

le opera waarin het hoofdpersonage alleen maar mag spreken. Als spreker geeft hij zijn woorden door aan Aron, die ze al zingend vertaalt voor de massa. Het is moeilijk om in Mozes Schönberg te zien, de componist die zich vermeide in de sensueelste en nieuwste klanken die zijn generatie heeft voortgebracht. De componist als genietter die dat genieten afzweert.

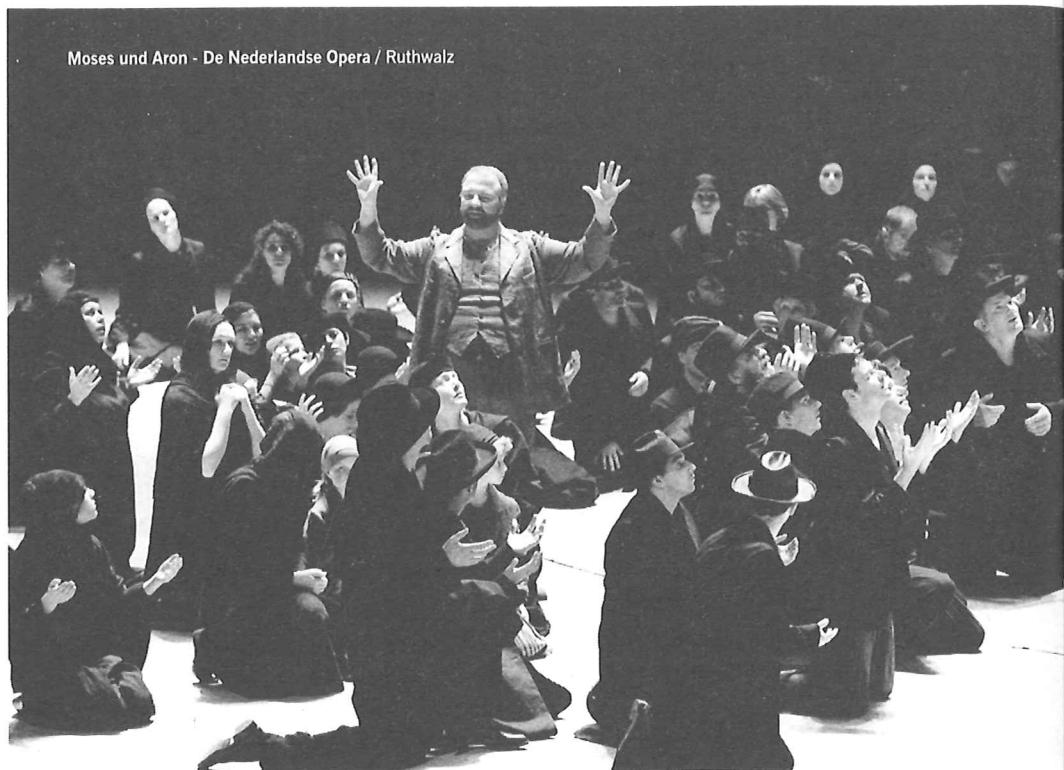
### Tweespalt

Bij Schönberg schuilt er nog een andere idee: het wantrouwen tegenover de smaak van de massa. De parallel met zijn eigen succes valt hierbij op. In zijn tijd keerde het grote publiek zich steeds af van zijn soort muziek, en liet het zich door de Arons van de twintigste eeuw misleiden. De zuivere boodschap van de twaalftoonmuziek, het nieuwe systeem dat hijzelf moeizaam ontworpen had, vond geen of nauwelijks gehoor. De afgoden, zoals bijvoorbeeld Richard Strauss, vierden daarentegen triomfen. Zo is Schönberg toch een Mozes, even radicaal en streng.

Als librettist en als componist heeft hij zich echter in een moeilijke positie gewurmd. Na een eerste bedrijf waar Mozes zijn God heeft gezien in een brandende struik en daarna een lange theologische discussie is aangegaan met zijn broer Aron, verdwijnt hij in het tweede bedrijf naar de top van de berg. Het wachten beu wendt het joodse volk zich tot het Gouden Kalf. De verering van de afgod wordt door librettist Schönberg op de verbluffendste manier beschreven: er komen paarden aan te pas, er is het offeren van maagden, waarbij de keel worden overgesneden, en tot slot is er een heuse orgie, waarbij iedereen uit de kleren gaat.

Dat alles bij elkaar sluit aan bij de bijbelse Hollywoodfilm à la *Quo Vadis*, of bij het top punt van kitsch en spektakel dat de triomfmars in Verdi's *Aida* is. Deze zeer lange scène laat Schönberg woordenloos verlopen. Alles moet uitgebeeld worden op de tonen van een indrukwekkende, fascinerende muziek. Opnieuw staan we hier voor een vreemde tweespalt. Wat de librettist voorschrijft getuigt van weinig smaak, maar de componist beantwoordt dat met één van de meeslependste orkestrale bladzijdes uit de hele operaliteratuur. De vraag stelt zich dus wat een regisseur er moet mee aanvangen.

In Amsterdam gaf Peter Stein een antwoord dat vele bewonderaars van Schönberg heeft gestoord. Nochtans lijkt me zijn keuze volledig verdedigbaar. Stein heeft zich voor de eerste scènes van het werk samen met scenograaf Karl-Ernst Herrmann gebogen over het probleem van het zichtbaar maken van de



onzichtbare god: ze hebben dat gedaan aan de hand van een lichtbatterij (een muur van zeker driehonderd spots). Als die aangaan, schijnen ze recht de zaal in en verblinden ze het publiek. God is dus geen beeld, maar een licht. De discussie tussen de ritmisch sprekende Mozes (een ronduit schitterende David Pittman-Jennings) en de zingende Aron (tenor Chris Merritt met een verrassende theatrale aanwezigheid) grijpt plaats op een leeg toneel, beeld van een desolate woestijn. De twee protagonisten draaien om elkaar heen, omdat er een ingenieus systeem van verschillende draaitonelen wordt gebruikt. Voor het heidense ritueel en de grote orgie grijpt Stein naar radicaal andere expressieve middelen. Plots wordt alles realistisch, en ja, de scène combineert de smakeloosheid van Hollywood met het extravagante van *Aida*. Plots verschijnen er twee heuse legervrachtwagens. Er wordt een echt gouden kalf gegoten (verrassend klein, maar daarom wel aanvaardbaar) en een echte os wordt het toneel opgesleept. Legeraanvoerders verschijnen vervolgens te paard. De hogepriesters, belast met het slachten (of offeren) van de maagden komen een echte 'operadans' uitvoeren met zwaaiende bijlen, en later leggen ze de maagden op het altaar, omhelzen hen en snijden hen de keel over. Het bloed wordt in bekken opgevangen. En als de orgie losbreekt, gaat het koor heus uit de kleren. Dat alles slaat met verbazing, maar de verrechtvaardiging vindt Stein ervoor in de gedetailleerde toneelaanwijzingen. Schönberg krijgt visueel precies waar hij om gevraagd heeft.

Deze trouw aan de tekst verduidelijkt de argumentatie van de componist. Hij kiest voor de abstractie (en op die ogenblikken krijgt hij van de regisseur een esthetisch volledig verantwoord scènebeeld) uit angst voor het woekerende beeld. Nog maar pas heeft Mozes zich afgewend, en heeft Aron zich bij het onvermijdelijke neergelegd, of daar gaat de wilde, genotzuchtige fantasie aan het werk. Laat het volk (of dat massapubliek) zonder leiding en het produceert afval, commerciële kunst, kitsch. Peter Stein toont hoezeer hij de morele argumentatie au sérieux neemt, net door alle grenzen van de goede smaak te overschrijden. Want wat gebeurt er nadien? We keren terug naar de zuiverheid, zo gauw Mozes van de berg afdaalt. Hoe sterk begrijpen we zijn afkeer van het 'beeld', van de 'verworden waarheid', en hoe makkelijk kunnen we hem volgen als hij er zich plots van bewust wordt dat ook de stenen tafelen reeds de mogelijke kiem van het verderf zijn. Een beetje beeld, zo vreest hij, is het begin van het einde. Kapot slaan is de enige uitweg die rest. En hoe aangrijpend zijn de laatste woorden: het woord dat mij ontbreekt. De profeet, of de kunstenaar kan de wereld niet op de juiste baan houden, want het juiste middel staat hem niet ter beschikking, bestaat misschien ook niet. Zo leidt deze opera naar het besef dat de mislukking wellicht onontkoombaar is. Deze gedachtenstrijd van Mozes en Aron raakt daarom een essentieel punt, en omdat Stein zo dicht de componist gevolgd heeft, krijgt de laatste scène zulk een overweldigende, emotionele kracht.