Maar kan hij het thema wel echt ontwijken? Hij laat een van zijn figuren in de tweede akte een verschrikkelijke tekst uitspreken over de herkomst van het goud, dat door *Axel* verborgen wordt, en legt daarmee onverbloemd de waarheid bloot, want het zijn, zo wordt verklaard, 'de gouden tanden van diegenen die verbrand zijn in Auschwitz'. Maar daar laat hij het verder bij. Hoe kan hij ook anders?

De banaliteit van het kwaad

Dit is wat Hannah Arendt bedoelde, toen ze het had over de ‘banaliteit van het kwaad’. De opera *Axel* illustreert die observatie. Ze is als stuk mislukt doordat ze lijdt aan een diepzinnigheid ‘om niets’; het stuk wil de banaliteit van het kwaad van haar banaliteit ontdoen en juist die poging komt onhandig, onnozel maar ook wat wanstaltig en vreemd kinderlijk over. Het maakte in elk geval dat ook de makers schipbreuk leden, want wat werd nu eigenlijk hun thema?

Het werd een op gewrongen wijze geconstrueerd spookbeeld van een wereld, die er had kunnen zijn als Hitler niet ten onder was gegaan, een wereld waarin slechts onderworpenheid bestaat, een soort van Noord-Korea dat lijdt aan haar eigen monolithische essentie; het is niet uitgesloten dat Mulisch ook een waarschuwing voor de toekomst voor ogen zweefde, en dat hij zijn wereld uit voorzorg ook mede daarom buiten de tijd plaatste; vandaag de dag moeten we in elk geval, 23 jaar na de opera *Axel*, concluderen dat de thematiek onrustbarend genoeg nog steeds actueel is, ze slaat in de wereld van 2020 op zijn minst op dictatoriaal bestuurde staten.

Hoe dan ook: er ontstond in 1977 met *Axel* een dubbelzinnig product, hetgeen de makers ook ruiterlijk toegaven trouwens; in elk interview dat hen werd afgenomen maakten zij er met luide stem gewag van. Dat is echter niet het hele verhaal. Het blijft relevant om te zien, hoe de feitelijke verwoesting van het drama van Villiers de l'Isle Adam in zijn werk ging door de diverse tekstaanpassingen; het is alsof je een gebouw weer afbreekt en dan pas ontdekt hoe het in elkaar stak; de transformatie die eigenlijk een afbraak is, werd ingenieus en behendig uitgevoerd, zoals van Mulisch te verwachten was. Maar de makers hebben zich in hun thema van kunst versus maatschappelijk engagement zozeer vastgebeten, dat ze zich vertilden. Hun échec leverde een drama op in de tweede macht.

Wat restte is een curieuze compositie van een ongewoon Nederlandse componistentweemanschap bestaande uit Jan van Vlijmen en Reinbert de Leeuw. Ze kweten zich van een ongewone taak. Ondanks alle bezwaren is het, met name gezien de muziek van de eerste akte, spijtig dat we nooit meer iets van de opera hoorden sinds haar eenmalige presentatie in 1977, ja, het werk lijkt zelfs uit de catalogus te zijn geschrapt.

Auschwitzmonument

De intentie was moedig, maar men wilde het onmogelijke. Ik herneem mij. Wat is er nu eigenlijk zo moedig aan die intentie? Het project *Axel* was relevant doordat het als een statement te beschouwen valt in een tijd, waarin antisemitisme niet verdwenen is. Het project *Axel* heeft relevantie omdat het werd opgezet in een tijd als de huidige, die, zodra hij maar even bij zichzelf stilstaat en in de spiegel kijkt, in zijn recente herinnering stuiten zal op de onherstelbare moord op het Europese Jodendom.

Jan Wolkers heeft dit complex als geen ander begrepen vanwege zijn glazen Auschwitzmonument. Daarin wordt doorzicht gecreëerd, en de wolken spiegelen zich. Harry

Mulisch heeft uiteindelijk ook de kans gehad om zo'n monument te scheppen. Maar hij sloeg een andere weg in en zocht iets dat bombastisch overkwam. Maar waarom eigenlijk dat bombastische? Omdat Mulisch het slachtoffer werd van zijn eigen waarheden? Is er in de naoorlogse samenleving sprake van een 'Kollektivschuld' waar het de misdaden tegen het Joodse volk betreft? Maar daardoor is er ook sprake van een gigantische schaamtecultuur, en van een diepe wens om te verdringen.

Er komt in het hele *Axel* geen enkele echte hout snijdende verwijzing naar het Jodendom voor, tenzij dan het optreden van de geheimzinnige Zacharias, die ook al zijn rol speelt in het stuk van Villiers, en die in de Bijbel bekend staat als de vader van Johannes de Doper. Is dit de maskerade die Mulisch toepaste? Maar nee, dit is toch geen echte maskerade? Tijdens de Auschwitz herdenking die enkele maanden geleden plaatsvond in Polen en op de TV te volgen was, werden ter afsluiting van de plechtigheid de beelden uitgezonden van de nabestaanden, die de oneindig lange weg aflegden naar het einde van het kamp, waar zich de puinresten bevinden van de opgeblazen crematoria; ze gingen op weg, om tenslotte daar, op die plek, een kaars te branden en het dodengebed uit te spreken. Dus niet zomaar ergens, maar juist daar, zo dicht mogelijk bij degenen die daar zijn omgekomen.

Nu komen we een stapje verder. De makers van *Axel*, die Zacharias de beslissende zin van de hele opera lieten verklappen, hadden dus wel degelijk een punt, maar ze hebben de slachtoffers zelf niet laten spreken, anders dan Arnold Schönberg in *The Survivor of Warsaw*, waar hij tot slot hun gezang optekende; de makers zijn, na één flitsend moment van referentie aan Auschwitz, weer razendsnel in de veiligheid van de zelfverzonnen en risicoloze fabel van het Duizendjarige Rijk waar niemand ooit in geloofde terug gevlucht.

Wagner

Ze hebben daarmee eigenlijk hun thema juist ontweken. In de plaats daarvan voerden ze Wagner op, toch echt alleen maar vanwege diens link met het nazisme – en werkelijk niet omwille van zijn muziek. Natuurlijk heeft Mulisch hier een punt: deze Richard Wagner, die in de hal van zijn huis *Wahnfried* te Bayreuth te horen krijgt dat het Weense Burgtheater, dat voornamelijk door Joden bezocht wordt, is afgebrand. Waarop hij uitbarst in een aan waanzin grenzende gierende lachpartij. Het is die Wagner die het antisemitisme nu eens verraderlijk en dan weer manisch bij de hand nam, en waaraan Mulisch heeft willen refereren, zodat hij ook de componisten ertoe kon dwingen om zich met de muziek van Wagner te meten, een opdracht waarvan de mislukking natuurlijk al bij voorbaat vaststond.

Wat ik zou willen memoreren is dat het bij nader inzien in *Axel* de opera maar om een thema, namelijk het antisemitisme in de samenleving van hier en nu en in die van vroeger gaat. Maar toen ik hier langer over nadacht ontdekte ik dat ook deze bewering helemaal niet klopte. Ik wist het al onbewust, maar dat weten komt nu weer boven: als het waar is dat in de opera *Axel* Auschwitz benaderd wordt vanuit het antisemitisme, dan heeft die opera alleen daarom al niets met het Jodendom te maken. Antisemitisme is geen probleem van de Joden

maar van degenen die hen haten. Als ik een ander benijd, dan doortrekt die nijd mijn wezen, en niet die van de ander. Sindsdien leeft Europa verder met een hart van Zadkine.

Mulisch' opera *Axel* heeft geen stap weten te maken, niets van Joodse mystiek klinkt in haar door, niets van het lichtende, hoopvolle en inzichtelijke; in plaats daarvan beweegt het werk zich aan de zelfkant, de slangenkant. Het is slecht zwemmen bij de krokodillen. Daarbij moet dan ook nog worden aangetekend, dat Satie in dit verband geheel ten onrechte bij Wagner betrokken wordt, of het moest zijn dat de excentrieke Frans/Engelse componist juist staat voor een niet gezwollen manier van muziek maken en daarom juist een antidotum is. Maar deze tegenstelling wordt slechts via de aktes uitgebeeld en verder niet verwerkt of op de manier van een doorwerking aangekaart.

Grotesk

Ik geloof dat ik zo'n beetje alles wel gehad heb; misschien is er nog een beschouwing nodig waarin het verband tussen de muziek en het drama op een meer volwassen, coherente manier wordt afgebeeld. Ik zie in, dat er tweedimensionaliteit steekt in de beschrijving zoals die aansluitend op dit verhaal op de website van De Nieuwe Muze gepresenteerd zal worden.

Ik maak hierbij tot slot van de kans gebruik om nog iets te zeggen over het taalgebruik. De koele en schijnbaar terloopse manier, waarmee het woord 'Auschwitz' bij herhaling in de daar volgende onderzoeking voorbij zal komen, alsof het een willekeurige bouwsteen in een puzzel betreft, een speelgoedje of iets dergelijks, mag absoluut bevreemden, maar ik zag toen ik het destijds schreef geen andere mogelijkheid, wilde ik althans iets duidelijk kunnen maken van de technische constructie die Harry Mulisch – meester van de speelsheid, hetgeen dit werk juist zo monstrueus, grotesk en ridicuul maakt - in zijn libretto heeft toegepast. Dat mijn oorspronkelijk in De Gids gepubliceerde analyse daarmee op zijn beurt ook zelf weer een onderdeel werd van de klem die het thema met zich meebrengt, zal ik niet ontkennen.

Wim Markus

Hier volgt een uitgebreide analyse van de opera *Axel* door Wim Marcus.

AXEL. DRAMA OF BEELTENIS?

I

Uit het leesdrama *Axël*, magnum opus van de Franse symbolist *Villiers de l'Isle-Adam*, is alsnog - na bijna negentig jaar - een opera gegroeid. De nieuwe *Axel* ging op 10 juni 1977

te Scheveningen in première. Haar muziek werd gecomponeerd door Reinbert de Leeuw en Jan van Vlijmen. Het libretto werd geschreven door Harry Mulisch - deels in het Frans, deels in het Duits.

In de handeling van Villiers' drama neemt het motief van de bevrijding een centrale plaats in. 'Bevrijding' moet hier worden begrepen in de betekenis van: 'zich bevrijden van, zich ontdoen van een last'. Typerend voor Villiers is dat hij het nog iets bedachtzamer formuleert: hij spreekt over 'afstand doen van', waar ook de betekenis 'zich losmaken van' in meespeelt. Zoals Sara zich in het eerste deel (*'Le Monde Religieux'*) losmaakt van het kloosterleven en daarmee het Goddelijk Ideaal de rug toekeert, zo ontdoet Axel zich in het tweede deel (*'Le Monde Tragique'*) van Kaspar, de gevaarlijke indringer, door hem te doden; daarmee weert hij het Aardse. In het derde deel (*'Le Monde Occulte'*) verbreekt Axel zijn banden met Janus; hij maakt zich los van het ideaal van onthechting en ascese. In het vierde deel (*'Le Monde Passionel'*) doen Axel en Sara afstand van het leven; zij schudden het als een hinderlijke last van zich af. 'Bevrijding' moet hier dus niet begrepen worden in positieve zin, bij voorbeeld als 'Verlossing' – dát begrip speelt in 'Tristun und Isolde' en in 'Parsifal' een belangrijke rol - maar veeleer in negatieve zin: 'zich terugtrekken van'. Deze gerichtheid op het negatieve, waarvan het drama Axel blijkt geeft, is precies datgene wat Villiers van Wagner onderscheidt. Door de stelselmatige weigering om het positieve bij de naam te noemen, door de neiging conflicten niet alleen aan het daglicht te brengen maar ook onopgelost te laten, tendeeert Villiers' Axel naar confrontatie, ja zelfs - indien men rekening houdt met het vaak pathetisch taalgebruik - naar satire: in Axel sluimert een karikatuur. Dat karikaturale komt al dadelijk in het eerste bedrijf tot uiting. Het contrast tussen hoofdrolspeelster Sara en haar tegenspelers, de Abdis en de Aartsdeken van een Frans klooster, is tot het uiterste toegespitst. Sara, ofschoon het middelpunt van de handeling, zal nauwelijks spreken of handelen. Ze verschijnt slechts, en dat nog wel haars ondanks, want het is de Abdis die haar bij de aanvang van het verhaal plotse-ling een sluier van het hoofd rukt. En terwijl Sara zwijgt, zullen Abdis en Aartsdeken tot haar spreken. Eerst de Abdis: over haar wijding tot non, nog diezelfde avond, kerstavond; over de bruidskledij die ze zal dragen; de doodsbare waarop ze zal liggen; het haar dat ze zal verliezen; de rijkdommen die ze zal moeten afstaan; en over de cel die haar wacht als ze weigert. Sara is ondoorgrondelijk; we horen terloops over haar zonderlinge familiewapen, en over een verwant geslacht in Duitsland. Verbergt ze een geheim? Dan is de Aartsdeken aan de beurt: de inwijdingsscène vindt plaats; veel wierook en een bezwerende preek vol barokke citaten en geleerdheid, uitmondend in de vraag: 'Geef antwoord! Aanvaard je Hoop, Licht en Leven?'. En Sara geeft antwoord, ze zegt 'Nee'. Paniek. Nonnen vluchten her en der; maar het koor heft een jubelzang aan, en het orgel gaat spelen: het is middernacht, kerstmis, 'Noël!, Noël!' en pas na drie, vier maal schreeuwen weet de Abdis de argeloze muzikanten te stoppen. Nu kan de woede zich ontladen; eerst een donderpreek van de Aartsdeken, en dan de zoete wraak: Sara zal voorgoed moeten afdalen in de grafkelder van het klooster. Wanneer het zo ver is, draait Sara de rollen om; zij heft een bijl die ze van de muur heeft gegrist, op - en dan heeft de oude man geen keus meer; niet zij, maar hij daalt de keldertrap af. *'In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.'* Sara vlucht het klooster uit, de sneeuwnacht in.

Het tweede bedrijf verplaatst ons naar Duitsland, naar het kasteel van Axël von Auersperg. We zien drie veteranen uit het leger van Axels gestorven vader. Ze praten over Janus, Axëls mentor, en over de Commandeur Kaspar, Axels oom, die hem op dit moment zijn jaarlijkse bezoek brengt en op wie ze het niet erg begrepen hebben. Kaspar komt binnen. De grandseigneur uit zijn ergernis over Axels wereldvreemde levenswijze; wat moet zijn neef met die occulte praktijken? Waarom blijft hij hier? Verbergt hij iets? Dan verraadt Zacharias, de oude knecht, aan Kaspar het geheim van het huis. Hij vertelt hoe Axels vader tijdens de napoleontische oorlog van staatswege met een belangrijke opdracht werd belast; de kostbare bezittingen,

die vermogende Duitse burgers in de kluizen van de Nationale Bank te Frankfurt hadden gedeponeerd, moesten om veiligheidsredenen naar een geheime schuilplaats worden overgebracht. Axels vader kreeg de leiding over dit transport. Toen het moment daar was, week hij echter in het diepste geheim van de vastgestelde route af, en leidde wagonladingen vol gouden kostbaarheden zijn eigen onmetelijke territorium binnen. 'Hoewel ik er met Axel zelfs onder vier ogen niet over spreken mag, en hoewel niemand de precieze plek schijnt te weten, moet zijn vader ze hier in de buurt hebben verborgen', zo besluit Zacharias. Kaspar is ontzet. Hij zal Axel aan het praten krijgen. Dat probeert hij eerst met zachte hand; tijdens een gezamenlijke maaltijd met zijn neef, die zojuist terugkeerde van de jacht, maakt Kaspar voortdurend toespeelingen op het goud. Wanneer Axel niet reageert, besluit Kaspar hem er op de man af naar te vragen, maar nu speelt de Commandeur met vuur. Want terwijl hij Axel herinnert aan zijn verantwoordelijkheid jegens de staat, en aan zijn plicht het goud op te sporen en vrij te geven, begrijpt deze dat Zacharias gesproken heeft; en als Kaspar opkijkt ziet hij een verstarde Axel geflankeerd door secondanten: Axel is beledigd en eist genoegdoening. Waarom eigenlijk?

Axel bezit het goud niet alleen, hij verdringt zijn bezit terzelfdertijd. Enerzijds herinnert het hem pijnlijk aan de dood van zijn vader – een indirect gevolg van het goudtransport - en aan de smet die sinds het zoekraken van de schat op zijn familienaam rust; anderzijds confronteert het hem met de wereldse realiteit die Kaspar zegt te vertegenwoordigen, en die hij, Axel, minacht. Het goud is het onderpand dat de wereld hem gaf in ruil voor het nemen van zijn vader, ja, het is een schadeloosstelling waar hij recht op heeft; toch wil hij het niet gebruiken, en er eigenlijk niets van weten, omdat het in *zijn* wereld niet thuishoort. De eigenlijke zin van het verhaal dat Zacharias vertelde is, om juist dat 'vreemde' van het goud uit te beelden. Het beschreef niets anders dan dat er indertijd, tot diep in dit ondoordringbare en zich van de buitenwereld afschermd rijk, een element werd binnengebracht dat afkomstig was van en toebehoorde aan die buitenwereld. Sindsdien sluimert het als een dreigend explosief onder Axels kasteel. Sindsdien kan de wereld zijn rechten op hem doen gelden. Axel en zijn goudschat zijn nu elkaanders gevangenen: omdat hij de wereld ermee in zijn greep houdt, wil hij het niet kwijt; omdat op zijn beurt de wereld hem ermee in zijn greep houdt, wil hij er niets van weten. Zowel verdringing als koestering van het verdrongene spreekt uit Axels relatie tot het goud. Ons is nu duidelijk dat Kaspar zich in een wespennest gestoken heeft; en ook Kaspar krijgt daar enig inzicht in wanneer hij vraagt: 'Wie bent gij, en waar ben ik?' Géén beschrijving zegt meer over Axel dan die waarin hij zijn rijk beschrijft: de eindeloze verdedigingswerken, de ondoordringbare wouden en de weerbarstige bevolking. Axel is een Blauwbaard, zijn rijk een labyrint, en Kaspar is de bemoeizieke indringer die zich erin heeft verstrikt. 'Voorbijganger, je bent voorbijgegaan' zegt Axel tegen de dode na het duel, en onmiddellijk hierop, zoals de Commendatore in de Don Giovanni, verschijnt Axels leermeester Janus in de deuropening boven aan de trap. *'Ah! je me sens redevenir seulement un homme, en présence de ce vivant,'* verzucht Axel, en hij wordt anders dan we hem ooit zagen.

In het hiernavolgende bedrijf, 'Le Monde Occulte', wreekt zich de dood van Kaspar. Alle aardse verlangens, die Axel met Kaspar dacht te doden, laaien nu eerst recht in hem op. Wat Axel in Kaspar bestreed, zal hij nu, ten overstaan van Janus, in zichzelf moeten bestrijden. Maar het verloop van de strijd zal grillig zijn. 'Ik weet wel,' zegt Axel, 'dat ik, om almachtig te kunnen worden, elke menselijke trek in mij moet overwinnen, maar ik wil leven!' Soms, wanneer Janus hem zijn leer in beeldende taal in herinnering brengt ('verwoest de natuur in je, wees je eigen slachtoffer, wijd je op de brandstapel om als een asceet de Phoenix-dood te sterven') kan Axel zijn leermeester abrupt onderbreken ('en wanneer ik een ogenblik mens ben? en de aarde mooi? en ik de grote misdaad van de liefde bega?'). Een andere maal is Axel timide, dan durft hij niet te zeggen wat hij denkt ('wanneer het goud mij zou worden onthuld, dan zou ik tenminste in vrijheid kunnen kiezen. Nu ben ik slechts een arme koning, die van

dromen moet leven'). Janus raadt echter zijn gedachten en gaat in de aanval: ('waarvan zou je dán willen leven? Van ijdele hoop? van steeds teleurgestelde verwachting?'). Een enkele keer aarzelt Axel, dan wil hij het compromis ('heb ik niet het recht om halverwege de tocht even uit te blazen? Laat mij nog eenmaal om mogen zien naar wat ik achter mij laat!'). Maar dan is Janus onverbiddelijk; hij wil geen gemarchandeer: ('wie omziet naar het pad dat hij besteed, daalt het weer af met zijn blik'), en juist die onverbiddelijkheid verwijderd Axel ten slotte van zijn meester ('ik ken deze man die mij opvoedde niet meer, het is alles te somber, ik wil leven'), en via de vraag die de Aartsdeken destijds aan Sara stelde ('aanvaard je Licht, Hoop en Leven?'), en die nu door Janus aan Axel wordt gesteld, komt het tot een breuk. Want Axel antwoordt nee. Zoals Janus aan het slot van het tweede bedrijf aan Axel verscheen, als om een schakel te leggen met het derde, zo vangen wij nu een glimp op van een gesluerde jonge vrouw. Zij loopt voorbij. Axel ziet haar niet.

Elk van de drie hierboven beschreven werelden werd geconstrueerd om een draaipunt, het handelingsmoment. Zo'n moment heeft een katalyserende functie: de spanningsopbouw slaat om in spanningsontlading. In het eerste deel was dat het 'Non' van Sara; in het tweede het doden van Kaspar, en in het derde het 'Non' van Axel. Nu is het ook mogelijk om – wanneer men het drama in zijn geheel beschouwt - zo'n draaipunt aan te wijzen. Dat bevindt zich in het begin van het vierde deel, 'Le Monde Passionel'. De gevolgen van dit handelingsmoment zijn met geen van de andere te vergelijken, namelijk niet meer negatief, geen weigering meer of doodslag, maar positief: het zichtbaar worden van het goud. De verhoudingen zijn nu alle in het groot vertaald; de eerste drie delen te samen (dus het hele verhaal tot nog toe) vormen de levensgrote opmaat voor het ene moment waarop Sara met de dolk steekt en de wand doet opensplijten. De ,rest' van het verhaal, dat wil zeggen het vierde deel, is dan de spanningsontlading. Dát dit moment als draaipunt voor het gehele verhaal kan fungeren, is alleen te verklaren uit de ingenieuze voorbereiding ervan; de onthulling van het goud zal samenvallen met het eindpunt van Sara's reis. Zoals het goud (in het verhaal van Zacharias) destijds in een ondoordringbaar bos verdween, zo is Sara na haar vlucht uit het klooster in het drama verdwenen. In het tweede bedrijf, in de burcht van Axel, zouden we haar bijna vergeten zijn, als niet minime tekenen erop hadden gewezen dat zij in aantocht was; aan het einde van het derde deel werd haar aankomst gemeld; en zojuist hebben we zelfs een glimp van haar opgevangen. Dit feit (dat Sara gesignaleerd is) bepaalt de merkwaardige atmosfeer van het begin van het vierde deel; het is de windstilte die aan de spanningsontlading voorafgaat, het nulpunt van het verhaal. Axel is afgedaald in de grafkelder van zijn burcht. Hier rusten zijn voorouders; hier ook is het lichaam van Kaspar zojuist begraven. Hij heeft afscheid genomen van zijn vrienden, en is in gepeins verzonken. Vóór hem, aan het einde van de grafkelder, gemetseld in de muur, staat zijn familiewapen, zo groot als een poort. Voor hij op reis gaat wil Axel het geheim van het goud ontraadselen. Hij staat op, en mét ons wordt hij een toeschouwer, wanneer een hem onbekende vrouw zijn verhaal binnenloopt, de trap afdaalt, zelfverzekerd op het levensgroot wapenschild toestapt, de dolk in het schild steekt; en daar splijt de wand open en in een ware explosie stort zich een ruisende massa van duizenden en duizenden edelstenen, sieraden, diamanten en robijnen de grafkelder in. Volgt de opbruisende agressie van Axel en Sara. Volgt de strijd om het goud. Daartoe neemt Sara het initiatief. Zij vuurt twee pistoolschoten af, en Axel wordt in zijn oplaaiende woede geremd door haar schoonheid: 'O beauté d'une forêt sous ia foudre!', Ten slotte wil hij haar toch doden, niet meer om het goud, maar omdat hij degene is die niet wil beminnen.

Maar Sara weerhoudt hem opnieuw: 'Het is al te laat, je bent al verloren, ik ben onvergetelijk'. Axel geeft zich gewonnen, hij vraagt naar haar naam, en hun liefdesbekentenis volgt. Dan vertelt Sara over haar reis en over de roos die stierf - de reden van haar rouw - over het geheim van het goud dat zij in een boek in het klooster ontdekte. Dan komt de toekomst aan

bod, de plannen en de levenslust; 'l'invitation au voyage': een beschrijving à la Tristan Klingsor van verre, exotische landen, en wanneer ten slotte de dageraad aanbreekt, dan is het Axel genoeg. 'Waarom onze dromen realiseren? Ze zijn zo mooi. Laten we opstaan van tafel, we zijn voor een eeuwigheid verzadigd; de kruimels laten we de anderen.' Sara wordt bang, maar Axel zegt: 'Laten we niet aarzelen en wachten tot de extase voorbij is; laten we sterven,' en dan is hij het die Sara's weerstanden breekt en haar meesleurt in de ondoorgrondelijke diepten van zijn ziel.

*

Voedingsbodem voor de opera Axel is het drama van Villiers, maar haar inspiratiebron is Mulisch' boek 'De toekomst van gisteren'. Het aldaar ontvouwde beeld van het Duizendjarige Rijk wordt in de opera tot leven gewekt op basis van het drama van Villiers. In dit boek beschrijft Mulisch hoe het volstrekt statische en bewegingloze van het Duizendjarige Rijk eigenlijk een adequate esthetische verwerking ervan in de weg stond. Door geen roman liet dit Rijk zich verbeelden. De opera Axel heeft nu de taak gekregen om het destijds mislukte alsnog, en in een andere vorm, te verwerken. „Het Duizendjarige Rijk“ bestaat hier als visioen. De opera geeft ons de 'Vorgesichte' van het Rijk dat komen zal, en Athanasius is de profeet van dit Rijk. Daarmee is deze opera een satire op een nationaalsocialistische heilboodschap geworden. Dat men voor de realisering van dit idee de Axel van Villiers heeft gebruikt, is alleen langs een indirecte weg te begrijpen: Villiers' werk is, naar de mening van de makers, diep verwant aan dat van Wagner, en Wagner heeft een belangrijke rol gespeeld in de ideologische voorgeschiedenis van het antisemitisme van de Nazi's. Door nu Villiers' Axel als uitgangspunt te kiezen, werd deze opera tevens cultuurkritiek: via Villiers kon men ook de muziek van twee van zijn tijdgenoten in de opera betrekken, namelijk van Satie en van Wagner; zo zou er ook muziekdramatisch gezien een portret kunnen ontstaan van het 'Symbolistisch huwelijk tussen Frankrijk en Duitsland'.

'Bevriezing' en 'Verstening': deze woorden wellen spontaan op wanneer men de opera Axel wil kenmerken. Inderdaad wordt hier een welbewuste bevriezingstechniek toegepast op het verhaal van Villiers. Deze techniek treft het drama des te dieper, omdat de essentie van Villiers' Axel besloten ligt in zijn proceskarakter: dit drama is te omschrijven als de geschiedenis van een bevrijdingsproces, dat van verdringing naar overwinning van het goud leidt. Die geschiedenis werd ten dele geconstrueerd als een raamvertelling: het verhaal van Sara omarmt tot en met de ontdekking van het goud het verhaal van Axel. In overeenstemming met deze constructie is Sara de beweeglijke en de levenslustige: zij komt van verre, zij ontsnapt uit het klooster en aan het slot van het drama is zij het ook die weer op reis wil. Legt Sara een uiterlijke weg af tot het goud, Axel - de ondoorgrondelijke, die in de loop van het verhaal steeds dieper afdaalt in zijn tragische wereld en die na Kaspar ten slotte ook Sara in zijn netten vangt en ombrengt - komt tot het goud via een innerlijke weg, namelijk die van zijn zelfstrijd. Terwijl Sara's kaderverhaal en de daaropvolgende finale van het drama in de opera blijft staan, wordt juist Axels zelfstrijd door bevriezing getroffen. Het respectievelijke verdringen, weer toelaten en ten slotte overwinnen van het goud, dat wil zeggen heel de Hegeliaanse beweging in dit drama, wordt daarmee in de opera stopgezet, of liever: zij blijft steken in haar eerste fase (namelijk van de verdringing). Axels relatie tot het goud versteent. Deze Axel wil van het goud niets meer weten; hij zoekt, als om die verstening veilig te stellen, naar het 'innerlijk goud'. Het dramatisch gis wordt nu verplaatst van Axels relatie tot het goud naar de betekenis, of liever, de herkomst van het goud. Maar ook hier slaat de bevriezingstechniek toe; want wanneer Zacharias aan het einde van het verhaal (dat nu begint bij een middeleeuwse bron, en via een oude kapel, de buit van een roofridder ten slotte doorloopt voorbij het napoleontisch verhaal) vertwijfeld die herkomst heeft onthuld ('Het goud stamt van Axels vader, van de na-

zi's. 'Die verschwundene Beute des Dritten Reiches. Die Goldzähne der Verbrannten in Auschwitz'), wijkt het drama, na de aanvankelijk levensgroot oplichtende en zich in ritmische stuiptrekkingen over het toneel de zaal in dringende muziek, ijlings terug in het gareel, en het verschrikkelijke wordt met de mantel der liefde bedekt.

Wij hebben gezien hoe de verborgen spanning in Axels relatie tot het goud pas goed voor de dag kwam tijdens het derde bedrijf van Villiers' drama, namelijk de *Monde Occulte*. Alvorens nu de gevolgen te beschrijven die de bevriezingstechniek heeft voor deze scène, moet eerst een tot nog toe verzwegen aspect van Villiers' drama worden belicht, en dat nog éénmaal aan de hand van de *Monde Occulte*: want nergens zo duidelijk als hier komt tot uiting dat de Axël van Villiers eigenlijk is, en ook wil zijn, twee verschillende dingen tegelijk, een natuurlijk en een bovennatuurlijk verhaal. Er zijn daarom ook twee verschillende (als het ware complementaire) interpretaties van dit drama mogelijk, waarvan wij er nog maar één, namelijk de natuurlijke, hebben gegeven. Spil, uitgangspunt en aanwijzing voor zo'n andere interpretatie is Janus. Hij is niet alleen de leermeester die Axel wil inwijden in de occulte leer, en met wie Axel zijn strijd levert; hij is ook de Magiër, de bovennatuurlijke Beweger van het drama. Overal, en schijnbaar losjes verspreid, zijn kentekenen te vinden die op een bovennatuurlijk ingrijpen wijzen; zij zijn als een watermerk in het verhaal verborgen en geven zelden aanleiding tot tegenspraak. Maar wanneer Janus zélf in het drama verschijnt, is hij onbegrijpelijk, want met zichzelf flagrant in tegenspraak. Op zich genomen is de inhoud van zijn denken congruent (de leermeester én de Magiër oordelen het goud en de liefde een 'illusie'), maar de uitingen van die inhoud zijn dat niet. Als leermeester meet hij, zo lijkt het, met een menselijke, op de korte duur afgestemde maat; als Magiër meet hij met een bovenmenselijke maat, afgestemd op de lange duur. Wat hij als Magiër bij zichzelf denkt, blijkt daardoor heel verschillend te zijn van wat hij tegen Axel als leermeester zegt.

Wanneer Villiers' drama wezenlijk een wordingsproces is, dan wordt ons in de *Monde Occulte* een momentopname van dat proces getoond, en wel die fase waarin het deelmoment (Axels verlangen naar het Aardse) op de scherpst denkbare manier in conflict is geraakt met het al van te voren gedachte eindresultaat van dat proces (de overwinning van het goud). Dat conflict wordt in de figuur van Janus uitgedrukt. De leermeester wil Axel ertoe overhalen om het goud te ontkennen. Daarmee wordt echter een situatie bestendigd waarin Axel, door zijn verdringing, toch geketend blijft aan het goud. De Magiër weet dit: Axel zal zich pas van de 'illusie van het goud' kunnen bevrijden, wanneer hij het goud weer tot zijn denkwereld heeft toegelaten. Om zichzelf tot het goud te bekennen moet Axel echter tot een Neen gedwongen worden. Dat nu is, vanuit een bovennatuurlijk licht bezien, de zin van wat zich in de *Monde Occulte* afspeelt: Janus-leermeester dwingt Axel door een onbarmhartig strenge prediking van de ascetische leer tot een Neen, waarna Axel rijp is voor de laatste beproeving (die van het goud en van de liefde), het doorstaan waarvan zal resulteren in het oplichten van een 'Nieuw Teken'. Dat laatste (het laten oplichten van een 'Nieuw Teken') is nu juist het doel dat Janus-Magiër zich heeft gesteld. Daartoe heeft hij Axel en Sara, laatste loten van hun stamboom, indertijd uit het diepst der eeuwen uitgekozen.

Nu kan duidelijk worden hoe onverbiddelijk de bevriezing in de opera heeft toegeslagen. De strijd tussen Axel en Janus - zo karakteristiek voor de hierboven beschreven fase van het verhaal - zal in dit drama nooit ontbranden. Het verlangen naar het aardse zal in deze Axel nooit opglorieën. De voortgang van het drama is geblokkeerd, omdat Axel geketend blijft aan zijn verdringing van het goud; en Axel blijft het goud verdringen, omdat hij alleen zó de verschrikkelijke waarheid, namelijk de onverbreekelijke verbondenheid van het goud met Auschwitz, verdringen kan. De dood van Kaspar kan daar niets aan veranderen. Janus, wiens dubbelzinnigheid alleen te verklaren viel uit de aanwezigheid in het drama van tegengestelde,

op elkaar inwerkende krachten – hij was niets anders dan een functie daarvan - moet zijn sterfelijk omhulsel laten vallen, nu er in het drama geen tegenkrachten meer zijn, nu er geen sterfeling meer met hem strijden zal. Het bovennatuurlijke, dat in Villiers' drama nooit ondubbelzinnig bevestigd werd, en slechts af en toe, als tussen neus en lippen door, in de loop van het verhaal oplichtte, komt daarmee noodgedwongen aan de oppervlakte; het zijn de holten van het drama waar we nu in kijken: daar staat hij, Janus, ontmanteld en ontmaskerd als Athanasius, openlijke bovennatuur, orakel en profeet ('De mens die je doodde ben je zelf; uit je as zal een ander wezen oprijzen; het wacht om in de wereld te verschijnen; het zal heersen als in den beginne'). Voor de figuur van Axel zijn de gevolgen huiveringwekkend. Eens markeerde *'Le Monde Occulte'* de verlichtingsfase in het verhaal; zij was aankondiging van het beslissende moment waarop Axel mondig wordt en zich van zijn opvoeder losmaakt. In dit drama zal die dag nooit kunnen aanbreken. Want Axel is naar twee zijden gebonden: niet alleen gedoemd tot verdringing van het goud en daarmee van het aardse, maar ook tot onderworpenheid aan Athanasius. Axel knielt daarom alleen nog maar in blinde aanbidding terneer; hij weet van geen Neen, hij weet van geen strijd, hij luistert slechts horig naar de Magiër en Alchemist. Wat een gevecht om de vrijheid was, wordt nu verbeeld als een brute machtsstructuur, een oersituatie, waarin blinde onderworpenheid en blinde heerschappij onbeweeglijk tegenover elkaar zijn gesteld; dit is een terugvertaling in het mythische van een drama dat zich van het Wagneriaanse drama juist door zijn anti-mythische karakter onderscheidt.

Pas met het zichtbaar worden van het goud (dus met de komst van Sara) komt ook het verhaal weer in beweging; de overwintering is voorbij. Maar het startsein voor de vlamme finale heeft nu een paradoxale betekenis. Terwijl het in Villiers' drama het vrijkomen van het verdrongene betekende, en dus een onthulling was, heeft het hier een verhullende taak. Wat kort na het Zachariasverhaal gebeurde, namelijk het terugwijken van het drama in het vertrouwde gareel, vindt hier, zo lijkt het, op een nog veel grotere schaal plaats: hoewel de verborgen dramatische spanning van de opera Axel, zoals wij hebben gezien, is komen te liggen in de herkomst van het goud, en niet meer ligt in de pure aanwezigheid van het goud (als 'vreemd' element), en hoewel de verschrikkingen waar het naar verwijst zelfs al bij de naam zijn genoemd, wordt het accent in deze finale toch weer op het goud zelf gelegd, in plaats van op datgene waarnaar het verwijst, of beter uitgedrukt: de verschrikkingen uit de realiteit worden als het ware op het goud teruggespiegeld, met de bedoeling weliswaar dat het goud nu op zijn beurt weer naar die verschrikkingen kan verwijzen: daarom zou het er 'verschrikkelijk' moeten uitzien.

De vraag rijst of dit kunstwerk zich willens en wetens aan een éénduidige interpretatie onttrekt. Is een verklaring, waarin alle elementen een samenhang krijgen, hier inderdaad niet mogelijk? Voor een goed begrip van het drama zullen we nog éénmaal moeten reconstrueren wat de makers voor ogen stond, in plaats van af te gaan op wat ons feitelijk voor ogen kwam tijdens de voorstelling. De kern van het probleem 'Axel' ligt in het gecompliceerde uitgangspunt van de makers. Uit talloze interviews blijkt dat zij een zogenaamde 'dubbelzinnige' houding ten opzichte van de Axel van Villiers innemen. Enerzijds worden zij geboeid door dit drama, anderzijds vinden zij de daarin uitgedrukte afwijzing van het leven afstotend. Hun gemengde gevoelens en tegenstrijdige reacties hebben hen gebracht tot een gedistantieerde en gewaarschuwde houding. Het is opvallend dat de makers hun 'dubbelzinnige' houding, hun visie ten opzichte van Villiers, niet alleen tot uitdrukking willen brengen in de opera (door middel van kritiek of commentaar) maar dat zij daarnaast haar ook in de presentatie van de opera tot uitdrukking hebben willen brengen. Er bestaat een nauw verband tussen het een en het ander. Juist omdat hun kritiek of commentaar in de opera eerder verborgen dan openlijk zou zijn, zou die kritiek alleen kunnen werken wanneer het publiek van tevoren al tot een bepaalde gedistantieerde houding zou worden gedwongen, tot een bepaalde manier van kijken,

waarbinnen pas het verborgen commentaar effect zou sorteren. Daartoe zou de 'illusoire' muur, in de vorm van een voor het toneel opgehangen gazen wand, moeten dienen. Deze wand, die gedurende de gehele voorstelling aanwezig zou moeten zijn, en waardoor het publiek slechts af en toe een kijkje zou mogen nemen (naar de woorden van Jan van Vlijmen) zou het publiek moeten dwingen tot die uitgangsstelling die de makers op grond van hun oordeelsvorming ten aanzien van Villiers allang hadden betrokken en van waaruit in feite de gehele opera was geconcipieerd. Het publiek zou zich afgesloten moeten voelen van het gebeuren op het toneel; het zou zich er niet mee moeten kunnen identificeren. De wereld die het zag zou een vreemde wereld moeten zijn.

Dit geeft meteen aan wat de gevolgen zijn van de illusoire muur voor het drama. Wat zich, achter een gazen wand, voor de ogen van een schijnbaar buitengesloten publiek zou afspelen, zou niet meer het verhaal van Axel en Sara zijn; nee, het zou veel algemener zijn geworden; het zou nu gaan om de verbeelding van de 'Wereld, waarin een verhaal als dat van Axel en Sara mogelijk is'. Daarbij is het één ondergeschikt aan het ander: de 'Wereld, waarin etcetera' zou alleen maar verbeeld kunnen worden dóór het verhaal van Axel en Sara te verbeelden. De schrijver van het libretto van de opera, Harry Mulisch, geeft voor dit alles zelf een aanwijzing, wanneer hij naar aanleiding van de opera zegt: 'Toch is de tijd niet "nu", eerder is zij toen, nu en straks tegelijk, want wij waren van mening, dat een wereld als deze zich aan gene zijde van de geschiedenis bevindt - ook al nadert zij de historische werkelijkheid de ene keer dichter dan de andere' (onderstreping van mij, W.M.). Alles wijst erop dat Mulisch zich deze wereld niet alleen buitentijdelijk heeft gedacht, maar dat hij hem ook op een niet-tijdelijke dat wil zeggen ruimtelijke manier gestalte heeft gegeven. Dat kunnen we opmaken uit de plaatsing van het hierboven al ten tonele gevoerde Auschwitz-moment. In een opera als deze, die niet rechtstreeks geëngageerd wil zijn, maar wel degelijk verborgen bedoelingen heeft, zou toch tenminste één aanwijzing moeten worden aangebracht hoe haar te interpreteren. Die aanwijzing, in feite de enige sleutel tot de opera, zou 'Auschwitz' zijn. Het slot waar de sleutel op paste vond Mulisch aan het einde van Zacharias' verhaal over het goudtransport. 'De sleutel past hier' betekent: Auschwitz zou niet als een 'Fremdkörper' het theater worden in geslingerd, maar schijnbaar moeiteloos uit het verhaal van Zacharias kunnen voortvloeien. Aan de andere kant zou dit het enige epische element in de opera zijn, door zijn verwijzing naar verschrikkingen uit de realiteit. Maar wilde het woord Auschwitz ook werken als sleutel voor de ontcijfering van Axel, dan zou het als teken duidelijk zichtbaar in de opera moeten worden afgebeeld. Daarom zou het in het midden van het ruimtelijk opgevatte drama neergezet moeten worden. De taak waar de librettist zich nu voor gesteld zag, was het Auschwitz-moment ook inderdaad tot het midden van de opera te maken. Daarom moest in eerste instantie de vorm van het drama zorgvuldig om het middelpunt worden geconstrueerd. Het derde en het vierde deel (*Le Monde Occulte*, *Le Monde Passionel*) voegden zich samen tot de derde en laatste akte van de opera, zodat het tweede deel nu een centrumpositie zou kunnen innemen. De symmetrische rangschikking binnen het tweede deel is misschien zelfs wel één van de oorzaken geweest voor de ingrijpende verkortingen die werden toegepast op de figuur van Axel in de tweede akte. De inkorting van de hoofdpersoon uit het drama is in dat geval, ook formeel gezien, een prijs die werd betaald voor de centrale positie van het Auschwitz-moment, en deze plaatsing op haar beurt was voor de makers de enige mogelijkheid om een kunstwerk met een 'autonoom' aanzien in een cultuurkritisch engagement te funderen.

Misschien wordt nu een samenhang duidelijk. De constructie van de opera Axel blijkt onderworpen aan merkwaardig op elkaar inwerkende krachten. Auschwitz speelt daarin de hoofdrol. Puur naar zijn betekenis voor de inhoud van het drama beschouwd, heeft de toevoeging van Auschwitz, zoals wij gezien hebben, een blokkade van het dramatisch verloop ten gevolge. Door Auschwitz wordt de figuur van Axel - en daarmee in zekere zin ook het drama Axel,

waar de figuur Axel immers de substantie van uitmaakt - machteloos gemaakt. Die machteloosheid komt vooral tot uiting in het ogenschijnlijke gebrek aan samenhang in het verhaal. Ik zeg: ogenschijnlijk, omdat op zich genomen het idee dat aan deze opera ten grondslag ligt (namelijk de volkomen ketening van de figuur Axel aan zijn verdringing van het goud en daarmee aan Athanasius, en dat alles vanwege Auschwitz) wel consistentie heeft, wel samenhangend is; maar het probleem is dat dit idee zich te enen male verzet tegen een explicatie in de tijd tijdens een theatervoorstelling. Want dat suggereert dat er überhaupt iets te ontvouwen is, terwijl toch dit idee juist de blokkade tot haar inhoud heeft. Die blokkade kan eigenlijk alleen maar getoond worden, verbeeld, en dat weliswaar óók in de tijd; maar een begripsmatige lijn, een dramatische samenhang moet men dan in de afbeelding van dat idee niet meer zoeken. Ook voor de vorm van het drama heeft Auschwitz een bepalende rol gespeeld, en wel, zoals hierboven uiteengezet, puur door haar plaatsing, strikt in het midden van het drama, en een strikte symmetrie ten gevolge hebbend. Nu is het merkwaardige, dat in deze opera die twee functies van Auschwitz, namelijk de inhoudelijke en de formele, elkaar te hulp komen. In beide functies heeft het Auschwitz-moment zoals gezegd een bevriezende invloed. Maar waar de inhoud door zijn bevriezing schade dreigt op te lopen (gevaar van onsamenvangendheid, 'losheid'), daar tracht de vorm die schade te vergoeden: de formele bevriezing (symmetrie) met Auschwitz als centrale merkteken, als stempel (als het ware van buiten af opgedrukt) is niets anders dan de uitmontering van de 'Wereld, waarin een verhaal als dat van Axel en Sara mogelijk is', tot de verbeelding waarvan alleen nog de bevroren (= los geworden) inhoud kan dienen. Het is dus geen toeval dat de symmetrische vorm van de opera overtuigend aangetoond kan worden, maar dat een analyse van de inhoud zoveel hoofdbrekens kost. Want de eigenlijke inhoud is met een zekere losheid samengesteld. Zij heeft een interpretatie-marge nodig, en de gazen wand die de te verbeelden wereld zou moeten afschermen tegen de al te naakte blik van het publiek, heeft de taak om zo'n interpretatie-marge veilig te stellen. Wat in eerste instantie de wereld van Villiers zou zijn, zou in de loop van de voorstelling worden geïnfiltreerd met toespelingen. Door middel van een reeks theatermodellen (aan elkaar geregen door het verhaal van Axel en Sara), die elk op één of andere manier zouden verwijzen naar het Duizendjarige Rijk, zou er ten slotte een 'Villiers-met-het-Duizendjarige-Rijk-verbindende-atmosfeer' worden geschapen, waarin een fascistisch visioen zou kunnen worden verbeeld. Met dat al is er een duivelse constructie geschapen. Want hoewel de duiding van de opera nu gefundeerd is in het Auschwitz-moment, blijft toch de duiding van het verhaal gefundeerd in Athanasius. Anders gezegd: Athanasius is de sleutel tot het verhaal van Axel en Sara, en Auschwitz is de sleutel tot de Wereld, waarin etcetera, en het duivelse schuilt in het feit dat zowel Athanasius als 'individu' en Auschwitz als 'duidingsmoment' aanspraak maken op alleenheerschappij, dat wil zeggen Athanasius omdat hij in de tijd de eerste is, en eigenlijk de veroorzaker van heel het gebeuren (gelijk de magiër Janus is en blijft hij de bodem van het verhaal); en Auschwitz omdat Athanasius niet als een realiteit beschouwd moet worden, maar als een hersenspinsel, uitgevonden in een wereld waarin Auschwitz de realiteit is. In de onevenwichtige verhouding tussen Auschwitz en Athanasius botsen twee opvattingen over het drama, namelijk die van het onzelfstandige en die van het zelfstandige. De opera hinkt op twee gedachten (cultuur-kritische stellingname/ambitie als zelfstandig kunstwerk). Wanneer aan Athanasius niet zo'n belangrijke rol zou zijn toegekend, dan zou het verhaal zichzelf minder nadrukkelijk hebben gefundeerd, en zou de werking van het Auschwitz-moment wellicht groter zijn geweest. Nu is er in het drama tegen de Auschwitz-duiding een grote barrière opgeworpen. Omdat de figuur van Athanasius op zich al aanleiding geeft tot een vervreemding ten opzichte van de inhoud van het drama - de wonderlijke zelffundering van het verhaal ontnemt de handelende personen hun levenskracht - komt het belang van het Auschwitz-moment ver op de achtergrond te staan; het wordt zelfs in de loop van het verhaal gewoon vergeten.

Dat een drama met zoveel complexe lagen in tal van opzichten zou kunnen mislukken, ligt voor de hand. In de eerste plaats mislukte de verbeelding van de 'Metawereld'. De interpretatie-marge, waarbinnen alleen de opera zou kunnen gedijen, werd niet gecreëerd, en klapte dicht tot één lijn; de afstand die nodig was, het tussen-haakjes van de opera, viel in het niet. De opera werd een gewoon verhaal. Dat verhaal op zich mislukte niet, maar omwille van de duidingsmogelijkheid Auschwitz was er wel veel zout aan ontnomen. De verbeelding van de 'Wereld, waarin etcetera', mislukte slechts ten dele omdat de gazen wand niet volgens plan werkte; zij mislukte ook omdat de 'Wereld' puur ruimtelijk was geconcipieerd, en, eenmaal tijdens de voorstelling in de tijd uiteengelegd, niet meer onderscheiden kon worden van het verhaal zelf, dat zich hoe dan ook in de tijd moest afspelen. De 'Wereld' was – en dat heeft de makers het meest ontuchtend – eenvoudigweg niet aanwezig, evenmin als de dubbelzinnigheid, die echter wel was mee berekend tijdens het scheppingsproces. Het Auschwitz-moment kwam daarmee in de kou te staan, want dat het in het midden van de opera staat betekent voor het dramatisch tijdsverloop niets. Het kwam nu eenvoudigweg te vroeg (als de onthulling van een verschrikkelijke waarheid) en het had ook geen gevolgen in het drama. De uiteindelijke verklaring voor de mislukking is misschien wel deze: het veroorzaken van 'vervreemding' en van een dubbelzinnige houding werd ten onrechte in handen gelegd van uiterlijke factoren, terwijl toch alleen factoren die in het kunstwerk zélf werkzaam zijn, die dubbelzinnigheid kunnen realiseren. Daarom is het idee van bij voorbeeld de illusoire muur een waanidee, omdat het afschuift op een uiterlijke factor wat de opera zélf tot stand zou moeten brengen. Dat zij dit wél kan, dat heeft de opera Axel desondanks bewezen. Alleen in het laatste deel van de opera (de Wagner-scène) lukte er iets wezenlijks van de ambitieuze opzet; nu werd de vervreemding binnen de opera gerealiseerd. Door de bijzonder eigenzinnige muziek van de Wagner-scène kwam hier eindelijk tot stand wat met behulp van andere middelen tevergeefs was nagestreefd.

Niet alleen de muziek van Wagner, maar ook de muziek van Satie wordt uitdrukkelijk in de opera betrokken. Dit moet gezien worden in verband met de opzet van de makers om een 'Wereld, waarin etcetera', te verbeelden. Aan de Villiers-met-het-Duizendjarige-Rijk-verbindingende atmosfeer zou de muziek bijdragen door middel van een welbewuste Wagnerimitatie. De muziek van Satie zou dan gebruikt kunnen worden om het uitgangspunt van het verhaal, namelijk de wereld van Villiers te verbeelden. Deze opzet werd binnen het drama als volgt gerealiseerd: vanaf het begin tot en met het 'Non' van Sara, dus gedurende de eerste periode van spanningsopbouw in de 'Monde Religieux', is de muziek geïnspireerd op Satie. Vanaf Sara's ontdekking van het goud tot aan het slot (tijdens de grote periode van spanningsafwikkeling) is de muziek geïnspireerd op Wagner. Er is een diepe overeenstemming tussen de betekenis van de finale in het drama van Villiers en het gebruik van de Wagner-muziek tijdens die finale. Zoals in Villiers' drama het laatste deel afstak tegen alle vorige delen (doordat nu eindelijk het goud werd getoond en de liefde werd beleefd), zo contrasteert de Wagner-scène op een muziekdramatisch zinvolle manier met alle voorafgaande muzieken. Het ligt voor de hand om bij een bespreking van de muziek van deze opera van dit contrast uit te gaan.

*

Enkele gegevens over het materiaal: in de eerste akte (= *Monde Religieux*) wordt uitgegaan van een aantal Satie-akkoorden en van een Satie-citaat, ontleend aan het laatste deel van de *Messe des Pauvres* ('*Prière pour le salut de mon âme*'); hiervan werd een modus (scala) afgeleid, die een richtsnoer geeft voor afwijkingen van de Satie-akkoorden en als uitgangspunt dient voor de melodie van de zangstemmen. In de tweede akte (= *Monde Tragique*) wordt uitgegaan van een zevental dissonante Wagner-akkoorden, ontleend aan Parsifal, en losgesneden van hun context; verder van een modus (scala): een hele toonladder [386] met, symme-

trisch twee chromatische opvullingen ; hiervan zijn de zangstemmen afgeleid. De Satie-akkoorden zijn overigens verwant aan de Wagner-akkoorden: in bijna alle liggen volledige drieklanken verborgen. De derde akte bestaat uit twee tafereelen; in het eerste tafereel (= *Monde Occulte*) wordt gebruik gemaakt van materiaal uit de eerste akte; in het tweede tafereel (= *Monde Passionel*) vindt de Wagnerimitatie plaats (gegevens uit Parsifal; Tristan; De ring; en, meer in het algemeen: Wagner-achtige manieren van doen). Het door Van Vlijmen als 'pseudo-modaal' omschreven klankidioom is karakteristiek voor de eerste akte en voor het eerste tafereel uit de derde akte. Het in de tweede akte gehanteerde idioom zou men een harder gekleurde variant van het pseudo-modale kunnen noemen.

II

Wie zoekt naar een karakteristiek, welke, met uitzondering van de Wagnermuziek, op alle scènes van toepassing kan zijn, stuit allereerst op de stabiliserende werking van het orgelpunt binnen het modale idioom; vervolgens op de contrastwerking tussen de episodes waarin wél, en die waarin níet van de orgelpunttechniek gebruik wordt gemaakt; en ten slotte op de dieptewerking, het contrast tussen fond en vorm (contrast tussen achtergrond en wat zich daartegen aftekent). Van deze karakteristieken geeft het begin van de opera meteen al een voorbeeld. In de tastende inleiding tot de eerste akte gaan stabiele en instabiele episodes voortdurend, als licht en schaduw, in elkaar over. Vaste plekken, steeds met E in de bas (zoals de eerste maten) verglijden ongemerkt (bijvoorbeeld via een episode met F in de bas) in vloeibaardere episodes (bij voorbeeld cijfer 3), waarna opnieuw een vaste plek wordt bereikt met E in de bas. Deze structuur herhaalt zich in het groot: in het Satie-gedeelte (inleiding + vier scènes) wordt het orgelpunt E gaandeweg overheersend. In de inwijdingsscène is het de openlijke basis. De derde scène (de spreek-scène van Abdis en Aartsdeken; helaas kwam zij tijdens de uitvoering nauwelijks tot haar recht vanwege de erbarmelijke Franse tongval van de zangers) fungeert binnen het Satie-gedeelte als de afwijking, als de instabiele periode. Ook van het contrast tussen fond en vorm geeft de inleiding een voorbeeld. Er zijn hier tegelijkertijd drie niveaus werkzaam: het orgelpunt E; voorbij schuivende akkoordcomplexen (aanvankelijk consequent opgebouwd uit twee grote drieklanken of elementen daarvan; respectievelijk E-Fis; C-D; E-Fis; Bes-C), waar het orgelpunt soms achter verdwijnt, soms weer uit opduikt; deze twee niveaus vormen samen de achtergrond voor het evocatieve en ragfijn omlinjende koraal. Vanaf cijfer 2 (dus vanaf het moment dat F in de bas ligt) versmelten achtergrond en voorgrond; vanaf cijfer 3 (tijdens een episode met minieme ritmische rimpelingen) steekt een akkoord in fluit en fagot weer voorzichtig af tegen de instabieler wordende achtergrond. De bindende rol van de E in het Satie-gedeelte wordt in de daaropvolgende scènes van de eerste akte, alsook in de gehele tweede akte overgenomen door de Cis, soms openlijk (zoals in de eerste scène uit de tweede akte (Kaspar-scène), soms meer verhuld (zevende scène, de 'Wraak en Woede'-scène van Abdis en Aartsdeken: cis,d,f,gis-akkoord, afgewisseld met cis,d-akkoord; of achtste scène, Cis verscholen in wisselende harmonische entourage). Overduidelijk is zij aanwezig op de overgang van de zevende naar de achtste scène, vlak voordat Sara de Aartsdeken de grafkelder injaagt, en op de overgang van de eerste naar de tweede scène in de tweede akte, tijdens de binnenkomst van Zacharias. De harmonisch zwartste bladzijden van de partituur bevinden zich in de Zacharias/Auschwitz-scène: dan is de Cis uit het zicht verdwenen. Zij duikt pas weer op in de loop van de Axel-scène aan het einde van de tweede akte. In het eerste tafereel van de derde akte, de Occulte-scène, zijn we bij het uitgangspunt terug; de E neemt de taak van de Cis over.

Stabiliteit hangt af van de fixatie van ritmische, harmonische en melodische gegevens, en de orgelpunttechniek is slechts één middel met behulp waarvan stabiliteit wordt nagestreefd. Een ander middel dat in de opera wordt gehanteerd, is een herhalingstechniek van melodische patronen, ritmische patronen, akkoorden of akkoord-complexen. In de tweede akte wordt er veelvuldig gebruik van gemaakt. In de Kaspar-scène wordt bij voorbeeld door een slagakkoord - een achtklank, afgeleid van de scala f,g,a,bes,b,cis,dis,e - een harmonisch fixatiepunt gecreëerd. Ritmische en melodische patronen worden consequent als fiches gehanteerd; zo wordt er een stationaire structuur geschapen. De dramatische functie van zo'n structuur valt goed te illustreren aan de hand van het begin van de Kaspar-scène. De nerveus pulserende Cis schept direct in de eerste maten al een atmosfeer van intense onrust, waarbinnen pas de stampvoetende Kaspar kan worden uitgebeeld. De ruimte scheppende kracht van deze muziek schuilt in het contrast tussen de Cis en de kopermotieven die zich daartegen met een grimmig soort nonchalance aftekenen. De Cis - zowel orgelpunt als ritmisch ostinato - fungeert daarbij op twee manieren, harmonisch én ritmisch, als achtergrond terwijl de chromatische verschuivingen binnen de koperakkoorden op de Cis worden betrokken, zijn de ritmische verschuivingen suggestief door hun betrokkenheid op de doorlopende achtsten-beweging van de Cis. Wat wij dramatische spanningsruimte noemen heeft hier in laatste instantie te maken met het feit dat het contrast tussen fond en vorm, en daarmee het muzikaal verloop, voor een bepaalde tijd is veilig gesteld. Daarin schuilt het onderscheid tussen deze muziek en die van de inleiding tot de eerste akte. De inleiding heeft de structuur van een mobile. Het fond/vorm contrast wordt er beurtelings opgeheven en hersteld. Uit de statisch gedachte grote vorm en de bij voortdurend gehandhaafde dieptewerking van de Kaspar-scène spreekt daartegenover dramatisch realisme. Dat realisme treedt duidelijk aan de dag, wanneer men daarmee bij voorbeeld de muziek van de Axel-scène vergelijkt - de tegenhanger van de Kaspar-scène, die aan het andere uiteinde van de symmetrisch opgezette tweede akte is geplaatst, en waarin het nachtmerrieachtige tafelgesprek tussen Axel en Kaspar plaatsvindt. De Axel-scène - waarmee het drama na Zacharias' onthullingen in feite zijn vertrouwde loop herneemt - is geschilderd vanuit een minder realistische visie: zij suggereert minder diepte, ze is dichter van structuur en ongeduriger van beweging. De herhalingstechniek die wordt gehanteerd is zo te zien een grillige. Steeds verschijnt hetzelfde gegeven in een andere melodische, ritmische en harmonische gedaante. Deze techniek wordt niet alleen in het klein maar ook in het groot toegepast, zodat de bedoeling van deze muziek ook een andere lijkt te zijn. Zij creëert niet in de eerste plaats een ruimte waarbinnen het drama zich ontplooiën kan, zij schept niet allereerst de voorwaarden voor de uitdrukking van het drama, zij is zelf meer uitdrukking en zij schermt zich daardoor van de handeling af. Wanneer zich halverwege een fond/vorm verhouding aftekent, dan is dat fond wel in voortdurende beroering - een akkoordisch tremolo, dat herinneringen oproept aan de Webern van opus 17 - en in de episode die rechtstreeks tot het duel tussen Axel en Kaspar zal leiden, maakt de muziek slechts schijnbaar pas op de plaats: de harmonische structuur wordt weliswaar gefixeerder, er is een vast orgelpunt (G) en een regelmatige pendelbeweging in achtsten (Cis-Dis), maar de melodische en ritmische patroontjes slaan steeds gejaagder uit, de niet aflatende roep van de Hoorns is van een naar de keel vliegende emotionaliteit en de zich op de voorgrond dringende Cis leidt ten slotte via de erupties van het duel naar de treur-scène. De stokkende aanhef daarvan lijkt op gebroken klokgebeier en behoort tot de mooiste momenten: 'Vorbeigänger du bist vorbeigegangen'; maar de uitdrukingskracht verkeert op den duur in zijn tegendeel; gaandeweg verliest deze muziek haar aura; van de aanvankelijk suggestieve kaleidoscopische verschuivingen in de harmonie en de wisselende tonale belichting blijft een akkoordische verstarring over.

Karakteristiek voor de tweede akte is haar stormachtig verloop. Met uitzondering van de muziek uit de rouwscène wordt zij steeds gekenmerkt door snelheid. De motoriek speelt een belangrijke rol. Zij leidt in de Zacharias/Auschwitz-scène tot krampachtige akkoordherhalingen

een motorische vertekening, waarin nog de expressionistische lading broeit van de repeterende ritmes uit Schönbergs ‘Moses en Aron’. Het langzame tempo van de rouwmuziek op het eind brengt geen verzachting in de beweging. Dat tekent deze akte, want langzame tempi geven hier dikwijls juist aanleiding tot beweeglijkheid en souplesse. De Satie-scène uit de eerste akte legt daar getuigenis van af, met name de trage, wel 'extreem statisch' genoemde muziek van het architectonisch meesterstuk, de *inwijdingsscène*. Nergens anders wordt zo'n ritmische rijkdom aangetroffen. Het Satie-citaat heeft gefungeerd als een waarachtige inspiratiebron, als het eigenlijke element waaraan de muzikale beweging zich spiegelen en ontwikkelen kon. Het geheim van die beweeglijkheid ligt waarschijnlijk in de aanwezigheid van twee verschillende fixatieniveaus, wat op haar beurt weer te verklaren is uit de dramatische conceptie van deze scène. Het citaat zou de aan Sara ten slotte te stellen vraag moeten verbeelden, en zoals alles in ‘Le Monde Religieux’ om die vraag draait, zo zou in de muziek van de inwijdingsscène alles om het citaat moeten draaien. Terwijl het citaat als het gefixeerde brandpunt, als de meest specifieke gedaante zou fungeren, zouden alle andere gegevens minder gefixeerd zijn en vloeibaarder. Ze zouden het citaat in alle opzichten, melodisch, harmonisch en ritmisch, langzaam omcirkelen en omschrijven, teneinde de uiteindelijke presentatie ervan - vlak voordat de Aartsdeken zijn vraag aan Sara stellen zou – voor te bereiden. Dit plan staat niet op zichzelf, want de inwijdingsscène is hoogtepunt en eindpunt van een ontwikkeling die veel eerder, in de inleiding al, in gang werd gezet. Wie het muzikale programma van de Satie-scène wil begrijpen zal zich daarom ook de eerste maten nog eens voor de geest moeten halen: het tastende begin met de voorzichtige toespelingen en voorboden; dan het plaats inruimen, de gaten in het muzikaal verloop, de open plek die vrij komt en waar even later, door een ruisend uitwaaierende toonladderfiguur aangekondigd, het citaat verschijnt, argeloos en heel precies - de inval die spontaan ontsprong. Wat aan de eerste maten kan worden afgelezen geldt voor heel de Satie-scène. In de eerste plaats schept deze muziek een ambiance, een omgeving waarbinnen het citaat gedijen kan; het Satie-fragment is niet een willekeurig uitgangspunt; het is niet zo maar materiaal dat wordt gehanteerd of verwerkt; het is niet blindelings onderworpen aan de compositorische wil; het is een gegeven dat intact wordt gelaten; het is een verschijning; het heeft voornaamheid; het wordt gerespecteerd; de muziek tracht zich er naar te voegen, ofschoon zij tegelijkertijd afstand tracht te bewaren. Deze muziek streeft verwantschap na met het citaat, haar gedrag is mimetisch. De taakstelling in de Satiescène is daarom een gecompliceerde. Hoewel de Satie-muziek zó moet zijn ingericht dat het citaat het karakter van “Fremdkörper” verliezen kan, moet aan de andere kant het citaat het eigene van de spontane inval kunnen behouden. De omgeving mag niet zo zijn dat het citaat er hinderlijk tegen afsteekt; maar evenmin mag het citaat er te veel in opgaan. Voortdurend moet worden gelaveerd tussen twee polen door. Dat dit ook werkelijk gelukt is, komt door de geraffineerde behandeling van het citaat. De materie, de muzikale substantie van de Satie-muziek, is van het citaat afgeleid - zo wordt er homogeniteit gewaarborgd. Die afleiding vindt echter niet rechtstreeks, maar indirect, dat wil zeggen via een van het citaat afgeleide modus (scala) plaats - zo wordt er diversiteit gewaarborgd, een afwijkingsmarge wordt veilig gesteld. De modus is werkelijk uit het citaat gereconstrueerd. Het citaat werd daartoe geanalyseerd, uitéengelegd in zijn samenstellende delen. Door de analyse werd het citaat, materieel gezien, een ‘Sonderfall’, dat wil zeggen één van de vele mogelijkheden binnen de modus. Doordat de afleiding op zo'n elementair, 'chemisch' niveau plaatsvindt, en niet op thematisch-motivisch niveau, blijft aan de andere kant de vorm van het citaat buiten schot. Daardoor kan het citaat zijn eigenwaarde behouden. We krijgen dus een materie die hoe dan ook homogeen is, daar zij onder het apriori van de overeenstemming in de modus is gesteld, en een vorm waarin van alles mogelijk is. Binnen de veilig gestelde homogeniteit van de substantie kan het mimetisch spel – dat is een spel niet van de substantie, maar van de vorm - pas beginnen. Op basis van de materiële verwantschap kan de muziek zich in de inwijdingsscène nu ook formeel gezien steeds

meer verwant gedragen. Eén element heeft van begin af aan al zo'n verwantschap. Dat is het koraal. Het is te omschrijven als een pseudo-Satie element. Het bestaat uit akkoorden die elk voor zich aan Satie zijn ontleend, maar tot een nieuw gegeven werden gevormd. Het bemiddelt tussen het gefixeerde citaat en de minder gefixeerde toonladderfiguren en klankvelden. Het is een bindmiddel in de grote vorm van het Satie-gedeelte: in feite is het het koraal en niet het citaat dat de naar Satie verwijzende atmosfeer veilig stelt. Aanvankelijk is de afstand tussen citaat en koraal nog tamelijk groot. Ondanks hun verwantschap in 'Gestalt', heeft in de inleiding elk nog een eigen karakteristieke structuur. Terwijl het koraal getransponeerd kan worden, komt het citaat steeds in dezelfde, niet-getransponeerde gedaante voor. Dat verandert in de inwijdingsscène. Het koraal wordt vloeibaar en het citaat verbrokkelt. De karakteristieken van het citaat lijken zich nu uit te zaaien over heel de melodische, ritmische en harmonische structuur. Er lijkt zelfs een versmelting plaats te vinden tussen koraal en citaat. In de melodiestem van het koraal wordt alleen nog maar gebruik gemaakt van de drie van het citaat afkomstige sopraantonen d, e, en g. Daarentegen wordt de eigenlijke vormgeving ervan, zowel melodisch als ritmisch, vrijer. De uitzaaiing van citaatkenmerken wordt het noodlot van de eerste akte. Na Sara's 'Non' vindt verrassenderwijze de vormgeving vanuit een ander standpunt plaats. De beweging wordt gestileerd en grotere melodische en ritmische gegevens worden nu als onveranderlijke eenheden gehanteerd. In de eerste helft van de zevende scène worden Wraak en Woede werkelijk als affecten uitgebeeld door een voortdurend wisselende rangschikking van op zich invariabele elementen: slagakkoord door snelle toonladderfiguur voorafgegaan, ratelende triolenbeweging neerwaarts, onderbroken door een geaccentueerde binaire achtsten-beweging. Er vindt een stijlbreek plaats. Het radicaal andere uitgangspunt van deze scène is veel meer uit de opzet van de makers met betrekking tot de Satie-scène dan vanuit de muziek verklaarbaar. 390 Het vooropgezette plan om de Satiemuziek na het 'Non' te beëindigen komt in conflict met wat in de loop van de inwijdingsscène werd ontwikkeld. De schrijfwijze in deze opera is weliswaar primair verticaal, maar door de speelruimte die binnen een langzaam tempo wordt gecreëerd kunnen op zich verticaal geconstrueerde elementen soms ten opzichte van elkaar een polyfoon spel gaan spelen. Zo ook in de inwijdingsscène. Koraalfragmenten, akkoord- en toonherhalingen, toonladderfiguren en brokstukken citaat zijn hier opgenomen in een trage maar onweerstaanbare golfslag (gebaseerd op een om de zes maten weerkerende korte ritmische puls van twee zestienden) waarin zij om beurten boven komen drijven, en waardoorheen het monotone gezang gaat van de Aartsdeken, bijwijlen ook van de Abdis, en de lyriek van Sara's lotgenote Aloyse – het geheel op basis van een orgelpunt dat geen moment wijkt en zich ook zijnerzijds bij tijden op de voorgrond dringt. De aldus opgewekte polyfone krachten vragen om een voortzetting, hoe dan ook, ook bij snelle tempi. De muziek wijst daar trouwens zelf op, want zo'n voortzetting vindt aanvankelijk ook werkelijk plaats tijdens de paniek direct na het 'Non'. Met de ritmische en harmonische complexiteit wordt de chaos visionair verbeeld, alle beloften lijken te worden ingelost. In de loop van deze scène treedt echter een toenemende verkaling op, en onbarmhartig wordt elke bindingsdraad met het voorafgaande doorgesneden. Alleen een reeks expressieve tekens blijft over. Daarmee manoeuvreert de eerste akte zich in een positie, die omgekeerd is aan die waarin de tweede akte zich bevindt. Terwijl haar proporties [de proporties van laatstgenoemde akte] tot de gaafste uit de opera behoren lijdt haar substantie onder een stilistische wispelturigheid, een zeker eclecticisme. Het gistingproces dat na Sara's 'Non' achterwege blijft, is in de tweede akte' in de Zacharias/Auschwitz-scène, op een vergelijkbaar moment, uitdrukkelijk wél aanwezig. Na het woord 'Auschwitz' gaat het tevoren opgebouwde werkelijk scheuren, heel de ritmische lading gaat schuiven. In de tweede akte zijn het veel meer de symmetrische verhoudingen waar de muziek onder gebukt gaat, terwijl binnen de totaalvorm van de opera misschien wel het eerste taféereel uit de derde akte, de Athanasius-scène, het struikelblok is. Zowel naar haar substantie als naar haar - afgeronde – vorm fungeerde deze scène als een

hinderlijk stolsel in het verloop van de doorgecomponeerde opera die Axel wil zijn. Haar muziek straalde een ingehouden gloed uit, een Strawinskyaans pathos, maar het modale idioom kon niet anders dan vloeken met het tonale idioom van de daarop aansluitende Wagnerscène.

De Wagnerscène is de finale van de opera, en wellicht het meest ambitieuze deel van de hele onderneming. De componisten wilden haar laten uitlopen op een vernietiging of 'uitholling van binnen uit' van de Wagner-stijl. Daartoe zou de Wagner-stijl eerst op de spits moeten worden gedreven, er zou een 'plus Wagner que Wagner'-situatie (naar de woorden van Van Vlijmen) moeten worden geschapen. Op geen van de scènes uit deze opera is zoveel kritiek geleverd. De kwaliteiten van het slot werden weliswaar hoog geschat, maar, zo is te horen, het duurde te lang voordat de eigenlijke vernietiging intrad. De componisten zouden zich in een Wagner-idioom hebben verstrikt. Te veel, en ten onrechte, zo lijkt het, heeft men deze muziek beoordeeld naar hetgeen de makers er zélf, in talloze interviews aan de première voorafgaande, over hebben gezegd. Misschien werkte dat misleidend. Op een gegeven moment stelde ieder zich zo wel zijn eigen 'vernietiging van Wagner' voor. Men verwachtte een spektakel. Maar een spektakel wordt er allerminst geboden. Wat er in deze muziek gebeurt, gebeurt onderhuids. De kenmerkende ervaring die men bij beluistering ervan ondergaat, is die van een langzaam maar onafwendbaar instortend muzikaal verwachtingspatroon. Wat Reinbert de Leeuw in een studie over Satie eens omschreef als 'losweken van een muzikaal gegeven van zijn oorspronkelijke context en betekenis', is hier als een consequente techniek toegepast. Steeds weer, en op den duur ook: steeds méér, blijft de vervulling van wat aanvankelijk gesuggereerd wordt, uit. Dat gebeurt schijnbaar indirect, maar uiterst doeltreffend: door voortdurend uitstel van het muzikaal verloop. De banale uitspraak 'Van uitstel komt afstel' slaat letterlijk op de Wagner-scène. De stelselmatige ondermijning van een nog slechts incidenteel gevoed verwachtingspatroon heeft een uitputtende werking. De luisteraar die bereid is de muziek van de derde akte te volgen, wordt getransformeerd tot een hulpeloze blinde, die zijns ondanks verder gaat, en nog slechts tasten kan naar wat vóór hem ligt.

Wat stond de componisten met deze muziek eigenlijk voor ogen? De beperkingen die zij zich hebben opgelegd kan men niet zwaar genoeg nemen. Zij wilden geen Wagner-parodie, maar een 'echte' Wagner, zonder evenwel in epigonisme te vervallen. Doordat zij op het niveau van de melodie en de harmonie eigenlijk niets meer konden uitrichten. Verschoof hun inventie naar een dieper niveau, namelijk dat van de muzikale stofwisseling. Het is alsof er een filter over de muzikale bovenbouw is gelegd, en alsof de componisten hun eigen muziek in Wagneriaanse termen hebben gedacht en gecomponeerd. Natuurlijk kan de betekenis van deze termen op zich daarmee niet veranderd worden, wel echter hun functie binnen het geheel. Het middel, waarmee de stijl wordt uitgehold, is nu het tijdsverloop, en niet de samenstelling van de akkoorden of de melodie. Er vindt een andere rangschikking van stijlelementen plaats. Uitgegaan wordt daarbij van een aantal verschillende Wagner-karakteristieken. Het kunnen, al of niet gepresenteerd als letterlijke citaten, korte motieven zijn, of thema's, ook wel kleine zinnen of meer idiomatische passages. Tot op ongeveer één derde van het stuk (cijfer 23) is het verloop van de muziek min of meer logisch; na de uitspinning bij 23 (een soort rondtollende beweging), en misschien ook wel dóór die rondtollende beweging, verandert dit: het vervreemdingsproces begint. Met behulp van een eigenzinnige herhalingstechniek worden de 'fiches' aan elkaar gemonteerd. De herhalingstechniek noem ik eigenzinnig, omdat zij in het geheel niet nadrukkelijk, maar eerder heimelijk wordt toegepast, hetgeen doeltreffend werkt: het leidt werkelijk tot een 'vreemd' worden van het Wagner-idioom. Het niet-nadrukkelijke van de toegepaste vervreemdingstechniek heeft tot gevolg dat de luisteraar geen kans krijgt zich bijtijds van het gebeuren te distantiëren. Slechts heel even, zo lijkt het, wordt hem die kans geboden; bij 23 weet iedereen waar hij aan toe is: hij luistert naar een parodie. Maar voor het overige heeft de luisteraar niets in de gaten. Het enige dat verandert - en dat zou hem een

teken moeten zijn - is zijn luisterhouding. Zij wordt gefixeerder, onbeweeglijker, een luisterend staren.

Dat komt door de herhaling. Herhaling maakt niet alleen het herhaalde, maar ook de beluistering ervan anders. Wanneer iets herhaald wordt, wordt steeds minder belangrijk wát het is, daarentegen wordt steeds belangrijker dát het is. Elk van de boven aangeduide Wagner-fiches ondergaat nu, bij voortdurende herhaling, een dergelijke verandering. Men luistert steeds minder naar wat ze nu eigenlijk te vertellen hebben, en steeds meer naar het blote feit dát ze iets te vertellen schijnen te hebben. De klanken die vertrouwd zijn, van een betekenis zijn voorzien, worden tot raadselachtige tekens, die keer op keer opdoemen dan weer in deze, dan weer in gene volgorde – zich aaneenrijgend tot een wegvluchtend geheel. Dit heeft zijn weerslag op de luisteraar. Wanneer hij steeds minder naar muziek luistert, en steeds meer naar het puur filosofische feit dat er muziek klinkt, neemt hij onwillekeurig afstand van haar oppervlakte. Hij volgt haar klankwording niet meer als een proces. Hij sluit zich van het gebeuren af. Er voltrekt zich een scheiding tussen luisteraar en muziek. Al abstraherend van het onmiddellijke hier en nu wordt hij onbeweeglijk.

Zo leek de opzet van de opera toch nog te slagen. De vervreemding, die de gazen, illusoire muur had willen bewerkstelligen, door de scheiding tussen het publiek aan de éne, en de 'Wereld, waarin etcetera' aan de andere kant, kwam nu werkelijk tot stand. De Wagner-muziek werd nu de muur die de luisteraar op een afstand hield, die hem buitensloot en hem bij voortdurende verhinderde zich te veruiterlijken. Het spel dat nu werd gespeeld is echter levensgevaarlijk. Zoals de illusoire muur het kijken ter discussie had willen stellen, zo stelde de Wagner-muziek het luisteren ter discussie. Het zwaartepunt van heel het gebeuren werd van de muziek naar de luisteract verschoven. De muziek legde haar lot in handen van de luisteraar. Deze kreeg daarmee een onmogelijk zware taak toebedeeld. Hier werd de tonaliteit gehanteerd als iets dat voortdurend ontkend dient te worden - op zich spreekt daaruit het postseriële tijdperk waarin deze muziek ontstond. Van de zinnelijke oppervlakte moest voortdurend geabstraheerd worden, dat betekent: zij moest vertaald worden in expressief teken. De toehoorder werd nu de instantie die al datgene moest volbrengen wat de muziek achterwege had gelaten. Uiteindelijk stuiten we daarmee op een karakteristiek van deze Wagner-muziek, die er tevens één is van de muziek uit heel deze opera: de aanwezigheid van twee verschillende krachtvelden, een ontvouwende, uitéénleggende enerzijds - een uitdrukken-der anderzijds. Deze verschillende krachten komen naar buiten in de verhouding deelmoment/totaalvorm. In de eerste akte komt aan het begin een goed voorbeeld voor van het ontvouwende; in de verhalende, quasi-improvisando eerste drie scènes van het Satie-gedeelte groeit de grote vorm spontaan uit de deelmomenten. De verschillende episoden rijgen zich hier vrijelijk aanéén, zonder dat de grote vorm lijkt vóórgedacht. De orkestrale reactie op Sara's 'Non' is een voorbeeld van het expressieve, tijdontkennende. Nu is de grote vorm los gedacht van de deelmomenten, en daarmee eigenlijk van haar eigen realisatie: zij wordt abstract, en ze moet door de luisteraar in een voortdurend actieve synthese worden vastgehouden, wil hij de muziek kunnen blijven volgen; de luisteraar moet zich nu tot het uiterste concentreren; hij moet het idee vasthouden van waaruit deze muziek is gecomponeerd, waarvan zij de uitdrukking is, en waarvan zij als het ware een afdruk in de ruimte achterlaat. In de Wagner-muziek waren beide krachten op een wonderlijke manier tegelijkertijd werkzaam: de oppervlakte was zorgvuldig gepolijst, en vertellend; zij volgde in haar opbouw van climax nauwgezet het verhaal. De onder de oppervlakte werkzame impuls was echter een expressieve, ja aan de verschijningsvorm vijandige want tijd-ontkennende kracht. Juist op die inwendige, voor het oog onzichtbare, maar voor het gehoor onmiskenbare verscheurdheid moest de luisteraar reageren. Hij moest zich afsluiten voor haar verschijningsvorm, en elke reactie en opwelling in zichzelf onderdrukken - en tegelijkertijd moest hij haar begrijpen als uitdrukking. Hij moest deze muziek tegelijk vasthouden

en verwerpen, en zijn gespletenheid werd die van de muziek. Achter een facade van schijnbare gezondheid voltrok zich een muzikaal interingsproces. Het zelfverbrandingsdrama werd hier muzikaal verbeeld als een verstikkingsdood.

Het is het geluk van de opera Axel dat het zover niet kwam. Via een 'Überführung' van het gestolde en verstikte wist de muziek zich ten slotte los te maken van haar ketenen, en zij zocht haar toevlucht in de hoogste registers. Toen het Wagner-masker scheurde, kwam haar expressieve kracht vrij. Mét het atonaal worden begon zij eindelijk te klinken. De vervreemding kreeg een stem. De bevrijding die het atonaal worden van de muziek eens, aan het begin van de eeuw, moet hebben betekend, werd hier nog eenmaal verbeeld.

1977
