



WagnerNieuws

WagnerVrienden vzw

Dokter Eduard
Moreauxlaan 209
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

[www.facebook.com/
wagnervrienden](https://www.facebook.com/wagnervrienden)

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

Nummer 31

April 2026

In dit nummer

p. 2... Voorwoord door de voorzitter

p. 3... Wagner op het kruispunt van filosofische stromingen
(Philippe Givron)

p. 78... Das Liebesmahl der Apostel (Freddy Cys)

P. 82... Siegfried – Opéra National de Paris (ONP) (Wim De Paepe)

P. 84... Siegfried – Opéra National de Paris (ONP) (Bernard Huyvaert)

P. 87... “Götterdämmerung” – La Scala (Wim De Paepe)

P. 89... “Tristan und Isolde” De Nederlandse Opera (DNO), Amsterdam (Wim De Paepe)

P. 91... “Tristan und Isolde” – El Liceu, Barcelona januari 2026
(Wim De Paepe)

P. 93... Voorafgaande beschouwing bij een komende bespreking van Wagners Ring des Nibelungen (Freddy Cys)

Voorwoord

Beste WagnerVrienden,

Het WagnerNieuws #31 is een speciale lange editie. Wij bieden onze lezers een Nederlandstalige vertaling van een lang artikel dat verscheen in de “Revue” van onze Franstalige zustervereniging, de Cercle belge francophone Richard Wagner. Het artikel werd geschreven door Philippe Givron en biedt een overzicht van alle filosofische stromingen die Wagner hebben beïnvloed. Wij zijn Philippe Givron en de Cercle dankbaar om ons dit artikel door te spelen. Daarnaast zijn er nog enkele recensies van leden die ergens in Europa een Wagneruitvoering hebben meegemaakt. Veel leesgenot!

Bernard Huyvaert

Wagner op het kruispunt van filosofische stromingen

Door Philippe Givron

Voorspel

Richard Wagner was een persoonlijkheid met een onverzadigbare intellectuele nieuwsgierigheid. Hij was een gretige lezer, gevoelig voor filosofische invloeden en hij aarzelde niet om zelf theoretische bespiegelingen te formuleren.

De componist werd op zeer jonge leeftijd ingewijd in de antieke filosofie en het Grieks-Latijnse humanisme, dat door de renaissance werd opgepakt en verder ontwikkeld.

Hij leefde in een tijdperk met een vuurwerk aan filosofische stromingen en was tijdgenoot van grote denkers die hem in verschillende mate beïnvloedden.

Zo vat zijn vriend-vijand Friedrich Nietzsche (1844-1900) op scherpe toon de filosofische reis van zijn mentor samen:

“Richard Wagner liet zich tot op middelbare leeftijd misleiden door Hegel; vervolgens nog door Schopenhauer, toen hij in zijn eigen personages de weerspiegeling van diens leer meende te zien.”

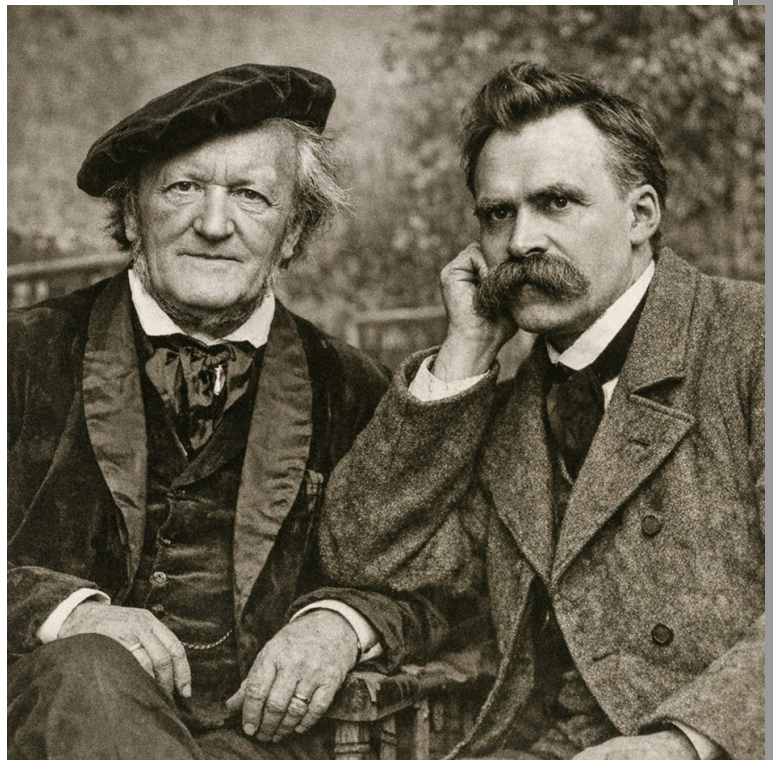
We volgen de aanwijzingen van Nietzsche, die een fijne psycholoog was, en onderzoeken de sleutelbegrippen van deze twee grote, tegengestelde denkrichtingen. Dit opent deuren om te begrijpen hoe ze zijn verwerkt in het werk van Wagner.

De invloed van Hegel op Wagner wordt zelden besproken, waarschijnlijk vanwege de complexiteit van deze vaak verkeerd begrepen filosoof. Onmiskenbaar heeft de krachtige culturele doorwerking die Hegel naliet, ook de dra-

maturg niet onaangeroerd gelaten. De bewondering van Wagner voor Schopenhauer daarentegen wordt vaker benadrukt. Zelfs Wagner erkent dat hun spirituele ontmoeting in 1854 een openbaring was die een keerpunt in zijn leven betekende.

De filosofische invloeden die Wagner voedden, beperken zich niet tot deze twee denkers. We zullen eerst de raakvlakken tussen Wagner en de grote figuren van het Duitse idealisme—Kant, Fichte en Schelling, illustere voorgangers van Hegel—onderzoeken. Om de overgang van Hegel naar Schopenhauer te begrijpen, verdiepen we ons in andere denkstromingen die belangrijk waren in de spirituele ontwikkeling van de tovenaar van Bayreuth: Junges Deutschland, Feuerbach, Proudhon, Bakoenin en Stirner.

We zullen slechts kort het thema van het antisemitisme bij Wagner en in de 19e-eeuwse gedachte aanstippen. Dit brede en complexe onderwerp is al vaak bestudeerd en valt buiten het bestek van dit artikel. Toch moet worden opgemerkt dat de meeste genoemde filosofen in meer of mindere mate racistische en antisemitische vooroordelen hadden.



Nietzsche en Wagner, een eenzijdige ontmoeting

Een grote vriendschap die werd verloochend

Wat was de wisselwerking tussen Wagner en Nietzsche (1844–1900)?

Hun eerste ontmoeting vond plaats op 8 november 1868 bij uitgever Brockhaus. De beroemde vriendschap begon echt in Tribschen in mei 1869, na de

benoeming van Nietzsche tot hoogleraar klassieke filologie in Bazel. In de brief die hij zeven jaar later aan de componist stuurde voor diens verjaardag, beschrijft hij de enorme impact van deze ontmoeting:

“Bijna exact zeven jaar geleden bracht ik u mijn eerste bezoek in Tribschen. En voor uw verjaardag kan ik u niets beters zeggen dan dit: sinds dat moment vier ook ik elke mei mijn spirituele geboortedag, want vanaf toen leeft u voortdurend in mij en handelt u in mij, als een nieuwe druppel bloed die ik zeker niet eerder had. Dit element dat van u komt, prikkelt me, maakt me beschaamd, moedigt me aan, windt me op en laat me geen rust, zodat ik u soms die voortdurende onrust bijna verwijt, als ik niet wist dat het juist deze is die me onophoudelijk naar meer vrijheid en beterschap drijft.”

De buitengewone relatie tussen deze twee genieën werd in het begin gevoed door een gezamenlijke passie voor Schopenhauer. Nietzsche koesterde voor Wagner, die 31 jaar ouder was dan hij, een grenzeloze bewondering en vond in hem een rolmodel en de vaderfiguur die hij miste. Maar vanaf 1876 nam hij steeds meer afstand: de kritiek begon toe te nemen en bereikte een hoogtepunt in zijn pamfletten *Der Fall Wagner* (1888) en *Nietzsche contra Wagner* (1889).

Een Wagner die niets wist van het denken van Nietzsche

De tijdlijn laat zien dat het denken van Nietzsche zijn mentor niet kon beïnvloeden. Hun laatste ontmoeting in Sorrento dateert van 1876. Na *Menschliches, Allzumenschliches*, dat Nietzsche hem in 1878 stuurde, zou Wagner de latere werken van de filosoof negeren. Pas aan het begin van de 20e eeuw werd het diep originele werk van Nietzsche naar waarde geschat.

Om zich volledig te kunnen ontplooiën, moest de filosoof zich gewelddadig en pijnlijk losmaken van de grote beschermfiguur, die Wagner voor hem was, en op filosofisch gebied van Hegel en Schopenhauer. Genieën van zijn kaliber verdragen nauwelijks de schaduw die anderen op hen werpen.

Nietzsche getuige van de hegeliaanse invloeden bij Wagner

Wagner werd dus filosofisch nauwelijks beïnvloed door Nietzsche; evenmin was hij gevoelig voor het utilitarisme zoals belichaamd door Jeremy Bentham (1748–1832) en John Stuart Mill (1806–1873). Volgens Nietzsche was Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) de eerste grote denker die de componist, net als zoveel tijdgenoten, heeft gemarkeerd.

Afgezien van de polemische toon van de geciteerde passages, zullen we bepaalde verwantschappen in het denken ontdekken die later duidelijk worden.

In een eerste citaat koppelt Nietzsche Hegel aan Wagner om de overdreven invloed, de schadelijke impact en de obscure stijl van deze twee reuzen aan te klagen:

“De stijl van Wagner lijdt niet minder aan alle opgeblazenheid die Schopenhauer zo woedend maakte; en wat de wagnerianen betreft die in het Duits schrijven, begint de wagneromanie net zo gevaarlijk te worden als de hegelomanie.”

Het tweede citaat wijst op dezelfde twee auteurs als symbolisch voor een duistere, tegenstrijdige en schijnbaar diepe Duitse ziel:

“Vreemdelingen zijn eerst verbaasd, dan aangetrokken door de raadsels die hen worden voorgelegd door de tegenstrijdige aard van de Duitse ziel; Hegel heeft haar tot systeem gemaakt en Richard Wagner, recentelijk, tot muziek.”

We zullen nog terugkomen op het systeem van Hegel en de echo's en analogieën die in het oeuvre van Wagner te vinden zijn.

Het laatste Nietzsche-citaat is nog instructiever, met in één beweging zijn felle afwijzing van zijn drie gebroken idolen, Schopenhauer, Hegel en Wagner:

“Wagner had literatuur nodig om het hele universum te overtuigen zijn muziek serieus te nemen, om haar als diep te beschouwen; hij was zijn hele leven de commentator van de “Idee”. Laten we niet vergeten dat Wagner jong was in de tijd dat Hegel en Schelling de geesten op het verkeerde pad brach-

ten, dat hij met volle handen greep wat alleen Duitsers serieus nemen—de “Idee”, iets obscuurs, onzekers, mysterieus; dat bij de Duitsers helderheid een bezwaar is en logica een weerlegging. Schopenhauer heeft het tijdperk van Hegel en Schelling streng beschuldigd van oneerlijkheid—streng, maar zeker niet onterecht: hijzelf, de oude pessimistische vervalser, handelde niet eerlijker dan zijn beroemdere tijdgenoten. Laten we de moraal buiten beschouwing. Hegel is een smaak (...) die Wagner hoorde!—die hij voelde dat hij kon aannemen!—die hij heeft verheerlijkt! Hij paste hem gewoon toe in muziek—hij smeedde een stijl die “het oneindige betekende”—hij werd de erfgenaam van Hegel... Muziek als “Idee”.

Dit zet ons aan tot nadenken en spoort ons aan om te onderzoeken wat we het absolute idealisme van Hegel, zijn notie van de Idee en zijn dialectiek die de tegenstelling integreert, kunnen noemen. Maar voordat we ons in dit corpus storten, laten we eerst stilstaan bij drie grote meesters die het denken van Hegel voedden en de nieuwsgierigheid van Wagner prikkelden.

De wending van het Duitse idealisme

Varianten van het Duitse idealisme

Aan het einde van de 18e en het begin van de 19e eeuw werd de geschiedenis van de filosofie gekenmerkt door het Duitse idealisme, waarvan Kant, Fichte, Schelling en Hegel de grote architecten waren. Het idealisme omvat in feite een verscheidenheid aan filosofische opvattingen. Het centrale punt van het Duitse idealisme ligt in het belang dat wordt gehecht aan de voorstellingen en ideeën die in ons bewustzijn worden gevormd, evenals aan de vrijheid. Elke filosoof probeerde op zijn eigen manier deze gedachtewereld te situeren ten opzichte van de materiële wereld.

In het dagboek van Cosima vinden we een humoristische verwijzing naar deze overvloed aan vormen van idealisme:

“Het is precies als de trompet met ventielen, men had deze mogelijkheid nauwelijks ontdekt of iedereen speelde alle melodieën op dit instrument. Zo

is het ook met het idealisme; nauwelijks had Kant het ontdekt of iedereen deed vrolijk mee.”

We beperken ons tot enkele specifieke kenmerken van Kant, Fichte en Schelling in relatie tot Wagners wereldbeeld. Hoewel hij zijn hele leven door filosofie werd aangetrokken, had hij niet de juiste opleiding om de hoofdwerken van deze denkers direct te benaderen. Hij bekende zelf dat zijn eerste pogingen op dit gebied mislukten.

Naast zijn fragmentarische lectuur kon Wagner zich via debatten in intellectuele kringen of via discussies met sommige vrienden vertrouwd maken met enkele van hun ideeën: zijn oom, theoloog Adolf Wagner, een aanhanger van Hegel, die colleges van Fichte in Jena had gevolgd, of Bakoenin, een filosoof in hart en nieren, student van Schelling in Berlijn en bewonderaar van Fichte en Hegel.

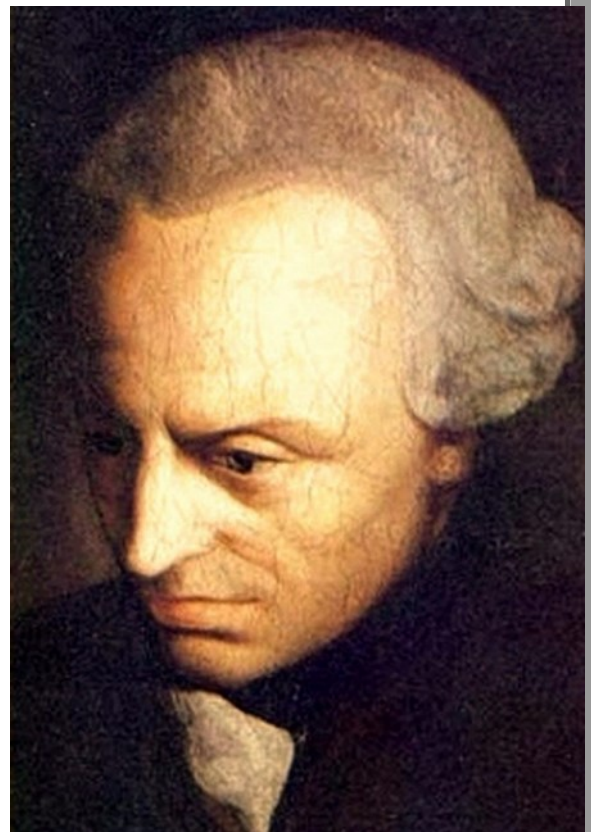
Kant, vader van het subjectieve idealisme

De complete uitgave in twaalf delen van het werk van Kant (1724–1804) stond in de Wagner-bibliotheek in Wahnfried. Kant wordt vaak vermeld in het dagboek van Cosima, altijd in positieve zin:

“Als Schopenhauer en Kant echt begrepen zouden worden, hoe zou het dan mogelijk zijn dat er voortdurend nieuwe filosofische boeken verschijnen?”

Wagners belangstelling voor Kant werd gestimuleerd door zijn passie voor Schopenhauer.

Schopenhauers bewondering voor de filosoof uit Königsberg was even groot als zijn afkeer van Fichte, Schelling en Hegel.



In zijn Kritiek van de zuivere rede maakt Kant een fundamenteel onderscheid tussen twee niveaus van werkelijkheid, de verschijnselen en de dingen op zichzelf.

De wereld van de verschijnselen is de wereld die ons verschijnt binnen het kader van tijd en ruimte. Ons intellect creëert een menselijke voorstelling van deze verschijnselen door zijn oordelen en categorieën te gebruiken (non-tegenspraak, causaliteit, enz.). Dit concept van een subjectieve wereld, (her)opgebouwd door onze geest, noemen we subjectief idealisme, en Wagner omschrijft het als "ideëel". Cosima schrijft:

"Richard zegt dat het de verdienste van Kant is om precies te hebben vastgesteld en uitgedrukt dat de wereld zoals wij haar zien voortkomt uit onze voorstelling, dat zij dus volledig "ideëel" is, "het meest originele hoofd" zoals Schopenhauer zegt."

Aan de andere kant ligt er volgens Kant een meer fundamentele werkelijkheid ten grondslag aan deze wereld van verschijnselen. Dit onderliggende niveau vormt de wereld van de dingen op zichzelf, die ontoegankelijk zijn voor ons intellect, dat te beperkt is in zijn concepten en capaciteiten.

Wagner zal altijd blijven geloof hechten aan dit onderscheid tussen de schijnbare en de verborgen wereld. Het wordt ook overgenomen door Schopenhauer. De abstracte ethiek van Kant lijkt Wagner echter niet te hebben aangesproken.

Enigszins afgeschrikt door de grote filosofische traktaten van Kant, raakte hij in de laatste jaren van zijn leven geïnteresseerd in sommige secundaire geschriften van Kant, zoals de *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) en *Über die verschiedenen Rassen der Menschen* (1775)

Fichte, een groot metafysicus en zijn schaduwzijde

Fichte (1762–1814) is belangrijk voor de ontwikkeling van het Duitse idealisme, maar in de geschriften van Wagner vinden we slechts weinig lovende

sporen: “Deze onzin en charlatanisme van Fichte–Schelling–Hegel.” Maar dat was in een periode waarin hij alleen nog maar de felle kritiek van Schopenhauer op zijn grote rivalen herhaalde.

De filosofie van Fichte is buitengewoon rijk, speculatief en moeilijk toegankelijk. Hij plaatst het Ik, dat het bewuste subject in het algemeen aanduidt, als eerste principe van zijn filosofie. Het Ik heeft de vrijheid om te handelen en zijn realiteit te bevestigen, maar moet ook een niet-Ik erkennen dat de Ander



en de Wereld omvat. Al zijn metafysische reflectie vloeit voort uit het verdiepen van de relaties van oppositie en onderlinge afhankelijkheid tussen deze twee polen. Fichte zag God als de bron van de morele orde, en ontnam God zijn status als schepper. Dit leverde hem beschuldigingen van atheïsme op en kostte hem zijn aanstelling in Jena. Fichte was een pionier in het denken over de historische bestemming van de mensheid als gedreven door een noodzaak en gericht op vrijheid en morele vooruitgang. Deze dimensie, evenals het belang dat hij hechtte aan universele en oorspronkelijke mythen, kwam overeen met de ideeën van Wagner toen hij zijn “Ring” ontwierp. Maar Fichte was ook een van de onheilspellende herauten van het Duitse nationalisme en antisemitisme.

Slechts één van zijn werken, geschreven in 1807 tijdens de Napoleontische bezetting, stond in de Wagner-bibliotheek in Bayreuth. Het betreft zijn Toespraak tot de Duitse natie, waarin hij een overdreven en messiaans germanisme verheerlijkt. Het volgende fragment geeft de toon aan:

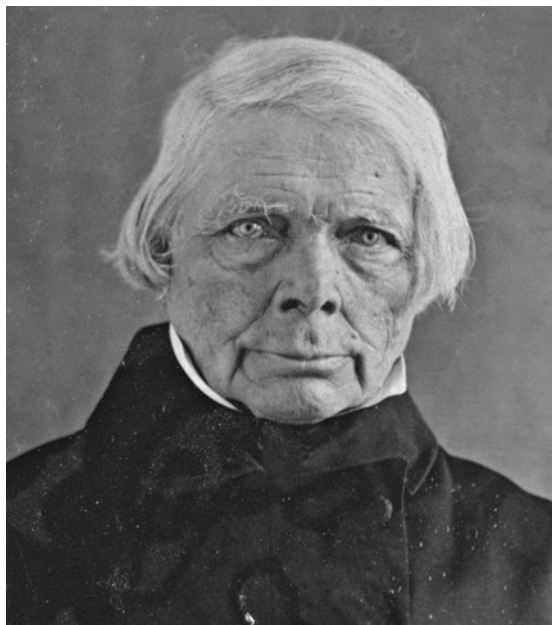
“Het is aan u, Duitsers, die onder alle moderne volkeren het duidelijkst het zaad van menselijke perfectie bezitten, dat de voorrang in de ontwikkeling van de mensheid toekomt.”

In zijn werk *German Question, Jewish Question, Revolutionary Abtisemitism from Kant to Wagner* maakt Paul Lawrence Rose van Fichte een van de

grondleggers van het revolutionaire antisemitisme, dat de Joodse kwestie met geweld wil regelen. Zijn aanvallen op het jodendom zijn inderdaad verschrikkelijk en hij predikt een christendom dat bevrijd is van zijn Joodse wortels, een idee dat Wagner overneemt. Sommigen zien in het personage van Parsifal zelfs een nieuw christelijk beeld, bevrijd of gered van zijn semitische erfenis. Is het dan toegestaan om deze zogenaamde redding te ontcijferen in de slotformule van het drama: “Verlossing aan de Verlosser”?

Schelling, de verheerlijking van de natuur en de kunst

De filosofie van Schelling (1775–1854) onderzoekt vele domeinen en is des te moeilijker samen te vatten omdat ze verschillende belangrijke wendingen heeft doorgemaakt. Hij werd sterk beïnvloed door Fichte, zijn voorganger op de leerstoel filosofie aan de universiteit van Jena, maar ook door de theologie en Jacob Böhme (1575–1624), de Duitse mysticus die ook in de bibliotheek van Wahnfried voorkomt.



De autobiografie van Wagner getuigt van zijn poging om een belangrijk werk van Schelling te lezen, *Systeem van het transcendentale idealisme*. Maar ook van de moeilijkheden om deze zeer veeleisende tekst te begrijpen:

“Bij het lezen van de eerste pagina’s heb ik vergeefs mijn hoofd gebroken om er iets uit te halen.”

Een gemengd gevoel doorkruist het dagboek van Cosima:

“Richard leest ons, half tot onze afschuw, half tot ons vermaak, verschillende pagina’s van de filosofie van Schelling.”

In december 1880 vermelden verschillende dagboeknotities zijn lectuur van de *Filosofie van de Openbaring*. Dit werk was bedoeld om aan te tonen dat God een “noodzakelijk bestaande” is, oorzaak van Zichzelf, in de geest van Gods-Substantie bij Spinoza. Cosima is verbijsterd:

“Richard deelt zijn verontwaardiging over Schelling met mij en leest me een passage voor die inderdaad ongelooflijk is, waarin het bestaan van God wordt bewezen door de onmogelijkheid om het te bewijzen!”

Filosofen houden ervan met concepten te spelen!

De eminente plaats die Schelling toekent aan mythen, natuur en kunst, de essentiële rol van de geschiedenis, evenals het overwinnen van de tegenstelling noodzaak-vrijheid zijn thema's die Wagner zeker hebben beïnvloed. Dicht bij de romantische stroming ontwikkelt Schelling een organische en integrerende visie op de natuur in zijn *Ideeën voor een filosofie van de natuur* (1797) en *Over de ziel van de wereld* (1799). De natuur zou een interne en onbewuste tendens hebben om zich te ontwikkelen tot leven en subjectief bewustzijn, terwijl ons menselijk bewustzijn de omgekeerde weg probeert te volgen door zich te verenigen met de natuur. Dit zou komen doordat de natuur bestaat uit één en dezelfde vitale kracht en doordat materie, leven en denken slechts graden van organisatie en ontwikkeling van dezelfde kracht zijn. Op deze manier wordt het hardnekkige cartesiaanse dualisme tussen materie en geest overstegen.

Schelling ontwikkelt ook de idee dat de geschiedenis en de ontwikkeling van de mensheid een doel hebben, namelijk de progressieve openbaring van het Absolute zelf. Ondanks hun schijnbare tegenstelling vorderen de pool van de natuur (Object), beheerst door de noodzaak van wetten, en die van de vrije menselijke subjecten (Subject) in de geschiedenis naar een diepe identiteit. Deze strijd van een vrijheid die worstelt met de wetten en de conditioneringen van de menselijke natuur (machtswellust, egoïsme...) zal een van de essentiële thema's van de “Ring” worden...

In zijn *Filosofie van de kunst* ontwikkelt Schelling een verheven visie daarop. Meer nog dan filosofie brengt kunst

“de mens in zijn totaliteit (...) tot kennis van het hoogste, en daarin ligt het eeuwige verschil en het wonderlijke karakter van de kunst.”

Als kostbare hulp van de filosofie zijn wij door de kunst in staat het Absolute aan te raken, begrepen als de identiteit of vereniging van Subject en Object. Deze opvattingen, overgenomen en uitgebreid door Schopenhauer op het niveau van de muziek, konden Wagner, profeet van een kunst verheven tot religie, alleen maar strelen.

Een passage uit hetzelfde boek anticipeert verrassend op de wagneriaanse visie van het totaalkunstwerk (*Gesamtkunstwerk*):

“De meest perfecte compositie van alle kunsten, de eenheid van poëzie en muziek (...), gecombineerd in de meest complexe theatrale manifestatie, zoals in het antieke ideaal. In de opera is er slechts een karikatuur van overgebleven. De opera zou, in een hogere en nobeler stijl, zowel van de poëzie als van de andere kunsten, ons snel kunnen brengen tot de realisatie van het antieke drama verbonden met muziek en zang.”

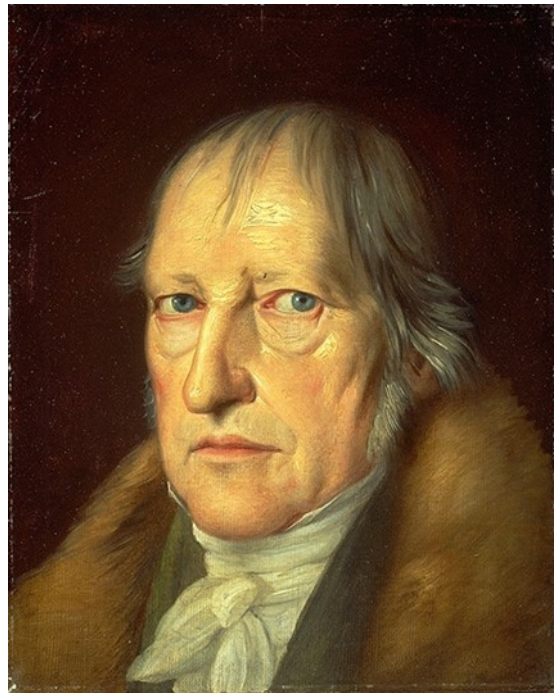
Tot slot getuigt zijn werk *Inleiding tot de filosofie van de mythologie* van het belang van de mythe als oorspronkelijke kennis (*Urwissen*). En volgens een visie die aansluit bij het gebruik dat Wagner ervan maakt in zijn conceptie van de Ring, zou de mythologie het begin van de geschiedenis markere,

“met de eerste stap buiten het domein van het moment en binnen het rijk van de vrijheid, met het verlies van de Gouden Eeuw, of met de val, dat wil zeggen de eerste uitdrukking van de vrije keuze.”

In de “Ring” zou de val overeenkomen met de diefstal van het Rijngoud, een bewuste daad die het eerste niveau van vrijheid markeert, zelfs als deze misleidend is. Dit brengt ons bij Hegel, die in dezelfde lijn de ongehoorzaamheid en het vertrek van Adam en Eva uit het aardse paradijs als de eerste vrije handeling van de mensheid durft te beschrijven!

Hegel, de prometheïsche figuur

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) is, samen met Kant, een van de onmisbare figuren van de Duitse filosofie. Tijdens zijn studies aan het seminarie van Tübingen was hij de metgezel van de dichter Friedrich Hölderlin en de filosoof Schelling; alle drie waren ze enthousiast over de Franse Revolutie en haar hoop op vrijheid. Hij werkt als huisleraar in Bern en Frankfurt. Zijn carrière zette hij voort als directeur van de krant Bamberger Zeitung, rector van het gymnasium in Nürnberg, hoogleraar filosofie in Jena, Heidelberg en ten slotte in Berlijn, de ultieme bekroning. Onder zijn grote werken vinden we de Fenomenologie van de geest en de Encyclopedie van de filosofische wetenschappen. Hij werkt verschillende onderdelen van zijn filosofie uit in de Wetenschap van de logica, de Filosofie van de geschiedenis, van de kunst, van de religie en van het recht.



De voetsporen van Fichte en Schelling volgend, streeft hij ernaar het fundamentele denken van Kant te overstijgen. Pas aan het einde van zijn leven begint zijn invloed zich te laten voelen, juist tijdens een sleutelperiode in de intellectuele vorming van Wagner.

De filosofie van Hegel is van een zeldzame complexiteit, sommigen zeggen zelfs ironisch dat hij zichzelf waarschijnlijk niet begreep, zo obscuur is zijn stijl soms! Zijn werk leent zich vandaag de dag nog steeds voor uiteenlopende interpretaties.

Hegel en Wagner, een onmiskenbare verwantschap

Voordat we de contouren van deze filosofie en haar echo's bij Wagner bespreken, zullen we hun lotsbestemming benadrukken. Hier zijn twee reuzen die een unieke plaats innemen binnen hun discipline. In de geschiedenis van de filosofie is er een voor en een na Hegel, in de geschiedenis van de muziek is er een voor en een na Wagner. Elk heeft op zijn eigen manier de traditie die hen heeft voortgebracht samengevat, terwijl ze die tegelijkertijd transfigureren en herscheppen in een diep origineel werk.

Wagner heeft orkestratie, harmonie en lyrisch drama tot een vorm van hoogtepunt of volledigheid gebracht. Op enkele glorieuze uitzonderingen na zijn zijn opvolgers slechts eenvoudige epigonen geweest, tenzij ze met de hele muziekgeschiedenis moesten breken. Na de overgang van het postromantisme opende zich de weg naar de Tweede Weense School, die atonaliteit en dodecafonie.

Hetzelfde geldt voor Hegel. Zijn systeem kan worden gezien als een culminatie van de klassieke filosofie. Sommigen gaan zelfs zo ver om te zeggen dat sinds Hegel de geschiedenis van de filosofie slechts bestaat uit reacties op zijn werk. Ook hier hadden zijn opvolgers geen andere keuze dan bleke imitators of felle critici te zijn, gedwongen om zich ten opzichte van hem te definiëren. Zo hebben bijvoorbeeld Feuerbach, Marx, Schopenhauer, Nietzsche en Kierkegaard zichzelf geaffirmeerd door zich frontaal tegen de grote Hegel te verzetten.

De Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty verdedigde de idee dat "Hegel aan de oorsprong staat van alles wat groots is gedaan in de filosofie in de afgelopen eeuw—bijvoorbeeld het marxisme, Nietzsche, de fenomenologie en het Duitse existentialisme, de psychoanalyse."

Onze twee reuzen werden geanimeerd door een wil en een creatief genie die hen ertoe brachten de diepe werkelijkheid van de wereld te vertalen en te omarmen in een werk, artistiek voor de een en filosofisch voor de ander. Deze totaliserende en enigszins megalomane ambitie heeft sommige critici tegen hen in het harnas gejaagd. Denk bijvoorbeeld aan Theodor Adorno en Karl Popper, die respectievelijk Hegel en Wagner ervan beschuldigden een

totalitaire ideologie te voeden. Hoewel sommige trekken daartoe kunnen neigen, pleiten andere juist voor een meer fundamentele openheid. Denk aan de onbekende dageraad die volgt op de “Götterdämmerung”, of aan het einde van de geschiedenis bij Hegel.

Welke kennis had Wagner van Hegel?

Aan de universiteit van Leipzig volgde Wagner het college “Filosofie van de esthetiek” van een vriend van zijn oom Adolf Wagner, Hermann Weisse, die sterk beïnvloed was door Schelling en Hegel, bij wie hij student was geweest. Daarnaast werden de doordringende visies van Hegel op kunst besproken in een tiental nummers van de “Neue Zeitschrift für Musik” van Robert Schumann. Het is meer dan waarschijnlijk dat de componist de Lessen over de esthetiek van Hegel heeft gelezen, waarvan we bepaalde sporen terugvinden in zijn essays die hij in Zürich schreef.

Wagner waagde zich aan de moeilijke lectuur van de Fenomenologie van de geest rond 1846. Anekdotisch vertelt zijn vriend en schilder Friedrich Pecht hierover:

“Ik vond Wagner gepassioneerd door Hegel en met zijn gebruikelijke overdrijving zei hij dat het het beste boek was dat ooit was gedrukt. Om het te bewijzen, las hij me een passage voor die hem had geïmponeerd, maar omdat ik het niet begreep, vroeg ik het opnieuw te lezen, maar geen van ons begreep het. Hij las een derde en vierde keer totdat we elkaar aankeken en in lachen uitbarstten.”

Hij benaderde ook de meer toegankelijke Filosofie van de geschiedenis in 1847, het enige filosofische werk van zijn tijd dat in Wagners bibliotheek in Leipzig wordt vermeld. Hier is de betekenisvolle spoor in zijn autobiografie:

“Dit werk had me als inleiding tot de echte filosofie moeten dienen en ik heb er veel dingen in gevonden die indruk op mij hebben gemaakt. En het is alsof ik op deze manier toegang krijg tot het heiligdom. Hoe onbegrijpelijker de conclusies waarmee deze kolossale en krachtige geest de sleutel tot alle ho-

gere kennis leek te geven, des te meer bleef ik de kwestie van het Absolute uitdiepen. De revolutie onderbrak deze inspanning.”

Het Absolute, of God als Totaliteit, is een sleutelbegrip van de hegeliaanse filosofie, waarvan we de contouren zullen schetsen. Dit Absolute, de graal van kennis, is ook nauw verbonden met de “Idee” die Nietzsche op denigrende toon aanhaalt in de geciteerde fragmenten.

Na zijn ontdekking van Schopenhauer zal Wagner zich van Hegel verwijderen, maar blijft hij getekend door een denken dat zijn tijd heeft gevormd.

Een systeem geanimeerd door een dialectische rationaliteit

We zullen de tijd nemen om de filosofie van Hegel enigszins uit te diepen om vervolgens de sporen bij Wagner te bespreken. Hegel ontwikkelt een organisch en holistisch begrip van de wereld. Volgens hem is het Ware het Geheel en is elk slechts gedeeltelijk begrip van de werkelijkheid slechts een fout. Hij streeft er dus naar de totaliteit van de realiteit als Systeem te begrijpen, dat wil zeggen een exhaustief en coherent geheel van stevig met elkaar verbonden concepten.

Deze concepten, ongeveer honderd in aantal, streven ernaar alle soorten werkelijkheid te omvatten: zijn, niets, worden, essentie, tijd, materie, beweging, dier, zelfbewustzijn, gemeenschap, staat, kunst, recht, enz. De elementen of concepten van het hegeliaanse systeem zijn met elkaar verbonden door een eigen logica, de dialectische logica. En het is het netwerk van alle verbanden tussen de concepten dat hen betekenis geeft.

De dialectische logica die alle elementen van het Systeem verbindt en genereert, ontwikkelt zich in een beweging in drie stappen, ook wel momenten genoemd: identiteit, oppositie en opheffing (of verzoening) in een nieuwe identiteit. Om deze logische beweging te begrijpen, is er niets beter dan een voorbeeld: degene die uitgaat van het individu (het Ik), het tegenover zijn Ander stelt, en uitkomt bij hun opheffing in de Gemeenschap.

Het eerste moment is de eenvoudige positie of bevestiging van een uitgangspunt, de vanzelfsprekendheid van het stellen van een identiteit "A=A", of in ons voorbeeld "Ik ben Ik". Maar het verdiepen van deze bevestiging onthult zijn beperkingen. Men kan de identiteit "A=A" alleen goed denken door ook "A is verschillend van niet-A" te denken. De oorspronkelijke identiteit kan alleen dieper worden begrepen in relatie tot en in oppositie met wat het niet is! In ons voorbeeld kan ik mezelf alleen als Ik (A) denken als verschillend van de ander (niet-A). Om zichzelf te definiëren, moet men in dit tweede moment zichzelf tegenoverstellen of zichzelf "ontkennen" in zijn tegendeel. Het uitgangskoncept (het Ik) ondergaat dus een soort splitsing die het intiem en constitutief verbindt met zijn omgekeerde pool (de Ander).

De tegenstrijdigheid die voortkomt uit de confrontatie tussen deze twee tegengestelde polen roept een opheffing (Aufhebung) op in een derde moment dat hen verenigt. In ons voorbeeld gebeurt de overstijging van de oppositie tussen Ik en de Ander door wederzijdse erkenning: we verlenen elkaar individualiteit, deze keer ingebed in een gemeenschap van individuen. De drie concepten zijn dus: het Ik wordt bemiddeld door de Ander om zichzelf te herontdekken als lid van een gemeenschap, het concept dat de individuele en sociale dimensies verenigt.

De dialectische relatie tussen deze drie momenten sluit de voorrang van het ene op het andere uit: ze hebben alleen betekenis als je ze samen bekijkt. Het is een beweging die tegelijkertijd bevestigt, ontkent en de tegengestelde polen laat samenleven, waardoor een nieuw concept ontstaat dat hen verenigt.

Terwijl de klassieke logica deze mogelijkheid afwijst, stelt de hegeliaanse dialectiek ons in staat om bepaalde ware tegenstrijdigheden te denken, door de diepe en vruchtbare eenheid van de tegenstellingen te ontdekken. Dit nieuwe type eenheid, dialectisch genoemd, is een vereniging van identiteit en verschil. De drie dialectische momenten kunnen ook worden begrepen als

verschillende perspectieven die samen een meer globale werkelijkheid vormen.

In een van zijn essays over Beethoven verwijst Theodor Adorno naar het dialectische karakter van de sonatevorm. Het eerste moment is de expositie van een thema in de grondtoonsoort. Het tweede presenteert een contrasterend thema in een andere toonsoort. De alchemie van de doorwerking combineert deze thema's. Dit leidt tot het derde moment, de re-expositie, die kan worden gezien als een dialectische verzoening: een synthese die verder gaat dan eenvoudige herhaling met de samenkomst van de twee thema's in de oorspronkelijke toonsoort. Met de muzikale betekenis die alleen ontstaat door het samen nemen van de drie momenten om tot de essentie van het werk te komen.

De ontwikkeling van het filosofische systeem

De dialectische logica wordt soms geassocieerd met de beweging van onze geest die stelling, tegenstelling en synthese articuleert. Maar voor Hegel is het niet het intellect dat deze logica op de werkelijkheid projecteert: de dialectische rationaliteit is zelf "de Ziel van de wereld", in de zin dat zij alle vormen van werkelijkheid zou animeren en genereren.

Door deze dialectische sleutel consequent te gebruiken, pretendeert de Encyclopedie van de filosofische wetenschappen het hele logische en historische worden van het reële te traceren. Je ziet er voortdurend de dialectische triades op elkaar volgen: elk moment van opheffing wordt op zijn beurt het object van een nieuwe ontkenning, dan van een nieuwe opheffing. En zo verder totdat de beweging de totaliteit van het reële omvat. Dit geheel, waarin alles samenhangt, gearticuleerd door dialectische verbanden, vormt het beroemde hegeliaanse Systeem.

Deze brede logische beweging verklaart het ontstaan van de drie grote typen of sferen van werkelijkheid: de sfeer van concepten en ideeën (Logica), die van de materiële wereld (Natuur) en ten slotte die van de subjectieve en vrije bewustzijnen (de Geest). In een gigantische cyclus volgen deze drie sferen

van werkelijkheid elkaar dialectisch op om het Absolute te vormen, een andere naam voor God.

Een systeem gearticuleerd in drie sferen: Logica, Natuur en Geest

De ontwikkeling van de eerste sfeer van werkelijkheid (Logica) begint met de dialectiek van het onbepaalde Zijn en het Niets, twee oorspronkelijke tegenstellingen die elkaar opheffen in het concept van het Worden. Vervolgens worden de polen van Zijn en Essentie tegenover elkaar gesteld, en hun op-eenvolging leidt tot wat Hegel de absolute idee noemt—denk hier aan de toespelingen van Nietzsche! Deze Idee is het abstracte concept dat alle werkelijkheid omvat, haar formele en finale oorzaak. Maar omdat het de concrete existentie mist, is het nog niets, slechts een abstractie.

De Idee moet zichzelf dus overstijgen en zich manifesteren in zijn tegendeel, een concrete, materiële wereld. De generatie van deze tweede sfeer van de Natuur begint met de dialectiek van Tijd en Ruimte, die zich verzoenen in de Beweging. Men mag hierin een filosofische voorafschaduwung zien van de beroemde formule uit Parsifal: “Hier wordt de tijd ruimte”! Vervolgens ontstaan de fysieke, chemische en biologische stadia, waarvan het laatste culmineert in het geëvolueerde en autonome dier. Maar deze culminatie beperkt en ontkent zichzelf in de fysieke dood.

Deze dood betekent echter niet het einde van het dialectische proces, maar juist zijn herstart in de sfeer van de Geest, tegengesteld aan de Natuur. Men moet de wording van dit nieuwe type werkelijkheid begrijpen als de opkomst van toenemende niveaus van bewustzijn en vrijheid. Dit begint bij de mens met het bewustzijn van natuurlijke sensaties, strekt zich uit tot een bewustzijn van de wereld en opent de deur naar een zelfbewustzijn en zijn vrijheid. Deze antropologische en psychologische ontwikkeling vormt het moment van de Subjectieve Geest. Zijn dialectische pendant is de Objectieve Geest, die het concrete sociale leven structureert. Zijn logische ontwikkeling wordt gekenmerkt door momenten als het Recht, de Moraliteit, het Gezin, de Maat-

schappij en de Staat. De overstijging van deze twee stadia van de ontwikkeling van de vrijheid vindt plaats via het moment van de Absolute Geest.

De dynamiek van de Absolute Geest: Kunst, Religie en Filosofie

De laatste fase van de wording van de Geest wordt geanimeerd door de dialectiek die zijn drie meest volmaakte manifestaties verbindt: Kunst, Religie en Filosofie.

Kunst biedt een voorstelling van de Geest in zintuiglijke vorm (materie, klanken, enz.). Het is "de zintuiglijke verschijning van de idee", terwijl deze laatste het Absolute conceptualiseert. Terwijl het zich nog steeds baseert op de materiële wereld (Natuur), overstijgt de Kunst deze door zijn eigen materie te spiritualiseren. De kunst laat de natuur spreken, maar nog steeds op een volledig intuïtieve manier. Op deze manier draagt ze bij tot het iets meer begrijpelijk of rationeel maken van het zintuiglijke, zoals Hegel het uitdrukt.

Hegel zal zijn omstreden stelling van het einde van de Kunst formuleren: als het pad van de Geest aanvankelijk door de kunst wordt gebaad, moet het zich voortzetten via Religie en Filosofie.

Religie, zowel in haar mythologische als in haar meer uitgewerkte doctrines, emancipeert zich van de zintuiglijke wereld. Religies dragen bij aan de geboorte van de Geest in de metaforische modus.

Mythes en dogma's blijken betekenisvol, dragers van symbolen en voorstellingen die naar een diepere rationaliteit wijzen. Er blijft echter een tegenstelling bestaan: het oneindige wordt nog steeds als extern gedacht, verbonden met een scheppende, transcendente God, tegengesteld aan onze eindigheid.

Hegel beschouwt Religie als de geschiedenis van de religies, waarbij elke stroming een nuttig perspectief brengt in de dialectische beweging. Vanwege zijn waardering voor het innerlijke leven dat de vrije wil aanscherpt, biedt het protestantisme de meest volmaakte religieuze synthese.

Evenzo verwijst Filosofie naar de geschiedenis van de filosofie, waarbij elke grote gedachte haar deel van de waarheid brengt, terwijl ze een vruchtbare

contradictie oproept. En het hegeliaanse Systeem biedt een voorlopige culminatie.

De absolute kennis als doel van de filosofie

Het is inderdaad de filosofie die, gedragen door de hele voorgaande ontwikkeling, de Geest naar zijn ultieme voltooiing zal leiden. Maar niet langer in de zintuiglijke en voorstellingsmatige registers, maar in de volledige rationele helderheid van het concept. De Geest kan zich dan vervolmaken als vrij subject, een volledig bewustzijn dat toegang krijgt tot het weten. Het Absolute Weten omvat de Totaliteit als een worden, geanimeerd door de Logica waarmee alles begon. De cirkel is dus rond, en men kan spreken van een circulair fundament van het Systeem.

Dit Systeem vertoont een uitzonderlijke rijkdom en evenwicht. De drie soorten werkelijkheid (ideeël, natuurlijk en spiritueel) zijn van hetzelfde ontologische belang. Het zijn zowel verschillende perspectieven op hetzelfde Absolute als zijn constitutieve momenten die elkaar oproepen. Het zou ons te verleiden om alles in detail te bespreken, maar deze filosofische opvatting maakt het mogelijk verschillende fundamentele tegenstellingen binnen de Totaliteit te denken: Abstract (Logische werkelijkheid) versus Concreet (Natuurlijke werkelijkheid), Object (Natuurlijke werkelijkheid) versus Subject (Geestelijke werkelijkheid) en Vrijheid (Geestelijke werkelijkheid) versus Noodzaak (Logische werkelijkheid). Je kunt zo'n Systeem, in zijn ambitie om tot het Absolute te komen als hoogst speculatief, zelfs waanzinnig beschouwen. Het denken van Hegel heeft inderdaad vele interpretaties en ook veel kritiek opgeroepen. Zijn wereldopvatting heeft echter ook weerklank gevonden bij denkers als Teilhard de Chardin, Alfred North Whitehead of zelfs de Nobelprijswinnaar natuurkunde, Roger Penrose. Deze laatste beschouwt de wereld eveneens als het resultaat van een interactie tussen drie soorten werkelijkheid, waarbij hij de Logica vervangt door een platonische wereld van wiskundige vormen.

Hegel en de muzikale wereld

Vooraleer we zijn filosofie van de kunst schetsen, laten we zien hoe Hegel een autodidact was die gepassioneerd is door muziek. In Tübingen deelde hij zijn kamer met de beroemde dichter Hölderlin, in zijn vrije tijd fluitist. Niet tevreden met het bijwonen van talloze concerten en opera's, bezocht hij muzikale kringen: het Singverein van Anton Friedrich Justus Thibaut, gericht op de herontdekking van de oude muziek (Palestrina, Händel, Bach...), en de Singakademie van Carl Friedrich Christian Fasch, die in 1829, onder leiding van Felix Mendelssohn, de bijna 100 jaar vergeten Matthäus-Passion uitvoerde.

De Joodse intelligentsia had in Duitsland een prominente plaats verworven, het resultaat van een emancipatiebeweging die in de 18e eeuw door Lessing en de filosoof Moses Mendelssohn, grootvader van Felix, was ingezet. Als eminent filosoof van de Verlichting was hij, in dialoog met Kant, verantwoordelijk voor de vertaling van de Thora in het Duits. Hij pleitte ook voor de ontwikkeling van een seculiere staat die het volledige burgerschap aan Joden verleende. Zijn zoon, Abraham Mendelssohn, organiseerde privéconcerten om zijn wonderkind Felix te promoten, en Hegel woonde die bij.

De schilder Hensel, echtgenoot van Fanny Mendelssohn, maakte drie potloodportretten van Hegel. Hegel was ook bevriend met Carl Friedrich Zelter, de leraar van Felix Mendelssohn. Deze laatste volgde zijn college over de filosofie van de kunst en een brief die hij aan de filosoof schreef over logica in muziek getuigt van zijn grote interesse.

Hegel sloot ook vriendschap met de broer van Giacomo Meyerbeer, wiens beroemde Berlijnse familie concerten organiseerde in hun paleis in de Tiergarten.

In dit rijke muzikale leven in Berlijn behield Hegel een voorkeur voor de "klassieken" (Mozart, Rossini, Mercadante, Spontini, Gluck, enz.). Spontini, aangesteld als General Musik Director van de Opera van Berlijn, won zijn achting meer dan zijn rivaal Weber, ondanks het succes van "Der Freischütz". Hegel was ook niet enthousiast over Beethoven, zijn exacte tijdgenoot. Dat je

aan de top van het filosofische denken staat, garandeert dus niet een open geest op andere gebieden. Hegel had een zwak voor zang en bewonderde de in de mode zijnde diva's: Angelica Catalani, Henriette Sontag, of zelfs Milder Hauptmann, prima donna van de Opera van Berlijn, eerste uitvoerder van de titelrol van Leonore, en ook... zijn partner bij het whist!

Een zeer gestructureerde filosofie van de kunst

In het hegeliaanse Systeem neemt de Kunst deel aan de ontwikkeling van de Geest, terwijl het een dialectische relatie onderhoudt met Religie en Filosofie.

Bij Hegel corresponderen de verschillende ontwikkelingsstadia van de kunst met de symbolische, klassieke en romantische fasen, die verschillende facetten van het Absolute uitdrukken. Symbolische kunst wijst al naar een "daarbuiten", maar dat kan niet echt worden gegrepen, omdat het nog vastzit in de abstractie van het symbool. De klassieke kunst, geïllustreerd door de antieke Griekse sculptuur, streeft ernaar het abstracte en het concrete door haar evenwicht te verzoenen. Deze "ideale" voorstelling van schoonheid blijft echter extern aan het idee zelf: het is slechts een materiële en dus onvolmaakte voorstelling van het immateriële idee. Ten slotte brengt de romantische fase de individualiteit van het werk naar voren en verplaatst het zwaartepunt naar het individuele bewustzijn. Het is aan deze innerlijkheid om haar weg te vervolgen voorbij het esthetische stadium om tot de religieuze en filosofische momenten te komen.

De evolutie van de Kunst wordt gevormd door een hiërarchie van kunstvormen, van de meest materiële en zintuiglijke tot de meest etherische. Kunst baseert zich op materie terwijl het zich ervan wil bevrijden. Architectuur is gebaseerd op grondstoffen en moet aan functionele beperkingen voldoen. Sculptuur bevrijdt zich van dergelijke zorgen en kan menselijke figuren tonen waarin de Geest naar voren komt. Schilderkunst emancipeert zich van het zintuiglijke door zich in twee dimensies te ontplooien, waardoor haar materiële afhankelijkheid wordt verlicht.

Ingesloten in ongrijpbare luchtvibraties, markeert muziek een verdere stap in dit proces van bevrijding van de materie. Het is de “ontkenning” van het zintuiglijke in die zin dat het speelt met ruimte om zich in de tijdelijkheid te ontplooien. De muzikale vibraties volgen elkaar op en verdwijnen om consistentie te vinden in het bewustzijn en de innerlijkheid van een subject. Muziek wordt de meest directe uitdrukking van de menselijke ziel en openbaart zich als sensaties, affecten en gevoelens.

Hegel plaatst de stem op het hoogtepunt omdat hij haar als meer “ideëel” beschouwt, omdat ze direct voortkomt uit een voelende ziel die zich met een minimum aan tussenpersonen uitdrukt. Het zou de “synthese van alle instrumenten” zijn, waarbij de kenmerken van snaar- en blaasinstrumenten worden gecombineerd.

Muziek drukt passies uit, maar doorvoeld in het genot van een vibrerend bewustzijn dat toch op kleine afstand van deze passies staat. Hegel is in dit opzicht een tegenstander van een teveel aan expressie dat dit effect van afstand zou kunnen verpletteren.

De filosoof staat op gespannen voet met de romantische opvatting van de muziek als taal van het onzegbare. Nog te subjectief en zonder bepaald inhoudelijk, wijst zuivere muziek naar de Geest, maar poëzie geeft de woorden om het te zeggen en uit te leggen. Deze overstijging door het woord is essentieel om de vruchtbare breuk met de materiële wereld te voltooien. De menselijke taal, gebaseerd op conventies, stelt ons in staat tot een voorstelling te komen die vrij is van zintuiglijke dingen. Alleen zij is in staat een echt gestructureerd en conceptueel gehalte te ontwikkelen en te denken.

Hegel situeert dus de opera, die woord en muziek verbindt, boven de instrumentale muziek. Muziek zou haar essentie realiseren in haar dialectische relatie met een poëzie die haar inhoud geeft. Naar het voorbeeld van Schelling over het concept van het totaalkunstwerk, vat hij samen:

“Wanneer het drama een volledig kunstwerk wordt, een totaliteit, hebben we te maken met wat we opera noemen. De opera verschijnt als het ware drama, het volmaakt gevormde drama vanuit artistiek oogpunt.”

Een weinig orthodox christendom

De geschiedenis van religie en die van filosofie zijn lang met elkaar verweven geweest in het Westen. Eerst dienstbaar aan de religie, emancipeerde de filosofie zich geleidelijk aan in naam van een triomferende Rede in de Verlichting. Hegel heeft de filosofie expliciet boven de religie geplaatst, terwijl hij haar schatplichtigheid aan de religie erkende.

Hij transplanteerde op filosofisch niveau wat het christelijke dogma van de Drie-eenheid en zijn opvatting van een “mens-God” Jezus op metaforische wijze aankondigde. Voor de Duitse filosoof is “God” (of het Absolute, de Totaliteit) geenszins een onveranderlijke Schepper. De drie personen van de Drie-eenheid (Vader—Zoon—Heilige Geest) hebben hem geïnspireerd als symbolen voor de drie sferen van werkelijkheid van zijn Systeem, Logos—Natuur—Geest.

God de Vader is het beeld van een pure Gedachte die zichzelf denkt (het aristotelische noesis noeseos). Bij Hegel neemt het de vorm aan van de dialectische rede waarvan de ontwikkeling in de sfeer van de Logica wordt beschreven. Om zichzelf te realiseren, moet de Vader zich noodzakelijkerwijs vervreemden en incarneren in de sfeer van de Natuur via zijn “ontkenning”, Jezus. Deze mens-God wordt zelf geconfronteerd met de eindigheid door zijn dood. Deze dood is ook die van God en bevat een deel van zijn waarheid. Jezus zal de bemiddelaar zijn, die door zijn symbolische en niet-fysieke opstanding de dood overstijgt en de mensheid de Heilige Geest, metafoor van de sfeer van de hegeliase Geest, nalaat.

Een emblematische figuur van het panentheïsme

In deze filosofische interpretatie van het christendom wordt God geconstitueerd door de beweging die zijn componenten Logos (Rede), Natuur en Geest

verbindt. Om zichzelf te realiseren, is het goddelijke dus afhankelijk van de mensheid: zij draagt bij aan de ontwikkeling van de Geest die zichzelf geleidelijk bewust wordt. God is tegelijkertijd transcendent en immanent, het initiële alfa en het omega van een nog in wording zijnde voltooiing.

Hegel is dus een van de sleutelschakels in de geschiedenis van het panteïsme, een opvatting van God bedacht door Meister Eckhart, Nicolaus van Cusa en Jakob Böhme. In deze opvatting van het goddelijke is “alles (natuur, denken...) in God”, maar zonder dat God zich daartoe beperkt; de som van de delen is niet het Geheel, in tegenstelling tot wat de pantheïstische visie beweert. Als het bestaan van God zich ontwikkelt en actualiseert in de wereld en de menselijke geschiedenis, is zijn essentie eeuwig. Het Absolute is tegelijkertijd transcendent en immanent, potentieel en actueel, eeuwig en tijdelijk, oneindig en eindig. Want een oneindige God die het eindige niet ook in zich zou opnemen, zou door deze uitsluiting beperkt zijn.

Deze verbrede visie op het goddelijke, niet in overeenstemming met de christelijke doctrine, leverde Hegel problemen en zelfs ongegronde beschuldigingen van atheïsme op.

Invloed op de overtuigingen van Wagner

Voor Hegel, maar ook voor Wagner, draagt religie waarheden over op een metaforische manier. Maar terwijl de eerste aan de filosofie het vermogen toekent om ze te ontcijferen, schrijft Wagner dit vermogen aan de kunst toe:

“Men kan zeggen dat wanneer religie kunstmatig wordt, het aan de kunst is om de essentie van religie te redden. Religies willen hun mythische figuren als concreet laten doorgaan, terwijl de kunst ons hun symbolische waarde levert. Door een geïdealiseerde voorstelling onthult de kunst ons hun diep verborgen waarheid.”

Wagner werd zijn leven lang geconfronteerd met metafysische vragen en zijn relatie tot religie is complex: boeddhisme en christendom, in zijn lutherse

vorm, waren belangrijke inspiratiebronnen, maar werden sterk beïnvloed door alle filosofische invloeden die hij onderging.

Zijn positie blijft dubbelzinnig, overlappend en oscillerend tussen deïsme, theïsme, pantheïsme, hegeliaans panentheïsme en feuerbachiaans en schopenhaueriaans atheïsme. Een diffuse religiositeit leek hem te bezielen toen hij Villiers de l'Isle-Adam vertrouwde:

“Als ik in mijn ziel niet het licht en de levende liefde van dit christelijk geloof zou voelen, zouden mijn werken, die er allemaal van getuigen, die van een leugenaar en een aap zijn.”

Cosima noteert in haar dagboek (1879) deze gedachte van Richard:

“Ik geloof niet in God, maar in het goddelijke dat zich in Jezus zonder zonde openbaart.”

Badend in de geest van zijn tijd, verwerpt Wagner het institutionele christendom in naam van de vitale krachten en de vrijheid, de enige die de wereld kunnen veranderen. In het spoor van de panentheïstische opvattingen van Hegel, onderschrijft de componist niet langer het idee van een scheppende en aan de wereld externe God. Hij kan niet worden gescheiden van de natuur noch van de menselijke bestemming.

Zijn schets van het drama Jezus van Nazareth (1848) vertoont veel analogieën met Het leven van Jezus (1795) van Hegel. De goddelijke incarnatie in Jezus is essentieel, omdat ze het goddelijke concreet maakt en zintuiglijk maakt door een menselijk lot. De fysieke opstanding van Jezus wordt ook vermeden ten gunste van een opkomst van de Heilige Geest, een goddelijke vonk nagelaten aan de mensheid. Jezus is niet zozeer zoon van God en mens-God als wel het ultieme model van de morele mens.

Bij Wagner belichaamt het idee van het heilige en de opperste moraliteit zich op emblematische wijze in het offer. Dat van Jezus, archetypisch, symboliseert de vrije keuze voor lijden en zelfs de dood, uit liefde en met het oog op verlossing. Het offer is een dialectisch knooppunt in de zin van Hegel: het is

door zichzelf te offeren, zichzelf te ontkennen, dat men zichzelf realiseert. Het mysterie van een dood waaruit de verlossing van de ander en van zichzelf voortkomt. Dit is wat Wagner van het religieuze domein overbrengt naar het hart van zijn drama's via de figuren van Senta, Elisabeth, Parsifal of Brünnhilde.

En om af te sluiten met een anekdote over zijn respect voor de figuur van Jezus, hier is wat Cosima in haar dagboek noteert in 1882:

“Ik zeg hem dat het afstand doen van de figuur van Christus en in ruil daarvoor de figuur van Parsifal creëren getuigt van grote artistieke intelligentie; hij antwoordt mij: “een tenor horen zingen in de rol van Christus, bah!””

De Ring, muzikale echo van het hegeliaanse Systeem

De Ring des Nibelungen vertoont duidelijke analogieën met het hegeliaanse Systeem, beschreven in de Encyclopedie van de filosofische wetenschappen. Analogieën tussen twee toch zeer verschillende universums: een wereld van muziek, mythe en emoties met intuïtieve en bewegende contouren aan de ene kant, tegenover het cerebrale domein van het uitgekristalliseerde concept aan de andere kant.

De eerste opvallende overeenkomst tussen de twee werken ligt in hun gemeenschappelijke totaliserende ambitie: beide proberen niets minder dan de bestemming van de wereld te omvatten en te traceren om er een betekenis aan te geven.

Het organische karakter en een diepe eenheid ondanks hun omvang vormen de tweede verwantschap van deze titanische ondernemingen. De samenhang van het hegeliaanse Systeem wordt verzekerd door de dialectische logica, terwijl de Ring zijn eenheid ontleent aan een muzikale logica, die van de leidmotieven die het hele werk doorkruisen, zelf afgeleid van basisstructuren, en die in elkaar overgaan.

Drie andere eigenaardigheden verstevigen de convergentie tussen het Systeem en de Ring: hun cyclische karakter, de geschiedenis van het ontstaan van de vrijheid en de centrale rol van een christelijke figuur.

Twee cyclische werken

Het hegeliaanse Systeem en de "Ring" worden beide gekenmerkt door een brede cyclische vorm. Ze vertrekken van dezelfde oorsprong, om aan het einde van een immense reis een getransfigureerd zicht op het uitgangspunt terug te vinden. Beide eindigen op een punt van terugkeer dat niet een herhaling aankondigt, maar een nieuw begin, verlicht door de verworven kennis.

Beide beginnen met een dageraad van de wereld. Metafysische dageraad van de dialectiek van zijn en niets die uitmondt in het worden bij Hegel. Mythologische dageraad van een oorspronkelijk Gouden Tijdperk in het voorspel van "Rheingold" bij Wagner, verrassende voorafspiegeling en muzikale symbolisering van het dialectische worden.

Uit het niets, het oorspronkelijk zwijgen, ontstaat het ongedifferentieerde zijn, een enkele noot, een onbeweeglijke Es, lang aangehouden door de contrabassen. De tijdelijkheid lijkt dan te ontstaan wanneer de noten van het Es-majeur akkoord in overlappende lagen door acht hoorns worden weergegeven. Het motief van het Rijngoud wordt op deze harmonische basis uitgewerkt, waardoor de indruk van beweging wordt versterkt. Daarna verschijnt, als in een breuk, de melodie gezongen door Woglinde, steunend op het As-majeur akkoord. In Opera en Drama zegt Wagner hierover:

"We zijn getuige van de geboorte van deze melodie die een volledige antithese (Gegensatz) vormt op de oorspronkelijke harmonie."

Is het niet veelzeggend dat hij een hegeliaanse woordenschat gebruikt om deze fasen te beschrijven die elkaar tegenoverstellen en organisch opvolgen?

Aan het einde van de ontwikkeling van het hegeliaanse Systeem zou de Geest toegang krijgen tot het absolute weten. De Geest hervindt zichzelf dan in de aanvankelijke Logische sfeer waarin de rationaliteit van de Totaliteit zich aan

hem openbaart. Evenzo sluit de Ring af met een terugkeer naar zijn begin, een oorspronkelijke staat van de wereld waarin het goud zijn oorspronkelijke zuiverheid terugvindt. Maar deze terugkeer gebeurt met een lading geschiedenis en rijping die de mogelijkheid opent van een nieuw tijdperk, en dus van een nieuw begin. Op dit punt bereikt Brünnhilde een vorm van wijsheid:

“Alles, ik weet alles; alles wordt mij duidelijk,”

zoals zij het absolute weten verwerft dat het hegeliaanse bekroont. Terwijl de kennis van de godin Erda oorspronkelijk (Urwissen) was, gaat die van Brünnhilde verder, zij blijkt de eindbestemming te zijn.

Het ontstaan van de Vrijheid

Binnen de derde sfeer van het hegeliaanse Systeem blijkt de rode draad van de Geest zijn voortgang naar volledige vrijheid en het absolute weten te zijn. Deze dialectische ontwikkeling manifesteert zich via steeds verder ontwikkelde niveaus van bewustzijn en wil. Aan de andere kant zoekt de Geest zijn weg door een immense historische en beschavingsbeweging, doorkruist door felle en duistere strijd.

In de “Ring” voltrekt dit dramatische proces zich symbolisch gedurende een mythologisch fresco. De dialectische tegenstellingen worden erin geïllustreerd en als het ware belichaamd door conflicten tussen protagonisten. De vooruitgang van een vrijheid die zich zoekt, krijgt een zeer concrete vorm, geassocieerd met de verschillende sleutelfiguren. Vrijheid om te domineren en te onderwerpen voor Alberich, vrijheid om zijn eigen wet te vestigen bij Wotan, vrijheid om zichzelf te realiseren door de wet te overtreden bij Siegmund en Sieglinde, vrijheid om zijn spontaniteit te beleven bij Siegfried, en ten slotte, ultieme vrijheid om zichzelf bewust en uit liefde op te offeren, bij Brünnhilde.

Deze zoektocht naar een steeds grotere vrijheid doordringt het hele drama en neemt inderdaad een centrale plaats in in de reflecties van Wagner:

“Eén ding telt boven alles: de vrijheid! Maar wat is vrijheid? Is het, zoals onze politici denken, de losbandigheid? Natuurlijk niet! Vrijheid is integriteit. Wie waar is tegenover zichzelf, dat wil zeggen, wie handelt in overeenstemming met zijn eigen wezen, en in volmaakte overeenstemming met zijn eigen natuur, die is vrij.”

Laten we deze dialectische en tastende verovering in van de “Ring” wat nader bekijken.

De oorspronkelijke Natuur, gesymboliseerd door het goud en de Rijndochters, staat tegenover Alberich. Hij moet zijn nog onvolmaakte liefde verloochenen ten gunste van zijn tegendeel, de macht belichaamd door de ring, symbool van de misleiding van het oorspronkelijke goud. Zijn vrijheid om te domineren wordt gebruikt om de Nibelungen te onderwerpen, gereduceerd tot eenvoudige productieve krachten.

De antithese van Alberich (de zwarte alb) is niemand minder dan Wotan (de witte alb). Deze tegengestelde dubbelganger beroemt zich op het gebruik van de macht van de ring voor hogere doeleinden, om het verdrag met de reuzen voor de bouw van het Walhalla te respecteren. Er is een zekere morele vooruitgang, geassocieerd met het respect voor een wet waarvoor de goden zich garant stellen. Dit moment van de wet, die een bepaalde orde waarborgt, is ook een gevangenis die andere mogelijkheden verhindert. Het is de pijnlijke tegenstrijdigheid die Wotan beleeft, die zich anders vrij zou willen voelen terwijl hij zich gevangen voelt in zijn eigen wet. Gedurende het hele verhaal vecht de wankelende god tegen zijn eigen wil, belichaamd door Brünnhilde, zijn dialectische dubbelganger.

Om zichzelf te overstijgen, hoopt hij zijn droom van vrijheid over te dragen op zijn nakomelingen, de Wälsungen. De tweeling Siegmund en Sieglinde draagt een uiterst krachtige dialectische lading: eenzelfde ei is gesplitst in twee tegengestelde polen, man en vrouw. Hun incestueuze liefde, veroordeeld door Freia, drijft hen onweerstaanbaar naar het hervinden van hun oorspronkelijke eenheid in de liefdesdaad, waaruit hun eigen overstijging, in de persoon van Siegfried, vrucht van hun vereniging, zal voortkomen.

Als belichaming van het nu vrije en spontane bewustzijn, moet Siegfried deze zo begeerde vrijheid naar een hoger niveau brengen. Maar hij is het slachtoffer van bedrog en zijn eigen ongetemde instinct en hij verloochent zijn liefde voor Brünnhilde. Hij wordt zelf een levende tegenstrijdigheid:

“Niemand hield ooit van een intensere liefde, en toch (...) niemand brak als hij alle eden en alle pacten.”

De ultieme liefde ontkent zichzelf in een ultiem verraad, in een toch noodzakelijke tegenstelling die Siegfried bekent:

“Ik was de eerlijkste mens die moest verraden, zodat een vrouw tot wijsheid kon komen.”

In dezelfde brief aan Röckel bevestigt Wagner de noodzaak van een dialectische overstijging van de confrontatie tussen de twee heldenfiguren:

“Siegfried is niet de complete mens; alleen met Brünnhilde wordt hij de verlosser (...) en het is een lijdende en zichzelf offerende vrouw die in vol bewustzijn de ware verlosser wordt. Want de liefde is werkelijk het eeuwig-vrouwelijke zelf.”

Alleen het offer van Brünnhilde kan deze tegenstrijdigheid transfigureren en de liefde van het paar verheffen. Deze dialectische verzoening wordt in het grandioze slot uitgedrukt door de opeenvolging van de leidmotieven van Siegfried en de glorificatie van Brünnhilde, ook bekend als Verlossing door de liefde. Ze lossen op in de grote ultieme cadens, in Des-majeur, die de overstijging van alle antagonismen en het mogelijke, maar nooit verworven, ontstaan van een vrije wereld markeert.

Jezus en Brünnhilde, twee christelijke figuren

We hebben al de trinitaire christelijke inspiratie van het hegeliaanse Systeem benadrukt, met Jezus, mens-God, als centrale en bemiddelende figuur. In de conceptie van de Ring wordt een soortgelijk centrale rol vervuld door Brünn-

hilde. Het feit dat zij ook op vele manieren een echte christelijke figuur is, kan geen toeval zijn.

Net als Jezus is de Walküre van goddelijke oorsprong en belichaamt zij de wil van haar vader, Wotan. Tegelijkertijd neemt zij lichamelijke gestalte aan en verlaagt zij zich tot de menselijke conditie, met het risico haar onsterfelijkheid te verliezen. In de slotscène van de “Ring” offert Brünnhilde zich, net als Jezus, uit liefde op in volledige vrijheid, door precies dat te doen wat zij te volbrengen heeft.

Zowel Christus als de Walküre zijn figuren die een erfzonde verlossen. Brünnhilde doet afstand van de verleidelijke macht van de ring door hem aan de Rijn terug te geven — een gebaar dat de oorspronkelijke schuld uitwist: de heerszuchtige begeerte die het oude godenrijk beheerste.

“O gij heilige hoeders van eden! Richt uw blik op mijn hevig lijden, aanschouw uw eeuwige schuld.”

Het eerder genoemde slot-leitmotiv van de Verlossing door de liefde is het teken van een nieuwe geest van liefde die boven de toekomstige wereld zweeft — een onmiskenbare analogie met de Heilige Geest die Jezus bij zijn dood naliet. En de toneelaanwijzing die Brünnhilde beschrijft — “een zachte verrukking verandert geleidelijk haar gelaatstrekken” — herinnert duidelijk aan haar herwonnen goddelijkheid.

Overgang van Hegel naar Schopenhauer

De bewegingen “Junges Deutschland” en “Die Freien”

Het complexe denken van Hegel heeft in zijn kielzog een veelheid aan interpretaties en tegenstrijdige stromingen gecreëerd. Enerzijds waren er de “rechts-hegelianen” of “oude hegelianen”, aanhangers van politiek en theologisch conservatisme, die de voltooiing van de geschiedenis zagen in het aanbreken van het Pruisische koninkrijk. Anderzijds waren er de “links-hegelianen” of “jong-hegelianen”, een intellectuele contestataire elite, die

veel meer in de lijn lagen van een Hegel die de Franse revolutie had toegejuicht, al had hij haar excessen veroordeeld.

De “jong-hegelianen” behielden het dynamische aspect van zijn dialectische methode, die steeds een overstijging, een worden naar iets anders, opriep. De kritiek die toen op het systeem van Hegel werd geuit, was erop gericht de superioriteit van de christelijke religie in vraag te stellen en, meer nog, het belang van religie in het algemeen te relativeren. Politiek gezien waren jong-hegeliane revolutionair en streefden ze naar een ingrijpende transformatie van de burgerlijke samenleving.

Via het prisma van deze intellectuele contestatiekringen, en in het bijzonder de groepen “Junges Deutschland” en “Die Freien”, ervaarde Wagner de tekortkomingen van de samenleving en droomde hij ervan de wereld te veranderen. Als revolutionair socialist en utopisch anarchist getuigen zijn geschriften uit zijn ballingschap in Zwitserland van de oprechtheid van zijn engagement in Dresden in 1849, al zal hij dit aspect uit tactische overwegingen voor Lodewijk II van Beieren in zijn autobiografie minimaliseren.

Toen hij als dirigent in Dresden werkte, bracht zijn assistent August Röckel hem in contact met een milieu met socialistische en anarchistische tendensen, meer bepaald via de groep “Junges Deutschland” (1830–1850), waarvan hij lid was samen met Heinrich Heine, Büchner en Heinrich Laube, de oprichter. Zij stelden zich te weer tegen de politiek steriele romantische geest en droomden ervan de vernederingen van Napoleon te overwinnen en zich te bevrijden van elke politieke, religieuze en morele tirannie, waarbij ze zelfs de vrije liefde propageerden. Ondanks het mislukken van de Duitse revolutionaire impuls bleef de invloed van deze beweging aanzienlijk.

In hetzelfde milieu speelde ook David Strauss een rol in het tot dan toe sterk gelovige Duitse wereldje. In zijn “Das Leben Jesu” (1835), waarin hij de hegeliaanse methode hanteerde, benadrukte hij het belang van de historische en sociale context voor de interpretatie van het evangelieverhaal. Dit boek, dat grote weerklank vond en veel reacties uitlokte, wees op toevoegingen en

overdrijvingen door de eerste christelijke gemeenschappen en betwistte het strikt historische karakter van het Nieuwe Testament. Strauss was hiermee zijn tijd ver vooruit. Renan, door wie Wagner later beïnvloed zou worden, heeft zich door hem laten inspireren (1863). Strauss' boek stelde een menselijke, niet goddelijke Jezus voor en beoogde, in de lijn van Hegel en als voorloper van Feuerbach, vooral de filosofische waarheid van het christendom te achterhalen, waarmee hij het perspectief opende van een mensheid die in bredere zin de rol van Jezus als mens-God zou opnemen.

Bruno Bauer, een leerling van Hegel, zette een volgende stap door te stellen dat de hele geschiedenis van Jezus een mythe was. Hij zou de mentor van Marx worden op het gebied van atheïsme, en verkondigde dat religies van nature vervreemdend zijn en zouden moeten worden afgeschaft om tot een universele verzoening te komen. Bauer publiceerde een satirisch pamflet waarin hij insinueerde dat Hegel eigenlijk al atheïst was, maar omwille van de vervolging van ongelovigen toch een ereplaats aan het christendom toekende. Bauer bracht een deel van de jong-hegelianen samen in de "Doktorenklub", dat later de groep "Die Freien" (1837-1850) zou worden, met onder andere Friedrich Engels, Arnold Ruge en Max Stirner als leden. De geschriften van Bauer waren bekend bij Wagner en de Bayreuther Blätter zouden zelfs een artikel van zijn hand publiceren.

Deze verschillende denkgroepen hebben Wagner diepgaand beïnvloed en de kiemen gelegd voor ideeën die later in verschillende vormen tot bloei zouden komen, zoals het humanisme van Feuerbach, het marxisme en het anarchisme van Proudhon en Stirner.

Het humanistische atheïsme van Ludwig Feuerbach

Een christendom ontdaan van God

Feuerbach (1804-1872), aanvankelijk theoloog en bewonderaar van Hegel, was een tijdlang nauw verbonden met de jong-hegelianen. Later zou hij vader worden van een vorm van een atheïsme dat een optimistische cultus van

de mensheid voorstond: zo werd hij een essentiële schakel tussen Hegel en Marx.

Zijn sleutelwerk, “Das Wesen des Christentums” (1841), had in zijn tijd een enorme invloed. Friedrich Engels schreef:

“Je moet zelf de bevrijdende werking van dit boek hebben ervaren om je er een idee van te kunnen vormen. Het enthousiasme was algemeen: wij waren allen tijdelijk feuerbachianen.”

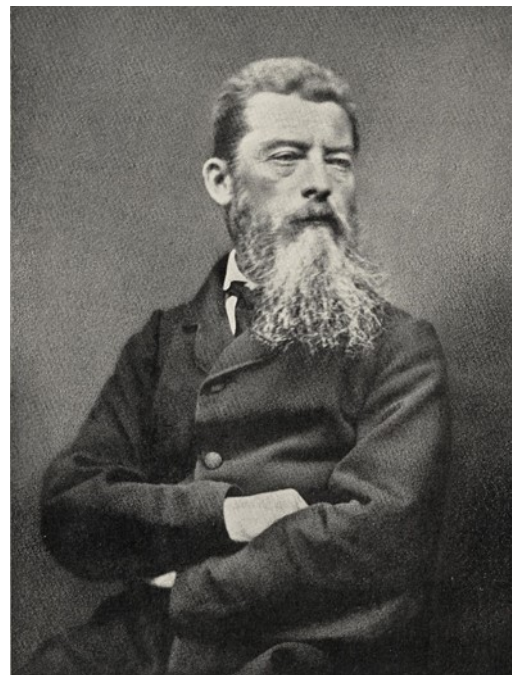
En zo was het ook voor Wagner.

Volgens Feuerbach is God als abstracte figuur van volmaaktheid slechts een projectie van het menselijke ideaal en van de menselijke essentie. Nietzsche vatte dit kernachtig samen: “God heeft de mens naar zijn beeld geschapen, maar de mens heeft het hem goed teruggegeven!”

Maar als deze abstracte God slechts een illusie is, wat blijft er dan van het christendom over? In het hart van deze religie staat het thema van de

menswording van God, vooral benadrukt in haar lutherse stroming: God is mens geworden in Jezus, en deze incarnatie onderstreept de menselijkheid van Christus. Dit betekent ook de menselijkheid van God! Hier maakt Feuerbach de grote sprong: door de dubbele natuur van Jezus, mens en God, te laten verdwijnen, verkondigt hij het vergeten van God en de vergoddelijking van de mensheid: “Het christendom, door God op menselijk niveau te brengen, heeft de mens tot een god gemaakt.”

Religie wordt niet helemaal verworpen, want ze onthult essentiële waarheden over de mensheid. Ze is echter vervreemdend omdat ze een gefantaseerde God postuleert die ons minderwaardig, schuldig en afhankelijk maakt. In de “religie van de mensheid” die Feuerbach voorstaat, wordt het christelijke ideaal behouden, maar zonder God. De eigenschappen van God zijn simpelweg



geïdealiseerde menselijke deugden, tot hun volmaaktheid opgevoerd: goedheid, alwetendheid, almacht en, bovenaan, de liefde. Het is aan de mens om zijn verantwoordelijkheid te nemen en deze waarden geleidelijk in de echte wereld te verwezenlijken. Feuerbach kondigt de mogelijkheid aan van een nieuw tijdperk waarin de ware mens verschijnt, op het einde van een natuurlijke morele evolutie. Dit optimistische geloof in het potentieel van onze soort vormt een humanisme in de meest sterke zin, waarin het ideaal wordt overgedragen van God naar de mensheid: "De mens is de god van de mens."

De filosofie van Feuerbach steunt op de dialectiek van Hegel en op diens opvatting van de geest, die een participatie van de mensheid aan het Absolute veronderstelt. Maar ze wijst zijn systeem volledig af door het te ontdoen van zijn ideële sfeer (Logica) en elke transcendentie te ontkennen. Het bewustzijn is slechts een afgeleid bijproduct van de natuur. Waar Hegel filosofisch de uitzonderlijke tegenstelling van een mens-God had uitgewerkt en dialectisch beide polen had geïntegreerd, wijst Feuerbach die af door het goddelijke op te offeren:

"Als je God niet uit je hoofd bant, dan is een gekruisigde God een even belachelijke tegenstrijdigheid als het idee dat een gedachte fysiek door marteling gestraft wordt."

De raakpunten met Wagner

Feuerbach heeft Wagner vooral in de periode 1840-1850 sterk beïnvloed. De lectuur van "Das Wesen des Christentums" moet Wagner in verwarring hebben gebracht: hij was aan de ene kant verontrust door de basisidee om religie te reduceren tot een louter psychologische interpretatie via het mechanisme van projectie. Aan de andere kant looft hij de bevrijdende kracht van zijn denken:

"Feuerbach werd voor mij de aanhanger van een radicale en meedogenloze bevrijding van het individu ten opzichte van alle concepten die verbonden zijn met het geloof in een autoriteit; de ingewijde zal begrijpen waarom ik

mijn boek “Kunstwerk van de toekomst” aan hem heb opgedragen met een inleiding.”

Deze opdracht van eind 1849 bevatte de beroemde erkenning van afhankelijkheid:

“Ik kan dit boek aan niemand anders opdragen dan aan u, beste heer, want met dit boek geef ik uw eigendom terug.”

Een brief van Wagner aan Uhlig van 20 september laat weten dat Feuerbach het essay van Wagner enthousiast zou hebben ontvangen. Wagner schrijft hem dan een tweede brief op 3 december 1851. Hij voegt zijn essay “Oper und Drama” bij en nodigt hem uit om hem in Zürich te bezoeken, maar deze toenaderingspogingen zouden zonder gevolg blijven.

Op dit punt in zijn leven kon Wagner alleen maar instemmen met de feuerbachiaanse aanklacht tegen de vervreemding van de mens door onderdrukkende en moraliserende religies. Maar belangrijk is ook, in de geest van “Die Freien”, de weigering om zich aan welke autoriteit dan ook te onderwerpen. Wagner hecht waarde aan de historische Jezus, gekoppeld aan het feuerbachiaanse thema van de menswording van God. Het is Jezus die zijn liefde concreet, tastbaar en voor iedereen toegankelijk maakt:

“De zintuiglijke waarneming (...) is de essentie van het christelijk geloof.”

In een commentaar op zijn “Jesus von Nazareth” (1848) schrijft Wagner:

“Jezus kent en beoefent de liefde van God door zijn leer; (...) maar elke mens is tot zo’n kennis en praktijk in staat, en als hij die bereikt, is hij als God en Jezus.”

De houding van Jezus, die de joodse wet afwijst, biedt hem een rechtvaardiging om elke autoriteit af te wijzen in naam van het primaat van de liefde: de wet is er niet om te onderdrukken, maar om de mens te dienen. Zijn artikel “Kunst en klimaat” uit 1850 bevat ook een passage die uit de pen van Feuerbach had kunnen komen, met zijn verheerlijking van de menselijke liefde:

“Er is geen hogere macht dan de gemeenschap van de mens; er is geen liefde die waardiger is dan die van de broederschap van de mens. Maar alleen door de hoogste kracht van de liefde kunnen we de volmaaktheid van de vrijheid bereiken; want er bestaat alleen ware vrijheid in die waarvan elke mens deel uitmaakt.”

De rest van de tekst laat zien dat Wagner de redenering van Feuerbach volledig heeft overgenomen, waarbij hij de goddelijke liefde als abstractie en idealiserend schuldgevoel beschouwt. Die liefde moet teruggebracht worden naar de aarde. En als de christelijke God mens is geworden, is dat opdat de liefde tastbaar en aanwezig voor ons zou zijn. Nu dat bereikt is, kan Hij definitief het toneel verlaten. In de formulering van Wagner:

“De bemiddelaar tussen macht en vrijheid, het verlossende element zonder welke macht slechts geweld is, en vrijheid slechts willekeur, is de liefde; niet die uit een openbaring van boven, opgelegd door voorschriften en geboden, en daarom nooit gerealiseerd, zoals bij de christenen; maar die voortkomt uit de kracht van de ware, onvervormde menselijke natuur.”

De sporen van Feuerbach in de Ring

De voorgaande tekst klinkt als het programma van de Ring, een teken dat de invloed van Feuerbach is doorgedrongen in de periode waarin Wagner de schets van “Siegfrieds Tod” uitbreidde tot het grote fresco van de “Ring”. Het verhaal gaat over een lange strijd voor bevrijding, in een wereld die door de begeerte naar de macht van de ring is ontmenselijkt. De nadruk ligt op het feit dat bevrijding alleen door liefde kan worden bereikt. Het is dus het uur van de ondergang van de goden, bewakers van een steriele wet. Het is tijd om schoon schip te maken, zich van deze vervreemding te bevrijden en plaats te maken voor een verantwoordelijke mensheid.

Brünnhilde, christelijke figuur zoals we hebben gezien, belichaamt de menswording van God en van zijn essentie, de liefde, in wiens naam zij in de derde akte van “Die Walküre” afstand doet van haar goddelijkheid.

De laatste regels van het gedicht van de Ring zijn in verschillende versies uitgevoerd. Die uit 1852 heeft duidelijk feuerbachiaanse accenten: de mensheid ontdoet zich van de goden, die plaatsmaken voor de mensheid. Brünnhilde richt zich tot de goden:

“Deze vreugdevolle held (Siegfried) die door jullie schuld is geboren, wist de schuld uit door de vrijheid van zijn daden: de pijnlijke strijd voor uw verzwakkende macht, wordt u bespaard; verbleek van gelukzaligheid bij het aanschouwen van de daad van de mens.”

Een variant van deze versie uit 1852 is nog explicieter over de teloorgang van de goden, met anarchistische neigingen:

“Het geslacht der goden is als een zucht voorbijgegaan, ik verlaat een wereld zonder meester.”

Op verzoek van Lodewijk II, en na een Schopenhaueriaanse versie in 1856, zal Wagner uiteindelijk in 1874 een laatste versie schrijven, met zijn hymne aan de liefde en een terugkeer naar het atheïstisch optimisme van Feuerbach:

“Noch rijkdom noch goud, noch goddelijke pracht, noch huis noch hof, noch keizerlijke luister, noch de meest duistere verdragen, noch het bedrieglijke verbond, noch de strenge wet van een schijnheilige gewoonte. Alleen de liefde schenkt geluk in vreugde en in lijden.”

Op muzikaal vlak wijst het thema van de verlossing door de liefde naar die ultieme oorzaak en bestaansreden, die voortaan geen goddelijke legitimatie meer behoeft.

Wagner heeft inderdaad een tijdlang gedroomd van een kunst die in staat zou zijn het vuur van de revolutie aan te wakkeren en de gewenste toekomst van een geëmancipeerde en herboren mensheid aan te kondigen. Maar de desillusie na de mislukte revoluties in het Duitse gebied zou zowel de populariteit van Feuerbach als Wagners optimisme temperen.

Wagner heeft zich geleidelijk van deze filosoof verwijderd, zoals blijkt uit dit fragment uit “Mein Leben”:

“Na enige tijd werd het voor mij onmogelijk om naar zijn werken terug te keren (...)”

Ook relateert hij later de betekenis van Feuerbach in een inleiding tot de nieuwe editie van “De kunst van de toekomst” uit 1872. De plaats was vrijgekomen om andere filosofische invloeden in zijn verbeelding te laten doordringen.

Het sociale anarchisme van Proudhon

Proudhon (1809–1865) was autodidact, vrijmetselaar, typograaf, later journalist en links parlements lid. Hij nam deel aan de Franse revolutie van februari 1848. Hij richtte een



volksbank op en legde de theoretische basis voor het mutualisme. Hij wordt beschouwd als de vader van een sociaal anarchisme dat streeft naar een diepgaande transformatie van de samenleving. De schaduwzijde: hij was ook antiklerikaal, seksistisch, slavernijverdediger en antisemiet.

Enkele radicale kernideeën structureren zijn denken en dragen de kiemen van communisme en anarchisme in zich: volgens de beroemde formule is eigendom diefstal! Iedereen zou vrije toegang moeten hebben tot de goederen. Elke vorm van autoriteit zou gewelddadig en onrechtvaardig zijn, terwijl wetten en geld zouden kunnen worden afgeschaft. Door vrijwillige samenwerking, waarin iedereen zijn belang vindt, moeten menselijke praktijken zich aanpassen. Een utopische visie die veronderstelt dat de menselijke natuur van nature niet agressief en egoïstisch is, maar rationeel en welwillend.

Pas na de revolutie in Dresden, tijdens zijn ballingschap in Zürich, leest Wagner het hoofdwerk van Proudhon, "Qu'est-ce que la propriété?" (1840). Zichtbaar onder de indruk schrijft hij in zijn autobiografie:

"Deze lectuur was een bijzonder vreemde troost in mijn situatie als banne-ling."

Hij was gefascineerd door de theorie die de macht van het kapitaal wil vernietigen. Andere citaten getuigen van het overnemen van anarchistische en antikapitalistische ideeën. Zo schrijft hij in 1879:

"De staat is barbaars en vijand van de kunst"

En in 1881:

"In onze tijd, in onze wereld, is eigendom bijna heiliger dan religie zelf."

Of nog, terwijl hij acht dagen voor zijn dood onbewoonde paleizen in Venetië observeert:

"Daar heb je de eigendom! De basis van alle corruptie. Proudhon heeft de dingen nog te materieel begrepen, want eigendom is de voorwaarde van het huwelijk en veroorzaakt zo de degeneratie van het ras."

Tijdens de honderdste verjaardag van het Bayreuth-festival in 1976 laat de opmerkelijke encenering van de "Ring" door Patrice Chéreau deze sociale, antikapitalistische en anarchistische invloeden doorschemeren. Het kwaad dringt de menselijke samenleving binnen onder het mom van geld, en de kobolds van Nibelheim zijn het slachtoffer van een brutale kapitalistische uitbuiting. De kronkelige weg van de ring symboliseert de circulatie van de combinatie geld-macht die overal ellende zaait. In de optiek van Proudhon moet het geld worden teruggegeven "zonder rente" aan de dochters van de Rijn, de legitieme hoedsters en geen eigenaars van het goud.

De ideeën van Proudhon zullen uiteraard Karl Marx beïnvloeden, die zijn socialisme overneemt maar zijn anarchistische tendens afwijst. De privé-eigendom zal worden vervangen door een economisch collectivisme en een

fase van dictatuur van het proletariaat moet de revolutie consolideren. Dit gaat verder dan de utopische visie van Proudhon. Marx is vijf jaar jonger dan Wagner, en deze laatste lijkt nooit “Das Kapital” te hebben gelezen, geschreven in 1867. Op dat moment geloofde Wagner al niet meer in een politieke oplossing voor de toekomst.

Bakunin, de revolutionaire filosoof

Voordat hij de bekende Russische revolutionair werd, was Bakunin (1814–1876) gepassioneerd door filosofie. In zijn jeugd verdiende hij zijn brood onder meer door Fichte en Hegel te vertalen. In 1840 vertrok hij naar Duitsland en schreef zich in aan de universiteit van Berlijn. Hij bezocht Schelling en werd later een enthousiaste aanhanger van de “links-hegelianen”. Als bewonderaar van Hegel werd hij het voorbeeld van het revolutionaire anarchisme in de 19e eeuw. Hij maakte kennis met Proudhon en Marx in Parijs in 1844 en heeft hun ideeën zeker doorgegeven aan Wagner, al vinden we geen enkele verwijzing naar Marx in de geschriften van de componist.



Wagner wijdt dertig pagina’s van zijn memoires aan de Russische revolutionair, dat is meer dan aan wie dan ook! Tegelijk aangetrokken en geschokt, verbaast hij zich over de schrille tegenstelling tussen Bakunin, de zachtzinnige en vriendelijke man, en de “verschrikkelijke theorieën” die hij verkondigt.

Het is overbodig om de details van de connectie Wagner–Bakunin tijdens de revolutie van Dresden in 1849 te herhalen, een periode waarin de componist het gedicht van “Siegfrieds Tod” schetste. Na zijn arrestatie omschreef Bakunin Wagner als een “fantast” (ein Phantast), terwijl hij de autoriteiten van Saksen verzekert dat hij politiek niets met hem gemeen heeft.

Bakunin is een van de mentoren van Wagner geweest op het gebied van filosofie. Hij raakt bij hem een bijzonder gevoelige snaar: die van een revolutionaire en creatieve destructiviteit. In veel teksten doemt het idee op van de

noodzaak van een tabula rasa, met de obsessie van een groot reinigend vuur. Hij schrijft bijvoorbeeld:

“Ik geloof niet in een revolutie die niet begint met een allesverwoestende brand in Parijs.”

In een brief aan Liszt uit 1854 drukt Wagner zijn afkeer van de wereld uit en zijn wens om hem te vernietigen:

“Laten we de wereld met minachting behandelen, want hij verdient niets beters; laten we er geen hoop op vestigen om ons hart niet te bedriegen. Het is het kwaad, fundamenteel het kwaad... het hoort bij Alberich, bij niemand anders. We moeten ervan af.”

Vóór de bouw van Bayreuth speelde hij zelfs met het verlangen om een theater aan de Rijn te bouwen, daar de “Ring” op te voeren en het theater in vlammen op te laten gaan. Gelukkig voor onze theaters bleef het vuur van het “Götterdämmerung” daarna tot het toneel beperkt.

Max Stirner, de individualistische anarchist

In de explosie van uiteenlopende en antagonistische stromingen die het Duitse idealisme ondermijnden, is het de moeite waard om even stil te staan bij de figuur van Max Stirner (1806–1856). Hij was geboren in Bayreuth, was hij leerling van Hegel, lid van “Die Freien” en een buitenbeentje in de geschiedenis van de filosofie. Zijn hoofdwerk, “Der Einzige und sein Eigentum” (1844), is een lofzang op het egoïsme als opperste waarde. Hij radicaliseert de kritiek op elke filosofie die de heerschappij van een hoger principe verdedigt, of het nu God, de staat, de geschiedenis of de mensheid is. Hij ondermijnt het aanzien van Feuerbach, die hij ervan beschuldigt God te hebben vervangen door de mensheid. Deze idealen zouden slechts spoken, afgoden en beperkingen zijn waarvan men zich moet bevrijden. Zelfs waarden als vrijheid of waarheid worden afgedaan als



inhoudsloze ideeën waaraan men zich onderwerpt tegen zijn eigenbelang in. Zijn subversieve credo is: “Voor mij is er niets boven mij.” Het eigenbelang moet zichzelf doen gelden tegen elke vorm van autoriteit en beschouwt anderen als louter middelen ten dienste van zichzelf. Als er tijdelijke verenigingen van egoïsten zijn, is dat altijd in het teken van eigenbelang en vergroting van de eigen macht. Door deze verdediging van een ongebreideld egoïsme positioneerde Stirner zichzelf als de vader van het individualistische anarchisme.

Commentatoren zijn het erover eens dat hij Nietzsche en zelfs Wagner heeft beïnvloed. Zijn hoofdwerk veroorzaakte in zijn tijd veel ophef; de aanvankelijke censuur werd na twee dagen opgeheven, het boek werd als “te absurd om gevaarlijk te zijn” beschouwd. Het gaf aanleiding tot intense debatten en Marx onderwierp het aan een scherpe kritiek in zijn boek “Die deutsche Ideologie”.

Wagner kan met zijn ideeën in contact zijn gekomen via Hans von Bülow, de ex-echtgenoot van Cosima en bewonderaar van deze atypische filosoof. In april 1892 sloot de grote dirigent zijn laatste concert met de Berliner Philharmoniker af met een toespraak waarin hij de ideeën van Stirner verheerlijkte. Samen met John Henry Mackay, biograaf van Stirner, onthulde hij een gedenkplaat op zijn laatste woning in Berlijn.

De ideeën van Stirner kunnen een rol hebben gespeeld in de uitwerking van de figuur van Siegfried, althans in een van de mogelijke lezingen van het personage. Als anarchistische en individualistische figuur, onvoorzichtig en onvoorspelbaar, is Siegfried vrij van elke band en aan geen enkele regel onderworpen. Als hij zich aan Gunther voorstelt, verklaart hij:

“Noch vaderhuis noch bezittingen, mijn enige erfenis is mijn lichaam.”

Belichaamt zijn houding niet het adagium van Stirner: “Niets kan mij meer aangaan dan ikzelf!”?

Schopenhauer en Wagner, “ontmoeting” tussen twee genieën

De wending naar Schopenhauer

Vanaf de jaren 1850 ontstond er een echte rage voor Schopenhauer. En toch was zijn hoofdwerk, “De wereld als wil en voorstelling”, bijna onopgemerkt

gebleven bij zijn publicatie in 1818. Een lovende recensie van zijn werk “Parerga und Paralipomena” en een artikel van de Engelse criticus John Oxenford, “Iconoclasm in German Philosophy”, markeerden in 1853 het begin van zijn bekendheid. Vertaald in het Duits en gepubliceerd in de Vossische Zeitung, wekte dit artikel onmiddellijk interesse en katapulteerde de obscure filosoof naar de voorgrond. Voor enkele decennia, tot het begin van de 20e eeuw, werd hij een van de



meest modieuze filosofen, vooral in artistieke kringen. Vooral de eminente plaats die hij aan kunst toekent verklaart zijn impact op tal van kunstenaars, waaronder, om slechts enkelen te noemen: Liszt, Brahms, Rimski-Korsakov, Flaubert, Dostojewski, Tolstoj, Mahler, Schönberg, Prokofjev, Thomas Mann, Proust, Maupassant, Mallarmé, Toergenev... en natuurlijk Wagner.

De grootse visies van het Duitse idealisme hadden de eerste helft van de 19e eeuw gedomineerd: Fichte, Schelling en vooral Hegel. Maar parallel met de mislukte revoluties in de Duitse wereld, stelt het romantisme de macht van de rede in vraag en relativeert het de filosofische idealen; de geest van de Verlichting zwakt af en het filosofisch idealisme verliest zijn aantrekkingskracht vanaf het midden van de eeuw. De ideeën van Schopenhauer pasten beter bij de tijdsgeest en vonden hun weg naar een generatie teleurgestelde revolutionairen. Door Jezus terug te brengen naar de aarde was het dogmatische christendom ondermijnd (David Strauss, Bruno Bauer, Feuerbach...) en

hadden atheïstische wereldvisies hun plaats veroverd. Zonder te willen simplificeren, is er rond 1850 een parallel tussen deze algemene filosofische wending en de midlifecrisis bij Wagner: eerst revolutionair socialist, utopisch anarchist, later ontgoocheld door de evolutie van de samenleving en door persoonlijke mislukkingen. Deze gemoedstoestand zou resoneren met bepaalde ideeën van Schopenhauer, die juist de illusies van de wereld aan de kaak stelt.

De intellectuele ontmoeting met Schopenhauer vond plaats in 1854, via de hartstochtelijke lectuur van het magnum opus van de filosoof, “De wereld als wil en voorstelling”. Met zijn gebruikelijke enthousiasme verklaart Wagner dat hij daarin “de filosofie vond die hij nodig had” of nog:

“zijn progressieve invloed op mij was uitzonderlijk en in elk geval beslissend voor de rest van mijn leven.”

Zoals hij in een brief aan Liszt van 16 december 1854 getuigt, gaat zijn bewondering voor Schopenhauer gepaard met een afwijzing van hen die hij vroeger bewonderde:

“Tussen de trage vooruitgang van mijn muziek heb ik me uitsluitend bezighouden met een man die als een geschenk in mijn eenzaamheid kwam – een louter literair geschenk – dat me uit de hemel leek te zijn toegekomen. Deze man is Arthur Schopenhauer, de grootste filosoof sinds Kant, van wie hij als eerste de ideeën tot het einde heeft doordacht, zoals hij zelf zegt. De Duitse professoren hebben hem veertig jaar lang doodgezwegen: maar onlangs is hij, tot grote schande van Duitsland, door een Engelse criticus ontdekt. Wat zijn al die charlatans van Hegel, enz. vergeleken met hem!”

We vinden in zijn geschriften talloze uitingen van deze bewondering; zo spreekt hij in een brief uit 1855 aan zijn vriend Röckel opnieuw over een echte wending:

“Door zijn diepe waarheden zonder voorbehoud te aanvaarden, heb ik mijn innerlijke behoeften het volledigst bevredigd, en hoewel dit mij in een rich-

ting bracht die sterk afweek van mijn vorige koers, was dit de enige die overeenstemde met mijn diep lijdende opvatting van de natuur en de wereld.”

Het is deze relatie die we verder zullen verkennen.

Enkele biografische ankerpunten

Voor we ingaan op de kern van Schopenhauers denken, zijn enkele biografische aanwijzingen op zijn plaats.

Hij werd in 1788 geboren in Danzig, destijds een vrije stad en nu Pools (Gdansk). Zijn vader, een rijke koopman met liberale ideeën, zorgde voor een kosmopolitische opvoeding; hij liet hem in Frankrijk en Engeland opvoeden en op jonge leeftijd door heel Europa reizen.

Na de dood van zijn vader vestigde zijn moeder Johanna, romanschrijfster met talrijke minnaars, zich in Weimar, wat de jonge man in contact bracht met Goethe. Maar de relatie met zijn moeder was zeer conflictueus, omdat hij haar verweet zijn vader, die hij enorm bewonderde, ernstig te hebben verwaarloosd tijdens diens ziekte.

Na zijn studies geneeskunde en natuurwetenschappen raakte hij gepassioneerd door filosofie. Als student aan de universiteiten van Göttingen en Berlijn had hij illustere professoren, zoals Fichte, Schleiermacher en Wolf. Hij ontdekte Plato, het stoïcisme, Spinoza en Kant, die zijn denken sterk zouden beïnvloeden. Als privé-docent aan de universiteit van Berlijn plande hij zijn colleges op hetzelfde uur als Hegel, die op het hoogtepunt van zijn roem stond, wat zijn publiek drastisch beperkte. De jonge filosoof zou niet nalaten de soms duistere stijl van de meesters van het Duitse idealisme te hekelen.

Op de vlucht voor de cholera die in 1831 in Berlijn woedde (waar Hegel het slachtoffer van zou worden), en ontgoocheld door de dominante filosofie, gaf Schopenhauer het onderwijs op om zich aan zijn oeuvre te wijden. In 1821 werd hij verliefd op de actrice Caroline Meudon, met wie hij een relatie had die een tiental jaar duurde. In 1831 wou hij met haar vertrekken, maar het project mislukte omdat zij haar buitenechtelijke zoon niet wou achterlaten.

Dit, samen met de confrontatie met zijn moeder, zou hem diepgaand vrouwenhatend maken.

Hij bracht de laatste 29 jaar van zijn leven door in Frankfurt, levend van zijn inkomsten. Een longontsteking zou hem in 1860 vellen, en onder de begunstigen van zijn fortuin bevonden zich zijn huishoudster, zijn minnares en... zijn poedel Atma.

Een bewondering in een richting

Schopenhauer was misschien de enige tijdgenoot voor wie Wagner een echte verering koesterde. Hoewel hij er vurig naar verlangde, durfde hij zijn oudere collega nooit te bezoeken. In december 1854 probeerde hij hem echter naar Zürich uit te nodigen om hem in een kring van bewonderaars voor te stellen, maar Schopenhauer weigerde zijn uitnodiging.

Om zijn devotie te tonen en een band te smeden, stuurde Wagner hem een exemplaar van zijn gedicht van de "Ring". En hier is het commentaar van de man die de "kluizenaar van Frankfurt" werd genoemd:

"Een reeks van vier opera's die hij zou willen componeren: (...) dat lijkt heel fantastisch; ik heb tot nu toe alleen de proloog gelezen en zal verder zien wat het is. Er zat geen begeleidende brief bij, alleen de opdracht: "Hulde van bewondering en dankbaarheid.""

Schopenhauer voorzag het luxe-exemplaar van het gedicht van marginale notities, waarvan sommige weinig flatteus zijn.

De filosoof neemt zelfs niet de moeite om Wagner te antwoorden en behoudt altijd een negatieve houding tegenover zijn muziek. Na een concert is zijn oordeel vernietigend:

"Wagner zou zijn muziek beter aan de wilgen hangen, hij heeft veel meer genie voor poëzie."

Het is waar dat zijn muzikale referenties die van het verleden waren: Rossini, Mozart, Haydn, Bellini, Beethoven. Hijzelf was amateurfluitist en speelde elke

dag een kwartier, voor hij zich om twaalf uur precies ging scheren; hij sprak daarover als een dagelijkse hygiëne! Wagner bleef diep teleurgesteld door dit gebrek aan erkenning, maar dat deed niets af aan de sterke indruk die de filosofie van Schopenhauer op hem achterliet.

Gelijkenissen en verschillen

Onze twee grote figuren zijn integere, extreme, driftige, gewelddadig antisemitische, onafhankelijke, egoïstische, dierenliefhebbende en ten slotte op zichzelf gestelde persoonlijkheden, zich terdege bewust van hun originaliteit en genialiteit. Hetzelfde gevoel van een veeleisende missie ten dienste van de mensheid bezielde hen. Wagner als profeet van de “muziek van de toekomst” en Schopenhauer als aankondiger van een geheel nieuwe wereldvisie. De laatste bekende:

“In alle grote werken vind je de auteur terug. In mijn werk heb ik mezelf volledig gegeven. Een auteur moet het martelaarschap van zijn zaak aanvaarden, zoals ik dat heb gedaan.”

Beiden werden diep getroffen door hun late erkenning en waren regelmatig het slachtoffer van depressieve periodes, verbonden met existentiële pessimisme in strijd met een vitale impuls. Wagner beschrijft dit gedeelde gevoel van een “wil tot leven” die door beproevingen wordt ondermijnd in een brief aan Liszt:

“De hoofdgedachte van Schopenhauer, de uiteindelijke ontkenning van de wil tot leven, is van een verschrikkelijke ernst, maar het is de enige weg naar redding. Ze is niet nieuw voor mij en niemand kan haar trouwens doorgronden door haar alleen te denken, als hij haar niet eerst heeft beleefd. Maar het is de filosoof die haar als eerste met volstrekte duidelijkheid aan mijn denken heeft opgedrongen.”

Wagner ontdekt zo de theoreticus van zijn pessimistische kant en preciseert dat hij hem zijn “geliefde optimistische hellenistische visie” heeft doen opgeven.

Als Schopenhauer een misantropische en bijtende man was, moet het etiket van pessimisme dat men hem gewoonlijk opplakt echter worden genuanceerd. Zeker, deze “grootste vernietiger van onze dromen” ontmaskert onze illusies: het leven is een vergissing, de liefde een bedrog, vooruitgang bestaat niet... Maar deze grote ontmaskering leidt niet tot zelfmoord, maar tot een mystiek van het afstand doen en een therapeutische functie van de kunst. Paradoxaal genoeg schreef hij zelfs over de kunst van het geluk (“Aphorismen over de wijsheid van het leven”), waarbij hij een wijsheid van onthechting in de lijn van het boeddhistische denken predikte.

Gelijkenissen in de houding tegenover religie

Het atheïsme van Schopenhauer ging gepaard met de erkenning van diepe morele waarheden die door religies worden onthuld:

“De grote fundamentele waarheid van het christendom, net als van het brahmanisme en boeddhisme, is de noodzaak aan verlossing van een bestaan dat aan lijden en dood is gewijd, en haar mogelijk bereiken door de ontkenning van de Wil.”

Schopenhauer was een van de eerste bekende verdedigers en propagandisten van het hindoeïsme en boeddhisme in het Westen. Deze ontdekking was voor hem fundamenteel:

“Ik geloof niet, ik geef het toe, dat mijn leer had kunnen ontstaan voordat de Upanishads, Plato en Kant hun stralen in het verstand van een mens hadden geworpen.”

Door een zeer persoonlijke interpretatie heeft hij enkele sleutelbegrippen van deze religies in filosofische termen geconceptualiseerd en opgewaardeerd tot een metafysisch pessimisme. Op moreel gebied ontleent hij ook aan het boeddhisme het primaat van universeel mededogen en de bevrijding van het lijden door het uitwissen van ons illusoire ego en het overstijgen van de passies die het onderdrukken.

Parallel met zijn ontdekking van Schopenhauer raakt Wagner ook gefascineerd door de twee grote oosterse religies. Getuige hiervan is met name het schetsen, tussen 1856 en 1858, van het drama “Die Sieger”, dat een episode uit het leven van Boeddha vertelt.

Schopenhauer heeft het christendom op zeer eigenzinnige wijze geherinterpreteerd. Hij beweert dat

“uiteindelijk de leer van de erfzonde (bevestiging van de Wil) en van de verlossing (ontkenning van de Wil) de fundamentele waarheid vormt die als het ware de kern van het christendom is (...) Jezus moet altijd worden opgevat als het symbool of de personificatie van de ontkenning van de wil tot leven, en niet als een individuele persoonlijkheid.”

Met andere accenten ontwikkelt Wagner in deze periode een zeer persoonlijke visie op het christendom, die beïnvloed is door het boeddhisme en elk dogma afwijst. In 1880 antwoordt hij aan Liszt, die hem vertelt dat hij vaak het Onze Vader reciteert:

“Het is een kalmering van de wil (...) en het is Christus die de weg naar deze vrede is.”

Voor Wagner zijn Boeddha en Christus twee wijze figuren, modellen van mededogen. Jezus onderscheidt zich echter door zijn archetypische zelfopoffering, de vrije keuze voor lijden en zelfs de dood, uit liefde en mededogen voor de mensheid.

Voor onze twee scheppers is het christendom een nakomeling van het boeddhisme; bovendien moet het christendom worden losgemaakt van het jodendom, dat volgens hen de religie is van het sensualistische optimisme en de rationele, egoïstische exploitatie van het universum. In het spoor van onder andere de filosoof Fichte pleiten zij voor een “ontjoodsing” van het christendom, in lijn met hun antisemitisme. Wagner schrijft bijvoorbeeld:

“Dat de God van onze Verlosser werd geïdentificeerd met de stamgod van Israël is een van de vreselijkste vergissingen van de hele wereldgeschiedenis.”

Een schets van de filosofie van Schopenhauer

Algemene kenmerken

Een beknopte blik op de filosofie van Schopenhauer zal ons helpen beter te begrijpen wat Wagner aansprak, zoals het belang dat aan intuïtie en mededogen wordt gehecht, en de eminente plaats die aan kunst wordt toegekend.

Schopenhauer is een veel toegankelijker filosoof dan zijn illustere voorgangers van het Duitse idealisme, die hij vaak bespot. Zijn werk is vernieuwend, omdat het de intrede van een vorm van nihilisme in de geschiedenis van het westerse denken markeert, terwijl het tegelijkertijd de kiemen van het existentialisme in zich draagt. Het ontvouwt een visie van een wereld die in haar grond absurd en doelloos is, maar vreemd genoeg ook een veeleisende ethiek bevat. Zijn interesse in psychologie en het belang dat hij aan seksualiteit hecht, maken hem ook tot een voorloper van Freud.

Sommige delen van zijn filosofie zijn weinig of slecht met elkaar verbonden. Zijn denken overspant de kloof tussen bijdragen van Plato en Kant, op wie hij steunt om ze vervolgens om te keren.

Een realiteit met twee gezichten

Net als Kant beschrijft Schopenhauer de realiteit als bestaande uit twee gezichten. Kant sprak van het Fenomeen, toegankelijk voor de rede, en het Noumenon of Ding an sich, dat onkenbaar is. Schopenhauer hernoemt en transformeert deze begrippen tot respectievelijk Voorstelling (Vorstellung) en Wil (Wille), waarbij de Wil voor een deel toegankelijk is via filosofie en kunst. Vandaar de titel van zijn hoofdwerk, "De wereld als wil en voorstelling", verwijzend naar een realiteit die volgens deze twee complementaire maar radicaal verschillende perspectieven kan worden benaderd. De wereld als Voorstelling is het schijnbare gezicht van de realiteit, haar eerste en geruststellende benadering. Het is de wereld van de fenomenen die door onze zintuigen worden waargenomen en door ons verstand worden begrepen. Ze bestaat uit gebeurtenissen, dingen en levenloze en geanimeerde individualitei-

ten, waaronder menselijke ego's. Dit levensdrama ontvouwt zich in ruimte en tijd en we begrijpen haar werking dankzij het principe van causaliteit. Ze lijkt coherent, voorzien van een zekere finaliteit (volgens onze overtuigingen) en we denken naïef dat we er vrije handelingen kunnen stellen volgens onze doelen. Het is de wereld zoals we haar gewoonlijk voorstellen, en in die zin een idealiteit die door onze subjectiviteit is geconstrueerd.

Maar voor Schopenhauer is het andere, verborgen gezicht van de wereld, dat hij merkwaardig genoeg Wil noemt, verbonden met een diepere en fundamentele laag, onderliggend aan de wereld van de Voorstelling. Hij noemt het "Wil", maar niet in de betekenis van een bewuste wil in menselijke of goddelijke zin. Dit duistere gezicht is integendeel een unieke, metafysische kracht, die zich concreet manifesteert in de vorm van fysieke, vitale en instinctieve krachten. Deze Wil-Kracht is volledig blind, a-historisch, zonder fundament of doel, zonder interne logica en verstoken van vrijheid: "Ze weet niet wat ze wil", beweert hij.

Ze is als een stroom van macht, een natuurlijke, onbewuste drang die ervoor zorgt dat elk ding wil zijn wat het is, voorbij en beneden elke rede. Deze duistere en absurde entiteit heeft dus niets te maken met de idee van een goddelijke Wil, want de hemel is leeg van goden en van alle teleologie.

Het essentiële punt om te begrijpen is dat deze Wil een blinde kracht is die onze schijnbaar geruststellende wereld van de Voorstelling domineert en bepaalt:

"Het is duidelijk dat de Wil zich altijd presenteert als het primaire en fundamentele element, dat haar overwicht op het intellect onbetwistbaar is, dat het intellect absoluut secundair, ondergeschikt, voorwaardelijk is."

In die zin is onze vertrouwde wereld slechts een illusie, onderworpen aan de willekeurige ontwikkelingen van de Wil. We zijn erin ondergedompeld, speelbal van deze blinde kracht die alles doordringt. De vrijheid is fictief en liefde is slechts een list van de Wil die ons voortplantingsinstinct en onze driften manipuleert.

In de versie van Wagner

Wagner heeft deze concepten veelvuldig herkauwd en zijn geschriften staan vol met parafrases ontleend aan zijn lievelingsfilosoof. Hij is er een apostel van, zoals blijkt uit dit citaat uit een brief aan zijn vriend Röckel, waarin hij het voorgaande goed samenvat:

“Wat het diepste is, en nu toegankelijk voor de meest reflectieve geesten dankzij het onderwijs van Schopenhauer, berust op de grote ontdekking van Kant: de idealiteit van elk fenomeen. Dat moeten we begrijpen voordat we een stap verder kunnen zetten om het ding op zich te beoordelen, wat Kant, zoals je weet, voor onmogelijk hield en wat Schopenhauer heeft aangeduid als de Wil. (...) Het ware bewustzijn van de idealiteit van tijd, ruimte en causaliteit als zuivere vormen van kennis is een zodanig proces voor onze hersenen dat het alleen kan plaatsvinden in een staat van bijzondere opwinding. Wie dit probleem heeft begrepen, voor wie tijd, ruimte en causaliteit geen realiteiten meer zijn, voor wie de perceptie van individualiteit geen realiteit meer is, die is klaar voor de meest verheven daad van de Wil: de zelfontkenning: geen tijd, ruimte of causaliteit meer.”

Schopenhauer als voorloper van Freud

Dit alles kan abstract lijken, maar Schopenhauer legt uit dat we deze twee gezichten van de wereld intuïtief kunnen voelen door een eenoudige ervaring als het opheffen van onze arm: in de wereld van de Voorstelling zien we dat eerst extern als een fenomeen, een handeling die onze individuele wil beslist en die fysiologisch wordt verklaard. Maar we kunnen ook afstand nemen en fundamenteel voelen dat onze arm “is opgeheven” als onbewust, gemanipuleerd door de Wil die ons overstijgt. Hij veralgemeent deze intuïtie door te stellen dat alles wat gebeurt onontkoombaar wordt meegesleurd door de onbewuste Wil, die vorm aanneemt als seksuele, biologische of fysieke drang, zoals de zwaartekracht. Al deze driften zijn voor hem slechts manifestaties, of nog objectiveringen van een enkele, blinde Wil die de essentie van de realiteit vormt. In die zin is het instinctieve dat onze menselijke rede domineert

slechts een bijzonder geval van een kosmische, anonieme Wil die de wereld beheerst.

Het primaat van onbewuste krachten maakt Schopenhauer tot een voorloper van Freud. Deze laatste erkent zijn erfenis, maar ontkent, niet erg geloofwaardig, door hem te zijn beïnvloed:

“Zeer zeldzaam zijn zonder twijfel de mensen die duidelijk de aanzienlijke gevolgen hebben gezien van de stap die de hypothese van onbewuste psychische processen zou betekenen voor wetenschap en leven. Maar laten we ons haasten om toe te voegen dat het niet de psychoanalyse is die deze stap als eerste heeft gezet. We kunnen als voorlopers grote filosofen noemen, in de eerste plaats de grote denker Schopenhauer, wiens onbewuste Wil” kan worden beschouwd als het equivalent van de psychische driften van de psychoanalyse. Het is trouwens dezelfde denker die, in onvergetelijk krachtige termen, de mensen herinnerde aan het nog steeds onderschatte belang van hun seksuele aspiraties.”

De alomtegenwoordigheid van het lijden

In het beroemde pessimisme van Schopenhauer is de wereld onderworpen aan de blinde Wil en gedomineerd door lijden en verveling:

“Vandaag is slecht, en elke dag zal slechter zijn tot het ergste gebeurt.”

We zijn overgeleverd aan een chaos van duistere krachten en dat doet ons lijden. Gedreven door onze instincten die veelvoudige verlangens opwekken, worden we altijd gefrustreerd, want het verlangen is onuitroeibaar maar gedoemd om altijd op obstakels te stuiten:

“Het vervulde verlangen geeft onmiddellijk aanleiding tot een ander verlangen; het eerste is een illusie die is erkend, het tweede een illusie die nog niet is erkend. (...) En als het verlangen verdwijnt, vallen we in verveling of herhaling.”

In de “Metafysica van de liefde” beschrijft de filosoof de mens als “geseksualiseerd instinct dat lichaam heeft aangenomen”, en dit instinct is een echte slavernij. Onder het mom van de illusie van liefde en egoïstische seksuele bevrediging is het echte doel het leven als voortzetting van het menselijk geslacht, een vorm van zoeken naar onsterfelijkheid via de soort.

Het menselijk leven is dan niets meer dan een existentieel drama, verscheurd door deze pijnlijke wil tot leven, gevangen tussen instinctief verlangen en het streven naar de rust van een vrije contemplatie en aanvaarding, verkregen door filosofische kennis:

“De mens is tegelijk de duistere en woeste drang van de Wil (door de pool van de geslachtsorganen, zijn brandpunt) en een eeuwig, vrij, kalm subject met zuivere kennis.”

De filosoof uit Frankfurt heeft dus, in tegenstelling tot de rationalisten en de filosofen van de Verlichting, een beperkt vertrouwen in de krachten van de menselijke rede. Dit vat hij samen in zijn treffende beeld:

“Het menselijk intellect is als een man met een houten been die wel kan zien, maar op de schouders van een blinde reus staat wiens gang hij niet kan stoppen.”

De filosofie, eerste weg naar redding

Schopenhauer is een aanhanger van het anti-rationalisme, omdat een blinde Wil alles domineert, en met het fatalisme, omdat onze vrije wil voor hem slechts een illusie is.

Maar paradoxaal genoeg ontwikkelt hij een filosofie die pretendeert deze hopeloze afgrond te begrijpen en in zekere zin te overstijgen. Hij werkt drie wegen uit – metafysisch, ethisch en esthetisch – om ermee om te gaan, met een vorm van wijsheid die het mogelijk maakt tot op zekere hoogte aan het lijden te ontsnappen.

De eerste en hoogste weg is de metafysische, die al door de filosofen van de Oudheid werd ingeslagen, voor wie kennis fundamenteel wijsheid was.

Het schopenhaueriaanse begrip van de wereld geeft toegang tot een superieure helderheid. Het maakt het mogelijk afstand te nemen om de dominante Wil te herkennen die overal aan het werk is; en zo de ijdele illusie van de wereld van de Voorstelling die ons pijnlijk in beroering brengt, te overstijgen.

Het is belangrijk de eenheid van alle dingen goed te begrijpen, in de lijn van het boeddhistische principe "Eén is, het veelvoudige is niet". Jean-Pierre Monnet heeft dit centrale aspect van zijn filosofie zeer duidelijk uitgelegd:

"Alles wat bestaat, mensen, dieren, planten, zelfs materiële krachten, zijn Wil zoals ook ik. En de Wil die zij zijn, is niet verschillend van die welke ik ben. De Wil is "uniek". Ze is overal; ze is overal dezelfde; ze is alles. Individuen verschillen onderling slechts zoals de knoppen van eenzelfde boom. Het is hun verstand, en alleen hun verstand, dat hen scheidt. Elk beschouwt de Wil vanuit zijn eigen standpunt, met zijn eigen speciale organisatie, met zijn eigen zintuigen. Wanneer je een enkel object bekijkt door een veelvlakig glas, zie je zoveel objecten als er vlakken zijn, wat de illusie van veelvoud en beweging geeft waar er slechts een stabiele eenheid is. Tegen elk individu kun je zeggen, terwijl je de anderen aanwijst: "Jij bent dat." Als hij het niet meteen ziet, is het omdat hij alles slechts door een rookgordijn van leugens ziet, "de sluier van Maya"."

Mededogen en ascese, de tweede ethische weg

Deze filosofische opvattingen wijzen rechtstreeks naar de tweede weg van redding, die van een ethiek van ascese en mededogen. Zelfs als "het karakter van elk individu onveranderlijk is" en de menselijke zeden zeer variabel, zijn niet alle levenswijzen gelijkwaardig. Schopenhauer kent, op een vrij klassieke manier, een stijgende morele waarde toe aan de volgende menselijke gedragingen: wreedheid, egoïsme, rechtvaardigheid (doe niemand kwaad), goedheid en ten slotte, bovenaan, ascese.

Schopenhauer stelt de motivatie van deze laatste drie gedragingen, die gewoonlijk als deugdzaam worden beschouwd, in vraag. Zouden ze soms niet ingegeven zijn door angst voor de hel, een abstracte morele plicht (zoals bij Kant), of een behoefte aan conformisme en erkenning? Dan zijn het geen echte morele gedragingen. Er is alleen morele waardigheid als deze houdingen geïnspireerd worden door een authentieke mededogen of compassie, verworven door de gemeenschap met het universele lijden. Dit hoogste niveau is voorbehouden aan de kleine minderheid van hen die “in het volle zonlicht van de waarheid zien, en handelen door dit licht verlicht”.

Het erkennen van het illusoire en lijdende karakter van de wereld moet leiden tot zelfverloochening en het afzien van de wil tot leven. Dit is de koninklijke weg van de ascese en de berusting van de wijze die beseft dat alles slechts voorbijgaat, dit is de impermanentie van de boeddhisten. Tegenover een bestaan dat slechts een vruchteloze en doelloze inspanning is, gedomineerd door lijden en de dood die het laatste woord heeft, is de enige uitweg het loslaten van de bedrieglijke genoegens, en het uitdoven van het verlangen. Men moet dan afzien van het verspillen van zijn energie aan liefde, passies en seksualiteit. Dit leidt tot kuisheid en het weigeren van voortplanting om het lijden niet te laten voortduren.

Een zekere mystiek van de dood doemt dan bij hem op, zonder echter toe te geven aan de verleiding van zelfmoord, die een vlucht zou zijn. De dood is bevrijding van alle lijden en van elk particularisme:

“De dood is de grote les die de loop der dingen oplegt aan de wil tot leven en aan het egoïsme, dat daarvan een essentieel element is.”

De ultieme illusie is inderdaad die van ons ego dat zichzelf verblindt door te geloven in zijn individualiteit en zijn waarde, terwijl hij slechts een fragment is van de eeuwige Wil.

Wagner neemt dit thema over wanneer hij onder duidelijke invloed van Schopenhauer aan Liszt schrijft op 16 december 1854:

“Wanneer ik denk aan de stormen die mijn hart hebben geschokt, aan de krampachtige inspanningen waarmee mijn ziel zich vastklampte aan elke hoop op geluk, wanneer zelfs vandaag nog soms de storm in mij woedt, heb ik nu een kalmeringsmiddel dat me in mijn slapeloze nachten helpt rust te vinden: het intense, brandende verlangen naar de dood, volledige onbewustheid, absoluut niet-zijn, het verdwijnen van alle dromen, dat is de enige, de hoogste bevrijding.”

Universeel mededogen is verbonden met de diepe intuïtie dat “alle wezens slechts één wezen zijn”, en met de ervaring om zichzelf in de ander te herkennen als lijdende en kwetsbare mensheid. Deze deelname aan het lijden van de ander, die ook het onze zou kunnen zijn, is het morele basisgevoel dat ons tot empathie, naastenliefde en een meer belangeloze liefde dan liefde-eros drijft. Wanneer we ons in de plaats van onze lijdende naaste stellen, herinnert hij ons aan onze eigen plaats!

De derde weg van verlichting door de kunst

De derde weg van redding is die van de esthetica, een bevrijding door kunst, een meer intuïtieve weg van kennis. Het maakt het mogelijk, al was het maar tijdelijk, aan de Wil en haar gevolg van lijden te ontsnappen. We gaan hier dieper op in.

De twee werelden verbonden door de “Ideeën”

De verrassende kunstfilosofie van Schopenhauer is diep geworteld in zijn metafysica. We hebben al de grote lijnen geschetst, maar er ontbreekt nog een stuk van de puzzel om zijn esthetica goed te begrijpen: de enigszins vreemde theorie van de Ideeën die we nu zullen schetsen.

De twee gezichten van de realiteit zoals Schopenhauer ze beschrijft, de wereld van de illusoire Voorstelling en de wereld van de blinde Wil, lijken volstrekt onverenigbaar, gescheiden door een afgrond. Toch moet er een soort verbinding tussen hen bestaan, omdat de wereld van de Voorstelling slechts een “manifestatie” is van de unieke Wil.

Om deze kwestie op te lossen, wendt Schopenhauer zich tot de theorie Plato's Ideeën op. Dit zijn geen abstracte begrippen geproduceerd door het menselijk verstand. Ze zijn eerder realiteiten, archetypen, essenties en oervormen van alle concrete realiteit. Deze Ideeën, buiten tijd en ruimte, zijn de basis en de modellen van de dingen. Als voorbeelden kunnen we noemen: de Idee van Zwaartekracht, van Weerstand, van Water, van Leeuwelijkheid (en niet deze of gene leeuw), van Mensheid, van Woede, enzovoort.

De Ideeën vormen een tussenstap tussen de Wil en de concrete dingen van de Voorstelling. Er is een soort cascade die haar oorsprong vindt in de oorspronkelijke Wil; deze neemt eerst vorm aan in deze Ideeën, die zich op hun beurt "objectiveren" in de veelheid van concrete objecten en verschijnselen (deze leeuw, een bepaalde woede, een bepaald individu...).

De kunst als contemplatie van de "Ideeën"

De kunst neemt bij Schopenhauer een bijzondere en bevoorrechte plaats in. Dit aspect verklaart overigens de aantrekkingskracht van zijn leer op veel kunstenaars. We zullen weldra begrijpen waarom Wagner in zijn autobiografie bekend:

"Zijn behandeling van de esthetica heeft me enorm behaagd, vooral zijn verrassende en betekenisvolle opvatting over muziek."

Kunst krijgt bij Schopenhauer een aparte filosofische status en biedt een weg naar redding. Omdat "kunst een wijze van kennis van het ware is", plaatst ze ons in relatie met het zijn van de dingen zelf en brengt ze dichterbij. Ze maakt het mogelijk om "de cascade op te lopen" die we hierboven beschreven, vertrekkend van de verschijnselen (de kunstwerken in hun concreetheid), die ons toelaten de "Ideeën" intuïtief te beleven en te contempleren als emanaties van de Wil. En zo krijgen we een glimp van de eenheid van de Wil achter het veelvoudige.

Kunst levert geen conceptuele betekenis en haar autonomie ontslaat haar van de plicht om boodschappen te dienen. En toch,

“ze realiseert hetzelfde als de zichtbare wereld, maar op een meer geconcentreerde, volmaakte manier, met intentie en reflectie, reden waarom kunst de bloem van het leven genoemd zou kunnen worden, in de meest volmaakte zin van het woord.”

Kunst maakt het mogelijk zich te bevrijden van de wereld van de illusie en dus van ons ego en zijn particuliere belangen. In de artistieke extase zijn we precies “buiten onszelf”, zodat we ons als subject volledig geabsorbeerd en opgelost voelen in het werk. Dit geeft ons een voorproefje van de mogelijke bevrijding van onze bedrieglijke individualiteit.

Voor Schopenhauer is kunst dus geen eenvoudige imitatie, maar vereist ze een verschuiving ten opzichte van de natuur, om een breuk en een terugkeer naar de ideeën en de Wil mogelijk te maken. Kunst mag zich ook niet beperken tot het “Mooie”, want ook het lelijke en het gruwelijke drukken iets van de Wil uit!

De aard van het esthetisch genot

Is er geen paradox in het vinden van een esthetisch genot bij het aanschouwen van een realiteit die uiteindelijk door de Wil wordt beheerst en een bron van smart is?

Schopenhauer geeft een eerste antwoord dat aan masochisme grenst:

“als lijden droef is, is het weten dat men noodzakelijkerwijs moet lijden vreugdevol”

“het is een vergissing te geloven dat wij bestaan om gelukkig te zijn.”

Maar dieper dan dat is er deze bevrijding door contemplatie:

“de Wil verdwijnt volledig uit het bewustzijn; en zij alleen is de bron van onze smarten en lijden. Dat is de oorsprong van de voldoening en de vreugde die het aanschouwen van het Schone begeleidt.”

Verlossende kunst maakt het mogelijk aan deze gevangenis van het heden te ontsnappen, het is het “genot om niet meer door zijn eigen affecten te worden geraakt”.

Bovendien plaatst de artistieke ervaring de Wil ten dienste van onze contemplatie, door haar tegen zichzelf te laten keren. Ze schenkt dan het pure genot van de kennis van wat oorspronkelijk is. Deze terugkeer en dit begrip van het Ene kunnen ook de weg wijzen naar een aanvaarding, een diepe goedkeuring: “zo is het, zo gewild”.

Een hiërarchie van de kunsten

Kunst onthult en vertaalt ook de Wil die met zichzelf in strijd is, want de wereld is niet meer dan een enorm conflict tussen anarchistische krachten. Elke kunst drukt een algemene idee uit die dit conflict illustreert. Naargelang de krachten die worden waargenomen (materiële, vegetale, dierlijke of menselijke), onthult de Wil zich steeds duidelijker, intenser en complexer. Aan deze toenemende schaal van krachten beantwoordt een hiërarchie van kunsten.

De fysieke krachten zijn het domein van de architectuur, die de strijd tussen lasten en weerstanden zichtbaar maakt. De vegetale krachten vinden we terug in de tuinkunst en de stillevens, die de dingen aan de tijd ontrukken en verheffen. De voorstellingen van dieren die voor hun overleving vechten, geven “het schouwspel van de Wil in haar onrust en geweld”.

Maar de mens en zijn individuele wil tonen, in oppositie met andere krachten, de Wil op het hoogste niveau. De mens als soort wordt uitgedrukt door de Griekse sculptuur, terwijl het portret de essentie van menselijke karakters onthult. De lyrische of epische poëzie beschrijft de mens in zijn innerlijke leven, maar Schopenhauer plaatst de tragedie bovenaan: zij ontmaskert het lijden inherent aan het bestaan, dat van een verschrikkelijke, ongelijke strijd, zonder rechtvaardigheid of happy end, tegen de Wil en ons lot. Schopenhauer, steeds somber, schrijft:

“De held boet niet voor zijn individuele zonden, maar voor de erfzonde, dat wil zeggen de schuld van het bestaan zelf.”

Als we de muziek nog niet hebben genoemd, komt dat omdat ze de andere kunsten overstijgt.

De muziek op de troon

Mystiek van de muziek

De muziek neemt bij Schopenhauer een werkelijk uitzonderlijke plaats in, niet alleen aan de top van de piramide van de kunsten maar ook in discontinuïteit; terwijl de andere kunsten, zoals we zagen, toegang geven tot de Ideeën, verwijst de muziek rechtstreeks naar de oorspronkelijke Wil. Schopenhauer stelt dan ook:

“De andere kunsten drukken slechts de schaduw uit, terwijl de muziek spreekt over het Zijn.”

Dit is een originele theorie, verschillend geïnterpreteerd en enigszins obscuur, de denker geeft zelf toe:

“het is iets dat moeilijk te begrijpen is en dat men alleen intiem kan ervaren”

of nog:

“ook haar mimetische relatie met de wereld is heel diep, oneindig waar en volmaakt adequaat, omdat ze direct door iedereen wordt begrepen.”

Muziek, niet-representatief en weinig “materieel”, is de meest directe uitdrukking van de Wil:

“Muziek is niet, zoals de andere kunsten, een reproductie van de Ideeën, maar een reproductie van de Wil, op hetzelfde niveau als de ideeën zelf.”

Ze is in staat de orde van de wereld uit te drukken, zowel in haar materiële innerlijkheid als voor de bewegingen van de menselijke ziel.

“De melodie biedt ons een heel intiem verhaal van de Wil die tot bewustzijn is gekomen van de geheimen van het leven, van het verlangen, van het lijden.”

Schopenhauer gaat zelfs zover een wat moeilijk te begrijpen parallellisme te suggereren tussen de tonen van een toonladder en de verschillende typen van realiteit die zij zouden weerspiegelen:

“De grondbas is dus voor de harmonie wat in de wereld de anorganische natuur is: de meest ruwe massa waarop alles rust en waaruit alles oprijst en zich ontwikkelt; (...) de bepaalde intervallen van de toonladder komen overeen met de bepaalde graden van de objectivering van de Wil, de bepaalde soorten van de natuur.”

Samenvattend:

“De muziek is de melodie waarvan de wereld de tekst is.

De filosoof ziet in de opeenvolgingen van spanningen en harmonische ontspanningen de muzikale uitdrukking van de gemoedsaandoeningen, met een voortdurende herhaling van verlangens, frustraties (spanningen) en tijdelijke bevredigingen. Op een meer humoristische toon vat hij het primaat samen dat hij aan de horizontale dimensie van de muziek toekent:

“De melodie is de essentie van de muziek, waartoe de harmonie zich verhoudt als de saus tot het gebraad.”

Hij meent dat de muziek het kan opnemen tegen de filosofie, maar dan op haar eigen, niet-conceptuele terrein:

“De muziek is een onbewuste oefening in metafysica, waarin de geest niet weet dat hij aan het filosoferen is.”

Een uitspraak die dieper gaat dan die van zijn rationalistische voorganger Leibniz:

“De muziek is een onbewuste oefening in rekenkunde, waarin de geest niet weet dat hij telt.”

Schopenhauer verwerpt deze oppervlakkige opvatting, verbonden met de theorieën van de Pythagoreeërs, voor wie “alle dingen op getallen lijken.”

Met een beroep op de beleefde muzikale ervaring preciseert hij:

“Als er in de muziek niets méér zou zijn dan dit, zou zij ons slechts het genoegen verschaffen van een rekenkundig probleem waarvan men de juiste oplossing vindt; dat is niet die diepe vreugde die, zoals wij voelen, ons tot in het diepst van ons wezen ontroert.”

Zo wordt de muziek verheven tot een kosmische rang — en is het niet precies de muziek die Isolde oproept in de “Liebestod”:

“Ben ik het alleen die deze melodie hoor (...) die alles uitdrukt (...) en mij overspoelt? En in de deinende golven, in de weerklinkende klanken, in de werveling van de universele adem, onder te gaan, weg te zinken, bewusteloos! Hoogste vreugde”

Prima la musica

Ondanks dat hij beschrijvende of programmatische muziek, evenals functionele muziek (zoals dans- of tafelmuziek), minder belangrijk achtte, plaatste Schopenhauer de absolute instrumentale muziek boven alles. Wat betreft de “grand opéra”, kon die volgens hem alleen maar afleiden van de “heilige, intieme taal van de klanken”.

In het oude debat over de primaat van muziek of tekst in de opera, kiest hij zonder aarzeling: prima la musica. Hij stelt dat men “woorden en handeling aan de muziek moet ondergeschikt maken” en voegt eraan toe:

“De muziek geeft ons de diepste, ultieme en meest geheime informatie over de gevoelens die door de woorden of de handeling in de opera worden uitgedrukt (...) De partituur van een opera bestaat volledig onafhankelijk, los, abstract; ze blijft vreemd aan de gebeurtenissen en personages van het stuk, ze volgt haar eigen, onveranderlijke wetten.”

Dit plaatst hem duidelijk lijnrecht tegenover Wagner, die tot dan toe een bewonderaar van Gluck was en de muziek in dienst van het drama stelde. Zonder zijn theoretische opvattingen uit “Opera en Drama” (1851) volledig af te wijzen, bracht de lectuur van Schopenhauer in 1854 Wagner ertoe zijn posi-

tie te nuanceren in latere essays, zoals “Beethoven” (1870) en “De bestemming van de opera” (1871). Deze teksten nemen veel gedachten van Schopenhauer over en neigen naar een superioriteit van de muziek.

Wagner raakt werkelijk doordrongen van zijn denken en schrijft bijvoorbeeld:

“De bewuste presentatie van de idee van de wereld in het drama moet worden bepaald door de interne wetten van de muziek, die zich onbewust bij de dramaturg manifesteren.”

Vanaf “Die Walküre”, die in die tijd vorm kreeg, emancipeert de muziek zich steeds meer en stelt haar eigen dramatische betekenis. Het aantal leitmotieven stijgt van 400 in “Die Walküre” tot 1000 in “Götterdämmerung”. De muziek speelt haar eigen stuk, tot het punt dat G.B. Shaw haar verwijt haar principes te hebben opgegeven.

Dit primaat van de muziek wordt verheerlijkt in “Tristan”, waar het puur muzikale genie volledig wordt bevrijd. Aan zijn vriend Liszt schrijft hij:

“Tristan is fundamenteel muzikaler dan alles wat ik tot nu toe heb gemaakt”

En in “De muziek van de toekomst” bevestigt hij in 1861:

“Ik heb het niet in overeenstemming met mijn systeem gedacht, want ik was alle theorie vergeten, omdat ik hier tenminste met de grootste vrijheid kon evolueren.”

Na “Parsifal” zou Wagner zelfs overwogen hebben zich te wijden aan de symfonische muziek, terwijl men over het algemeen erkent dat zijn genie alleen tot bloei kwam in het Gesamtkunstwerk.

De essentie van het muziekdrama

Muziek maakt concreet wat de filosofie abstract uitdrukt. In het verlengde hiervan is het mogelijk een schopenhaueriaans perspectief te bieden op de vorm van het wagneriaanse muziekdrama. De bewuste externe werkelijkheid (wereld van de Voorstelling) wordt op het toneel en in de tekst vertaald, terwijl de wereld van de Wil, ongrijpbaar en onbewust, in de muziek wordt beli-

chaamd. De kracht van het muziekdrama ligt precies in het verbinden van deze twee perspectieven via de symbiose van de twee gezichten – dramatische actie en muziek – van het Gesamtkunstwerk.

De personages zijn slechts toevallige manifestaties van een diepere realiteit die door de muziek wordt uitgedrukt. Zoals de Wil de wereld van de Voorstelling bepaalt, is de muziek de bron, ze “omvat het drama in zichzelf”. Het drama wordt muziek die zich manifesteert, belichaamd in een specifieke handeling. In 1872 vat Wagner dit treffend samen:

“Ik zou mijn drama’s graag zichtbaar geworden muziek willen noemen.”

Een laatste opmerking over Schopenhauers opvatting van het genie: in dienst van de kunst is het genie dat is uitgerust met een sterk intellect, minder onderworpen aan de Wil dan anderen. Dit maakt hem tot een onbaatzuchtige visionair die anderen de waarheid onthult door de wereld met een afwijkende blik te doorgronden. Het vermogen om te scheppen is het vermogen om te contempleren; het produceert nooit iets echt nieuws, maar brengt het meest oorspronkelijke, de essentie van de wereld, terug. Laten we luchtig afsluiten met een grappige formulering, waarin de filosoof het genie voorstelt als een begunstigde van zijn gaven:

“Een man die besluit te leven van de gunst der muzen – ik bedoel: van zijn artistieke gaven – lijkt mij op een meisje dat leeft van haar bekoring(en).”

De invloeden van Schopenhauer bij Wagner

Een expliciete erkenning

Hoe hebben deze filosofische ideeën hun weg gevonden in de werken van Wagner, waarvan een aantal geconcipieerd na zijn ontdekking van Schopenhauer?

Een boeiende brief uit Zürich aan zijn vriend A. Röckel op 23 augustus 1856 is bijzonder verhelderend. De kunstenaar bekent daarin zijn diepgaande tegenstrijdige natuur en het raadselachtige karakter van zijn eigen werk, maar

ook de invloed van het denken van de filosoof die de betekenis van zijn eerdere werken verheldert en zijn latere creaties stimuleert.

“Het kunstwerk wordt uiteindelijk door anderen alleen begrepen vanuit hun eigen perspectief. Hoe ijdel is de hoop van de kunstenaar dat zijn gevoel diep in dat van een ander wordt weerspiegeld, terwijl hij zelf, als het werk echt kunst is, voor zijn eigen werk staat als voor een raadsel waarover hij net zo goed kan dwalen als anderen! En toch, hoe kunnen we dit bijzondere mysterie verklaren, anders dan door onszelf opnieuw te bevragen? Ik kan hierover meespreken, want ik heb hierover de meest verrassende ervaringen gehad. Zelden is een mens zo tegenstrijdig geweest in zijn ideeën en intuïties, zo vreemd voor zichzelf; want ik moet toegeven dat mijn eigen werken (...) pas nu, door een derde (Schopenhauer), die mij de absoluut passende begrippen heeft verschaft voor wat ik ervaar, door mijn verstand zijn omarmd en aan mijn rede zijn uitgelegd.”

Door de Hollander te noemen die aan zijn keten van lijdend leven wil ontsnappen, Tannhäuser die zijn zinnelijke neigingen probeert af te wijzen of Lohengrin die gedwongen wordt een door hartstochten gedomineerde wereld te ontvluchten, vervolgt Wagner:

“De periode waarin ik begon te scheppen volgens mijn eigen gevoel opent met “Der fliegende Holländer”; “Tannhäuser” en “Lohengrin” volgden, en als er in deze werken een fundamenteel poëtisch thema wordt uitgedrukt, dan is het wel het verheven tragische van de berusting en het gemotiveerd lijden.”

Maar om deze drie werken achteraf tot deze ene dimensie te reduceren, doet afbreuk aan veel facetten die analyses en creatieve ensceneringen sindsdien hebben onthuld. Hetzelfde geldt voor de rijpe werken waarvan het libretto of de muziek in deze door de filosoof van Frankfurt bepaalde jaren zijn geconcipieerd.

Het “Sehnen” in Tristan

“Tristan” zou ondenkbaar zijn zonder de invloed van Schopenhauer, zoals Wagner zelf in zijn autobiografie bekendt:

“Er is geen twijfel dat het voor een deel de ernst van het kader van Schopenhauers denken was die een extatische vorm van expressie vereiste, wat me het idee van een Tristan en Isolde gaf.”

“Tristan” is de opera van het onverzadigbare en lijdende verlangen, het “Sehnen” dat harmonisch tot uitdrukking komt als een voortdurende spanning en onzekerheid, met steeds opnieuw opgeroepen spanningen die nooit volledig worden opgelost. Het duurt vier uur om te komen tot het lange, kalmerende slotakkoord dat samenvalt met de stilte van de liefdesdood. Schopenhauer had het principe van spanning-ontspanning harmonisch als volgt gekarakteriseerd:

“Dit komt overeen met de bevrediging van de Wil, die wordt vergroot door haar uitstel.”

In “Tristan” vinden we ook het afzien van de wereld van de Voorstelling en de illusie, gesymboliseerd door de vervloekte dag, en de aantrekkingskracht van de dood als ultieme bevrijding van het verlangen.

De overwinning van de illusie van het ego wordt prachtig uitgedrukt in de extase van het duet van het tweede bedrijf wanneer Tristan uitroept: “Tristan, jij; ik, Isolde – geen Tristan meer!”, terwijl Isolde in omgekeerd echo bevestigt: “Jij, Isolde; ik, Tristan; geen Isolde meer!”

Hoewel Wagner theoretisch werd bekoord door de filosofie en moraal van Schopenhauer, is het bekend dat zijn eigen leven geen model van ascese was. Tijdens het schrijven van “Tristan” werden zijn sensuele natuur en inspiratie gestimuleerd door zijn relatie met Mathilde von Wesendonck. Om zijn bewondering voor Schopenhauer in overeenstemming te brengen met zijn amoureuze hartstocht, nam hij zich de vrijheid om een variant, of liever een serieuze wijziging, van het denken van de filosoof te schetsen.

In zijn “Dagboek” schrijft hij op 1 december 1858 in Venetië:

“Op dit moment houden filosofische problemen me bezig. De laatste tijd heb ik het meesterwerk van mijn vriend (!) Schopenhauer herlezen en deze keer heeft het me dichterbij het verruimen en zelfs, op bepaalde punten, het corrigeren van zijn systeem gebracht. Het gaat erom duidelijk de weg aan te geven naar het absolute kalmeren van de wil door ware liefde (en niet door een abstracte filantropie), door liefde die zijn oorsprong vindt in de seksuele liefde van man naar vrouw en omgekeerd, een weg die door geen enkele filosoof, ook niet door Schopenhauer, is erkend. Ik beschouw de genitaliteit als een verheffing van het individuele intellect, zodat het het essentiële orgaan van de soort, dus van de Wil zelf, wordt. Dit is de enige verklaring voor de vreugde, de mysterieuze en enthousiaste extase in de meest intense momenten van geniale intuïtie. Wat Schopenhauer nauwelijks lijkt te kennen, omdat hij het alleen in de vrede en stilte van de individuele affectieve wil kan vinden. Door een volledig analoge opvatting kom ik echter, met de grootste precisie, tot het bewijzen van de mogelijkheid om zich in de liefde boven het instinct van de individuele wil te verheffen. Na volledige beheersing daarvan komt de wil van de soort tot volledig bewustzijn, wat op dit niveau noodzakelijkerwijs tot een volledige kalmering leidt.”

Wagner heeft zelfs een brief aan Schopenhauer geschetst waarin hij deze “theorie” van een liefde met een seksuele component als weg naar bevrijding uiteenzet. Omdat hij voorvoelde dat zijn argumentatie zwak zou zijn, heeft hij dit project opgegeven.

De “Wahn” in “Die Meistersinger von Nürnberg”

De uitdaging om aan de wereld van de illusie te ontsnappen, zoals Schopenhauer die schetst, is een terugkerend thema bij Wagner. Dit beschrijft hij in een brief aan Lodewijk II over “Die Meistersinger”:

“Het thema van de derde akte waaraan ik werk is “Wahn” (vertaald in het Nederlands als “waanzin” of “illusie”); dit thema wordt overal toegepast, dit thema dat nog steeds mijn eigen leven en dat van nobele harten beheerst – zou

men vechten, lijden, offers brengen als de wereld niet door de Wahn werd geregeerd?”

We zien dat Hans Sachs een serene berusting bereikt; hij neemt de illusie van zijn ego en de ijdelheid der dingen waar, en kan zo afzien van de liefde voor Eva.

Deze bevrijding van de illusie was een van Wagners grote aspiraties, zoals blijkt uit het opschrift op de gevel van zijn huis in Bayreuth:

“Hier waar mijn waan vrede vond – Wahnfried – zo noem ik dit huis.”

De ambiguïteiten van de Ring

In de reeds geciteerde brief aan Röckel erkent Wagner ook zijn afhankelijkheid van Schopenhauer in zijn “Ring des Nibelungen”. We hebben al gezien hoe Hegel, Feuerbach, Bakunin, Proudhon en Stirner de conceptie van dit werk beïnvloedden. Terwijl Wagner het gedicht van de Tetralogie al lang had voltooid, heeft de lectuur van de filosoof van Frankfurt hem de onbewuste betekenis die hij erin had gelegd, doen begrijpen. Hij voelt dat zijn diepe intuïties zijn eigen intellectuele opvattingen hadden overtroffen.

“Ik heb mijn Nibelungen-gedicht herlezen en tot mijn verbazing vastgesteld dat de dingen die ik nu storend vind in Schopenhauers theorie, mij in mijn poëtische opvatting al lang vertrouwd waren. Pas nu begrijp ik zelf mijn eigen Wotan.”

Wotan is een ander voorbeeld van het pijnlijke lijden: in spanning met zijn goddelijkheid, wordt hij zich geleidelijk bewust van zijn machteloosheid en wenst hij het einde, de vernietiging van zijn eigen wil en van de Wereld.

De oriëntatie van de “Ring” is in de loop van zijn 25-jarige conceptie geëvolueerd. Aanvankelijk bevatte het optimistische en revolutionaire accenten, belichaamd door Siegfried, heraut en held van een zegevierende nieuwe mensheid, in de geest van Feuerbach. Een mensheid die opnieuw aansluiting vindt bij de natuurwet, anarchistisch van aard, ontdaan van de goden om

haar eigen vrijheid te verwezenlijken en een rechtvaardiger wereld te scheppen. Maar er is in de genese van het werk, en in het verhaal zelf, een geleidelijke verschuiving van het personage, dat gemanipuleerd wordt en vermord door het lot.

Wat zeggen de verschillende versies van het einde van het Götterdämmerung-gedicht ons daaromtrent? We hebben reeds de versies van 1852 en 1874 genoemd, beide doordrongen van Feuerbachiaans optimisme. De versie van 1856, geschreven kort na de “ontdekking” van Schopenhauer in 1854, heeft een heel andere klank. Daarin zien we de Walküre afstand doen van elk verlangen en oproepen tot het einde van de illusoire wereld:

“Zij die verlicht is, bevrijd van het verlangen naar wedergeboorten, gaat naar het uitverkoren land, zonder begeerte en zonder dromen, het heiligste doel van de transformatie van de wereld. Weet je hoe ik het gezegende einde van alle eeuwigheid heb bereikt? Het diepe lijden van de treurige liefde heeft mijn ogen geopend: ik heb het einde van de wereld gezien.”

In 1872 liet hij het plan varen om deze derde versie op muziek te zetten. De Feuerbachiaanse en Schopenhaueriaanse varianten getuigen van zijn filosofische aarzeling, van zijn onvermogen om te beslissen over de uiteindelijke betekenis van zijn werk. We zien Wagner twijfelen of hij nog geloof kon hechten aan de hoop op een herboren mensheid, vrij van de kwalen die tot zovele rampen hebben geleid: de hunkering naar macht en geld, en de verloochening van de liefde.

Uiteindelijk zou Wagner geen enkele versie in het definitieve libretto behouden. De laatste woorden van Brünnhilde, gericht aan haar paard Grane, zijn:

“Voel hoe ook mijn borst vlamvat; een heldere vlam grijpt mijn hart; om Siegfried te omhelzen en, door hem omarmd, met hem verenigd te zijn in een soevereine liefde! Heiaïoho! Grane! Groet je meester! Siegfried! Siegfried! Zie! Je vrouw groet je gelukkig!”

En het motief van de verlossing door de liefde klinkt in de laatste maten, als bevestiging van een slot dat de liefde verheerlijkt, in plaats van de schopenhaueriaanse berusting.

Wagner verklaarde aan Cosima dat “de betekenis impliciet was in zijn muziek (...) en dat hij geen enkele doctrine wilde prediken.”

Volgens de esthetica van Schopenhauer had de muziek het unieke voorrecht om de geheime waarheid van de wereld uit te drukken. Het is aan ieder om deze te ontcijferen!

Het “Mitleid” in Parsifal

Toen Wagner aan het einde van zijn leven “Parsifal” componeerde, leek hij terug te keren naar een strenger schopenhaueriaans denken. Door dit afscheid van de wereld te evoceren, verbindt hij

“de filosofie van Schopenhauer en Parsifal, als de ultieme realisatie”.

Het religieuze karakter van dit “Bünnenweifestspiel” is vaak benadrukt, evenals de viering van een kunst die diepe waarheden uit de religies terugwint en onthult.

Maar het is vooral de doorslaggevende invloed van Schopenhauer die moet worden belicht. Het drama van Parsifal bundelt de drie wegen naar verlossing: een werk met een metafysische roeping, een ethiek van ascese en compassie, verheerlijkt door een op maat gesmede esthetiek.

Klingsor en Amfortas belichamen de afwijking en het lijden van de mens, speelbal van de Wil in de vorm van onderwerping aan seksueel verlangen. Door empathisch de schuld en beproeving van Amfortas te herbeleven, communiceert Parsifal met het lijden van alle mensen die slachtoffer zijn van hun passies. Het hele werk draait om het sleutelbegrip “Mitleid”, letterlijk “samenlijden”, de universele compassie die bij Schopenhauer de weg naar kennis is.

Parsifal bereikt zo het metafysisch besef van een wereld die wordt vermord door de blinde Wil, hier belichaamd in de lichamelijke passie. Kuis en zuiver, ontsnapt hij zelf aan deze afhankelijkheid. Hij bevrijdt Amfortas, de gemeenschap van ridders, en uiteindelijk Kundry, die wordt bevrijd van haar boeddhistische reïncarnaties. Hij bereikt zo de status van Verlosser, volgens de enigmatische formule die het drama afsluit: "Verlossing aan de Verlosser".

Deze zelfbeheersing, gekenmerkt door onthechting en een offervaardige liefde van verlossend medelijden, kenmerkt een held met zowel boeddhistische als christelijke accenten. Wagner plaatste de figuur van Jezus zelfs boven die van Boeddha, omdat Christus de dimensie van het vrije offer van zijn eigen leven toevoegde.

Opvallend genoeg wordt Wagners muziek in "Parsifal" minder assertief; ze krijgt een stralend, serene karakter, en drukt in muziek het lijden en aanvaarding uit. Met dit "afscheid van de wereld" lijkt het essentiële gezegd en zou Wagner zelf eindelijk van de wereld kunnen afzien.

Een onvoltooide conclusie

Wagner leefde in een tijd van bijzonder rijke filosofische ontwikkelingen en controverses. Nieuwsgierig, zeer belezen en ontvankelijk voor vele invloeden, zocht hij zijn hele leven zijn eigen weg in het grote slagveld van ideeën.

Verschillende golven van filosofische invloeden mengden zich in zijn bruisende geest. Het resultaat is een soort filosofisch-religieus syncretisme, door sommigen "macaronisch" genoemd. Zijn eigen filosofische geschriften, soms vrij obscuur, bevatten enkele interessante persoonlijke inzichten. Maar het geheel is eerder een paradoxaal mengsel dan een echte filosofische uitwerking.

De late invloed van Schopenhauer was significant, maar Wagner was een te complexe en tegenstrijdige persoonlijkheid om zich passief aan één exclusief filosofisch corpus te onderwerpen.

De verschillende versies van het slot van de "Ring" illustreren deze versatili-

teit, met opvattingen die in de loop van een leven evolueerden, onder invloed van lectuur, levenservaringen en beslissende ontmoetingen.

Wagners werken, rijk aan diverse filosofische visies, lenen zich tot een levendig florilegium van interpretaties.

“Uiteindelijk doet de filosofie van een kunstenaar er weinig toe, zolang het slechts een achteraf toegevoegde filosofie is en geen afbreuk doet aan zijn kunst zelf.”

We blijven genuanceerd ten opzichte van deze uitspraak van Nietzsche. Het is duidelijk dat Wagner bovenal een kunstenaar is, een musicus die wordt gedragen door zijn eigen dramatische gedichten. Maar zijn verbeelding, zijn personages, zijn verhalen en dus zijn muzikale vruchtbaarheid zouden anders zijn geweest als ze niet waren gevoed door het fantastische filosofische gedachtegoed van zijn tijd.

Vertaald door Bernard Huyvaert met behulp van AI

Afbeeldingen: Wikipedia en AI

Das Liebesmahl der Apostel (Freddy Cys)

Binnen het omvangrijke oeuvre van Richard Wagner neemt “Das Liebesmahl der Apostel” een bijzondere plaats in. Het werk behoort noch tot zijn operatische hoofdwerken, noch tot de traditionele genres van oratorium en kerkmuziek. En toch openbaart deze zelden uitgevoerde compositie een essentieel aspect van Wagners artistieke en ideologisch denken. Hier toont zich een componist die muziek niet opvat als individuele expressie, maar als gemeenschapskunst, als morele en geestelijke kracht.

Ontstaanscontext en opzet

Wagner componeerde “Das Liebesmahl” der Apostel in 1843, tijdens zijn Dresdner jaren als hofkapelmeester. Het werk werd geschreven voor een grote bijeenkomst van mannezzangverenigingen en ging in première in de Frauenkirche te Dresden. De bezetting was uitzonderlijk: meer dan duizend mannelijke zangers, begeleid door een aanzienlijk orkest. Wagner dirigeerde zelf.

Deze massaliteit is geen bijkomstigheid. Zij vormt het fundament van het werk. Wagner denkt hier niet in termen van individuele stemmen of dramatische personages, maar in klankmassa’s en gemeenschappelijke ademhaling. Muziek wordt een collectieve gebeurtenis, gedragen door velen en gericht op de gemeenschap als geheel.

Tekst en idee: Pinksteren als symbool

De tekst is van Wagners eigen hand en behandelt het Pinksterverhaal. De apostelen, bijeen na de hemelvaart van Christus, wachten op de neerdaling van de Heilige Geest. Wat centraal staat, is niet angst of twijfel, maar verwachting, verbondenheid en bezieling.



Das Liebesmahl der Apostel.
Autograph von 1843



Wagner benadert dit verhaal niet strikt dogmatisch. De Heilige Geest fungeert vooral als symbool van een hogere, verbindende kracht. Liefde en gemeenschap zijn de kernbegrippen. In die zin overstijgt het werk de kerkelijke context en krijgt het een uitgesproken humanistische dimensie. Wagner projecteert hier zijn overtuiging dat ware gemeenschap ontstaat door gedeelde bezieling, niet door hiërarchie of macht.

Algemene muzikale opzet: architectuur in klank

De muzikale structuur van “Das Liebesmahl der Apostel” is streng en coherent.

Het werk is doorgecomponeerd, maar berust niet op thematische ontwikkeling of dramatische tegenstelling. In plaats ontvouwt de muziek zich als een langzame architectuur, waarin spanning geleidelijk wordt opgebouwd en pas laat wordt ontladen.

Wagner vermijdt elke vorm van muzikale individualisering. Er zijn geen solisten, geen aria's geen dramatische scènes. Het koor functioneert voortdurend als één lichaam. De zetting is overwegend homofoon, wat de verstaanbaarheid van de tekst en de collectieve kracht van het ensemble versterkt. Polyfonie speelt slechts een ondergeschikte rol; helderheid en eenheid staan centraal.

Deze compositorische soberheid is een bewuste keuze. Wagner offert muzikale verfijning en afwisseling op aan symbolische duidelijkheid. Muziek wordt hier geen ornament, maar drager van een idee.

Het a capella begin: menselijke verwachting

Het werk begint volledig a capella, uitsluitend met mannenkoor. De inzet is ingetogen, plechtig en bijna archaïsch van karakter. Harmonisch blijft Wagner dicht bij eenvoudige, diatonische verbanden; ritmisch overheerst een gedragen beweging.



De afwezigheid van het orkest is essentieel. Zolang de Heilige Geest niet is neergedaald, blijft ook de orkestrale klank afwezig. De muziek ademt verwachting, maar kent nog geen vervulling.

Gedurende die fase vergroot Wagner langzaam de dynamiek en de harmonische dichtheid. De spanning neemt toe, maar blijft ingehouden en geconcentreerd.

De inzet van het orkest: muzikale openbaring

Het dramaturgische keerpunt van het werk ligt bij de late inzet van het orkest. Die inzet vindt plaats wanneer de tekst expliciet verwijst naar de neerdaling van de Heilige Geest. Op dat moment breekt het orkest binnen met brede, plechtige akkoorden, waarin de koperblazers een prominente rol spelen.

De werking van dit moment is bijzonder krachtig. Het klankbeeld verruimt zich abrupt, alsof een nieuwe dimensie wordt geopend wat tot dan toe louter menselijke stem was, wordt nu gedragen door een hogere kracht. Het orkest fungeert hier niet als begeleiding, maar als openbaring en symbool van transcendentie.

Koor en orkest verenigd: bevestiging van gemeenschap

Na de orkestinzet blijven koor en orkest onafscheidelijk verbonden. De muziek ontwikkelt zich tot brede, hymneachtige klankvelden. Beweging en contrast maken plaats voor bevestiging en stabiliteit. Wagner zoekt hier geen dramatische ontwikkeling, maar een toestand van zekerheid en eenheid.

Het slot is monumentaal, maar niet triomfantelijk in operazin. Er is geen theatrale climax.

De muziek straalt veeleer rust en overtuiging uit. De gemeenschap is gevormd en hoeft geen verdere ontwikkeling.

Plaats binnen Wagners oeuvre

Vanuit strikt muzikaal oogpunt kan men “Das Liebesmahl der Apostel” als beperkt beschouwen, het mist de dramatische spanning en harmonische rijkdom van Wagners grote opera’s. Maar een dergelijke beoordeling miskent de bedoeling van de componist.

Dit werk is geen opera, geen oratorium en geen liturgische muziek, maar een rituele compositie. Wagner experimenteert hier met massa, ruimte en symboliek – elementen die later een beslissende rol zullen spelen in zijn denken over kunst en gemeenschap, en uiteindelijk hun meest geconcentreerde vorm vinden in “Parsifal”.

Slotbeschouwing

De ware waarde van “Das Liebesmahl der Apostel” ligt niet in onmiddellijke muzikale aantrekkingskracht, maar in zijn conceptuele helderheid. Het werk toont een Wagner die kunst beschouwt als morele en maatschappelijke kracht, als middel tot verbondenheid en bezieling.

Wie Wagner uitsluitend kent als operacomponist, doet er goed aan dit werk ernstig te nemen. Het openbaart een kunstenaar die al vroeg droomt van een gemeenschap die door de kunst wordt samengebracht – een ideaal dat, hoe problematisch ook, een constante blijft in zijn denken.

In die zin is “Das Liebesmahl der Apostel” geen randwerk, maar een stille, ernstige bouwsteen in het monument dat Wagner heet.

Freddy Cys

Bronnen :

Barry Millington – The Wagner Compendium

WWV-catalogus – Vermelding als WWV 69, met ontstaansdatum, bezetting en eerste uitvoering

CD-boekjes (o.a. dirigenten als Sinopoli en Thielemann)

Vaak verassend rijk aan analytische en historisch commentaar, vooral over kooropbouw en orkestrale dramaturgie

Carl Dahlhaus – Richard Wagner’s Music Drama’s

Jürgen Maehder: Essays over Wagner en ritueel: Belangrijk voor de interpretatie van de late orkestinzet als dramaturgisch en symbolisch moment

Siegfried – Opéra National de Paris (ONP)

20 januari 2026 (Wim De Paepe)

Dat de Ring van Calixto Bieito totnogtoe geen echt succes te noemen is, zal niemand me kwalijk nemen. Met Siegfried werd het nauwelijks maar toch iets beter. De bomen groeien weliswaar uit de lucht en hangen dus ondersteboven, maar tegenover het dystopische landschap van “Die Walküre” was het décor nu tenminste wat groener en beter verlicht.

Dat Iain Paterson (Wotan in “Das Rheingold” – zie mijn recensie daarover) definitief naar de annalen verwezen lijkt, zal niemand betreuren. Voor de voorstelling die ik bijwoonde werd Der Wanderer vertolkt door Derek Welton. Hij bracht het er goed van af. Hij lijkt elk jaar progressie te maken (zijn Amfortas in Bayreuth 2 jaar geleden was niet echt top) en dat kunnen we enkel toejuichen. Hij heeft het uitzicht van een slechterik met zijn kale kop en zijn blik die kan doden. Zijn stem wordt alsmaar krachtiger en zijn incarnatie overtuigender.

De ster van de dag was natuurlijk Andreas Schager in de hoofdrol. Zoals altijd gaf hij zich 200%, in die mate zelfs dat hij op het einde van het liefdesduet bijna geen stem meer had en de hoogste noten een octaaf naar beneden moest aanpassen. Maar goed, ik buig heel diep tegenover een dergelijke buitenmenselijke prestatie. Dat hij zijn stem nog niet kapot gezongen heeft, moge een mirakel heten. Misschien zou hij toch beter zijn inspanningen wat meer verdelen over de hele avond.

Zijn tegenspeelster, Tamara Wilson, is een degelijke Brünnhilde maar ook niet veel meer dan dat. Het is niet eenvoudig om er de vinger op te leggen maar haar stem is niet echt mooi en al zingt ze alle noten, ze mist wat densiteit in haar stem en slaagt er niet in de emotie van het personage overtuigend over te brengen. Geen ons maar Nylund of Kampe.

Mika Kares als Fafner bracht een iets mindere prestatie dan we van hem ge-



Siegfried

woon zijn. Zijn Fafner was eerst te weinig verontrustend en dan met te weinig zelfmedelijden nadat Siegfried hem verslagen had.

Goede Alberich van Brian Mulligan en goede Mime van Gerhard Siegel.

Spijtig genoeg was de Erda van Marie–Nicole Lemieux problematisch. Ik herinner me nog levendig haar overwinning in de Koningin Elisabethwedstrijd vele jaren geleden en het deed me dus pijn aan het hart om te zien hoe ze geëvolueerd is. Er blijft niet veel meer over van deze eens zo mooie altstem. Voor een Erda heeft ze noch de hoge, noch de lage noten.

Heras–Casado en het orkest van de ONP brachten een mooie lezing van deze 3e episode van de Ring.

Wim De Paepe

Siegfried – Opéra National de Paris (ONP) (Bernard Huyvaert)

De nieuwe “Siegfried” in de Opéra Bastille is een zeldzame combinatie van vocale luxe en scenische radicaliteit, die het publiek meesleurt in een post-apocalyptisch Ring-universum dat echter heel wat vragen oproept.

Onder leiding van Pablo Heras-Casado, met een orkest dat inmiddels drie seizoenen lang in de Ring is gegroeid, klinkt “Siegfried” als een waar orkestraal laboratorium: de bosmurmels, de klankkleur van het hoornmotief en de eruptieve tutti krijgen een transparantie die men niet altijd met de Bastille associeert.



De spanningsboog over ruim vijf uur blijft opmerkelijk strak, met een fijnzinnige uitwerking van dialogen die soms bij de kamermuziek aanleunen (Mime-Siegfried, Wanderer-Erda) tegenover breed uitgewaaierde symfonische boegen in de derde akte.

De dynamiek is breed maar gecontroleerd, waardoor zangers nooit overschreeuwd worden en de tekstprojectie in het Duits optimaal blijft. Je kunt alles verstaan.

De bezetting is zonder meer een troefkaart. Andreas Schager zette een Siegfried neer die zowel jeugdige bravoure als bijna kinderlijke naïviteit uitstraalt; zijn heldentenor kan de partij moeiteloos dragen, maar speelt tegelijk met ironie en zelfspot, waardoor de vaak problematische onnozelheid van

Siegfried

het personage verteerbaar wordt.

Tamara Wilson zette al een mooie prestatie neer in “Die Walküre”. Haar Brünnhilde vormt in de derde akte een vocaal en dramatisch hoogtepunt: de stem combineert hardheid en lyriek, en haar ontwaken komt hier en daar zelfs als intiem en verlegen over. “Ewig war ich, ewig bin ich” zingt zij bijvoorbeeld piano.

Derek Welton geeft de Wanderer een nobel, donker timbre, dat de vermoeide Wotan tussen macht en luciditeit scherp tekent, terwijl Brian Mulligan een duistere, onverzettelijke Alberich neerzet.

Marie-Nicole Lemieux verleent Erda een schemerige autoriteit, en in de kleinere partijen blijft het niveau homogeen hoog, wat de lange dialogen van de eerste twee aktes dramatisch levendig houdt.

Bieito plaatst “Siegfried” midden in een omgekeerde, post-apocalyptische woudscène: bomen hangen horizontaal en ondersteboven boven een met gras bedekt plateau, alsof de wereld letterlijk uit haar hengsels is gelicht. Het beeld heeft een onmiddellijke visuele impact – een Walhalla dat als het ware in de coulissen is omgekeerd – en wordt versterkt door sobere maar suggestieve video-projecties.



Toch blijkt deze beeldtaal niet altijd dramatisch productief. De beroemde smeedscène, de verbreking van de speer en het betreden van het vuur krijgen een behandeling die als triviaal of nodeloos cryptisch wordt ervaren: de veelheid aan zombies, mutanten en plastic-relicten overschaduwde geregeld de mythische kern van de handeling.

Waar Bieito's post-apocalyptische universum in “Das Rheingold” en “Die

Walküre” nog als een scherpe commentaar op digitale goden en verbrande politieke structuren aanvoelde, dreigt in “Siegfried” de dramaturgie soms te verdrinken in de eigen iconografie, waardoor de waarom-vragen zich opstapelen.

Is het nodig om de draak te ont-dubbelen? Is het nodig om extra-personages te creëren? Alberich helpt een jonge vrouw om een kind ter wereld te brengen. Hij stopt het kind in een zak van Delhaize. Gaat het om Hagen?



Waarom speelt Siegfried in de eerste akte met de deur van een ka potte auto? Waarom breekt hij in het derde bedrijf een stuk ijs in plaats van het harnas van Brünnhilde? De speer van Wotan wordt niet gebroken door Notung.

Wat overblijft is een voorstelling die vocaal en muzikaal dicht bij de ideale bezetting en komt, en die de orkestrale rijkdom van “Siegfried”, door velen ten onrechte als het mindere broertje van de “Ring” beschouwd, op exemplarische wijze ontsluit, maar die scenisch bewust het risico van verdeeldheid opzoekt. Voor de doorgewinterde Wagneriaan is dit een onmisbare etappe in de nieuwe Parijse Ring-tetralogie, wie een meer traditioneel mythisch universum verkiest, stoort zich aan de post-apocalyptische beeldlawine.

Foto's: Herwig Prammer /OnP

“Götterdämmerung” – La Scala 4 februari 2026 (Wim De Paepe)

En het licht scheen in de duisternis. Na veel donkerte in de vorige Ringafleveringen, leek het consistent zo verder te gaan in “Götterdämmerung. Tijdens het 1e Bedrijf was dat ook zo. Bovendien leken we terug te gaan naar de prehistorie met een met grote rotsblokken bezaaide scene, trap uitgehouden in de rots inclusief. Maar in het 2e en 3e Bedrijf had Mc Vicar het licht gezien en gaf hij er de toeschouwers ook wat meer. Eindelijk !

Wat de bezetting betreft kunnen we niet anders dan constateren dat een betere bezetting nauwelijks denkbaar is.

Te beginnen met het duo Brünnhilde/Siegfried. Camilla Nylund was in Olympische vorm. Na haar nochtans overtuigend roldebuut in Zürich spraken veel critici (waaronder vrienden van me) nog smalend over haar Brünnhilde, als zou ze die rol enkel in een klein theater zoals Zürich kunnen zingen. Ondertussen hebben die allemaal moeten toegeven dat Nylund samen met Kampe dé Brünnhilde van het moment is. Met haar steeds ronde fluwelen stem, zelfs in de meest moordende hoge noten, alsook haar overtuigend acteerwerk zuigt ze alle aandacht naar zich toe in deze aartsmoeilijke rol.

Naast haar Klaus Florian Vogt, nog zo'n alleskunner die komende zomer in alle 4 Ring opera's gaat zingen in Bayreuth (Loge, Siegmund, 2x Siegfried). Wie doet het hem na (behalve een Schager misschien)? Ook hij heeft een heel schare aan sceptici wegens zijn engelenstem, maar ook nu weet hij weer te overtuigen. Hij heeft geen enkele moeite om de grote zaal van de Scala te vullen met zijn krachtige stem. Heeft hij het eeuwige leven? De leeftijd schijnt geen impact te hebben op deze stem die niet verandert. Ook hij acteert zeer overtuigend.

Daarnaast mochten we nog proeven van een beetje recente Ringgeschiedenis met de Waltraute van Stemme, de legendarische Brünnhilde die nu enkel nog



Götterdämmerung

bijrollen zingt. Een luxebezetting en met heimwee genoot ik van deze korte en intense interventie. Ze lijkt nog niets van haar vroegere kracht verloren te hebben. Of is het de fan in mij die het verleden niet kan loslaten?

Ook de overige rollen waren goed bezet met de Hagen van Gunther Groissböck als de slechterik van dienst, Olga Beszmerntna was een goede Guttrune, geen evidentie want deze rol is te vaak bezet met een tweederangszangeres. Ze heeft een mooie stem en een goede projectie. Russell Braun als Gunther deed het ook vrij goed al klonk zijn stem wat kleintjes in deze grote zaal.

Het orkest was teleurstellend in het 1e Bedrijf. Ze waren duidelijk niet bij de les, zaten te praten en giechelen met elkaar, veel onjuistheden, totaal ongeïnspireerd, echt onaanvaardbaar voor dit huis. Soddy had wellicht een hartig woordje gesproken in de 1e pauze want de rest van de avond presteerden ze op hun verwachte topniveau. De voorstelling groeide naar een climax toe. Mooi einde van deze scenisch vrij zwakke maar vocaal sterk bezette Ring.

Wim De Paepe

“Tristan und Isolde” De Nederlandse Opera (DNO), Amsterdam
11 februari 2026 – (Wim De Paepe)

Dat 2 topsopranen bijna terzelfdertijd debuteren in dezelfde rol is eerder uitzonderlijk maar fantastisch nieuws voor ons als Wagnerfans. Na Lise Davidsen, heeft Malin Byström nu ook Isolde in haar repertoire opgenomen met een roldebuut in Amsterdam. Daar is heel wat minder publiciteit rond gemaakt dan voor Davidsen en m.i. niet helemaal terecht.

Ik ben al een aantal jaren fan van Byström sinds ik haar voor het eerst zag als Elisabetta in Don Carlo en dan ook o.a. als Salome. Laat het meteen duidelijk zijn dat ze ook als Isolde compleet wist te overtuigen en we moeten hopen dat ze deze rol nog vaak zal hernemen. Ik was helemaal weg van deze stem hard als ijs en zacht als chocolademousse. Haar prestatie kwam helemaal niet als een roldebuut over. Ze beheerste de partituur en haar stem volledig.

Van Weinius ben ik nooit fan geweest en het is onwaarschijnlijk dat ik dat ooit zal worden. Al moet ik toegeven dat ik nog nooit een echt slechte avond met hem heb meegemaakt. Hij kent de rol door en door en dat merk je aan de manier waarop hij het 3e bedrijf neerzet. Scenisch was het indrukwekkend. Qua zang spijtig genoeg heel wat minder: goeie en minder goeie momenten wisselden elkaar af met Sprechgesang, missers, hoge noten te laag genomen maar ook momenten van schoonheid. Ik denk dat dit alles veel beter zou kunnen als hij 20 kg zou afvallen. Het is gewoon onmogelijk om in zijn staat goed te zingen en te acteren.

Liang Li als König Marke. Een ware ontdekking. Ik was echt aan mijn stoel genageld tijdens zijn interventies. Hij springt onmiddellijk naar de top van mijn Marke's waar hij mag plaatsnemen naast mijn favoriet, FJ Selig. Een totaalpakket om je vingers af te likken: zowel vocaal als qua acteren. Hij ziet eruit als een Chinese krijger of een Samoerai. Hij heeft een echte basstem, met een enorme projectie en zijn acteren is wonderbaar: alle gevoelens pas-

seren de revue: pijn, woede, jaloezie, ironie, zelfmedelijden, etc. Zijn ge-
laatsuitdrukking was van het hoogste niveau.

Irene Roberts was een heel goede Brangäne, soms zelfs zo goed dat ze
moeilijk te onderscheiden was van Isolde.

Jordan Shanahan was als Kurwenal een luxebezetting (voor zij die naar Köln
geweest zijn, hij is de Wotan aldaar).

Leon Kosavic tenslotte was een heel goede Melot.

De encenering van Pierre Audi was abstract en interessant, al bevatte het
1e bedrijf iets te veel bewegende panelen naar mijn mening.

Het enige wat ik echt crimineel vond, was "Mild und Leise" laten zingen met
de rug naar het publiek. Onvergeeflijk in mijn ogen. Dit doet Byströms stem
voor deze aria geen recht. Zelfs zonder dat denk ik niet dat het een antholo-
gische "Mild und Leise" zou zijn geweest, maar met deze indirecte projectie
werd haar prestatie oneerlijk verminderd. Vooral omdat het effect niet nodig
was om dit op deze manier te tonen. We konden sowieso al het silhouet van
Isolde zien (heel mooi effect). Of het nu van achteren of van voren is, voor
het podiumeffect maakt het geen verschil. Jammer.

Het orkest was uitstekend onder leiding van de zeer jonge Tarmo Peltokoski.

Wim De Paepe

“Tristan und Isolde” – El Liceu, Barcelona januari 2026 (Wim De Paepe)

Aangekondigd als één van de toppers van het operaseizoen 25/26, loste deze Tristan und Isolde alle verwachtingen in.

Al heb ik momenten gekend waar ze me paf heeft doen staan, ben ik toch geen onvoorwaardelijke fan van Lise Davidsen. Haar Sieglinde (o.a. in Antwerpen) is geweldig, haar Elisabeth (o.a. in Bayreuth) al iets minder en haar incursies in het Italiaanse repertoire ook niet altijd even succesvol. Het was dan ook met gemengde gevoelens dat ik naar Barcelona afreisde om haar roldebuut als Isolde mee te maken. Maar na 10 minuten in het 1e Bedrijf was ze er al in geslaagd om elk scepticisme weg te vagen. De (vooral technische) vooruitgang die ze gemaakt heeft is ronduit verbluffend. Het gemak en de evidentie waarmee ze de rol zong, het hele gamma aan nuances, de overtuigende acteerprestatie, het stond allemaal als een huis. Daar waar vroeger vooral het medium buiten controle raakte met harde, lelijke klanken, was de stem nu volledig onder controle op elk moment. Deze Isolde gaat legendarisch worden, dat lijkt geen twijfel.

Over Hilley zou ik heel kritisch kunnen zijn, maar omdat hij een zanger is waar ik van hou en die ik al vanaf zijn debuut (Siegfried in de Deutsche Oper Berlin) volg en heb zien ontwikkelen, lijkt een zekere terughoudendheid me op zijn plaats. Het is welbekend dat het 3e Bedrijf het bedrijf van Tristan is. Hij staat de hele tijd op scene en moet een aartsmoeilijke prestatie leveren, na 2 bedrijven waar hij ook niet altijd gespaard wordt. Het basismateriaal is er: hij heeft een echte heldentenorstem maar zijn acteren, niet geholpen door zijn overgewicht, is niet van het hoogste niveau. Als de regisseur hem dan ook zo goed als aan zijn lot overlaat, dan krijg je een situatie waar deze geweldige zanger niet goed tot zijn recht komt. Het zingen is meestal mooi, al zijn er hier en daar wel wat te korte of gehakte lijnen. Het is dan ook vooral in de stiltes dat het misgaat en waar de credibiliteit van het personage



Tristan und Isolde

zwaar onder druk wordt gezet: is hij wel gewond? Heeft hij een kruk nodig om te staan en stappen of niet? Er is nog werk aan de winkel. Niets van dit alles is van aard om hem te vermijden. Integendeel, dit kan zonder twijfel veel beter en zal sowieso beter worden.

Ekaterina Gubanova zingt een heel mooie Brangäne.

Tomas Konieczny is een luxe-Kurwenal. Zelden kwam deze eerder kleine rol zo goed uit de verf.

Brindley Sherratt zingt niet slecht maar kan zich niet meten met de König Marke van bv. een Selig of Pape. De stem is niet altijd stabiel en toonvast en de klanken komen te veel van achteraan de keel.

Susanne Mälkki en het orkest begeleiden dit alles op overtuigende wijze.

Over de encenering kunnen we kort zijn: ze was vrij eenvoudig (té volgens sommigen) en liet de toeschouwer toe om zich volledig op hoofdpersonages te focussen.

Wim De Paepe

eenvoudig te herleiden zijn tot hedendaagse menselijke verhoudingen, maar noodzakelijke dragers van een tijdloos denken over macht, schuld, verlangen en ondergang. Precies in die mythische verheffing schuilt voor mij de blijvende kracht van dit werk.

In een volgend nummer van dit tijdschrift zal ik uitvoerig stilstaan bij deze volledige uitvoering van de Ring. Vooraleer die gedetailleerde bespreking aan te vatten, acht ik het echter zinvol enkele persoonlijke uitgangspunten te formuleren van waaruit ik deze cyclus benader. Niet om een oordeel vooruit te lopen, maar om de lezer inzicht te geven in de luisterhouding en esthetische overtuiging die mijn beschouwing zullen bepalen.

Mijn verhouding tot de Ring is het resultaat van vele jaren luisteren, herbeluisteren, lezen en vergelijken, zowel in de opera zaal als via opnames en partituren. Daarbij is voor mij steeds duidelijker geworden dat deze tetralogie niet in de eerste plaats draait om individuele karakterstudies, maar om een “mythisch wereldbeeld”, waarin Wagner via symboliek en muzikale dramaturgie fundamentele vragen stelt over macht, bezit, schuld, natuur en ondergang. Goden, helden en natuurelementen zijn daarin geen psychologische casussen, maar noodzakelijke dragers van een tijdloos gedachtengoed.

Vanuit dat perspectief kijk ik met bijzondere aandacht – en niet zonder reserve – naar regies die dit mythisch kader grotendeels loslaten. Wanneer de Ring hoofdzakelijk wordt herleid tot een psychologisch of sociologisch experiment, rijst voor mij de vraag of men Wagner daarmee werkelijk verdiept, dan wel ontmythologiseert tot op het punt waar zijn kosmische adem wordt ingeperkt. Tcherniakovs benadering is zonder twijfel consequent en intellectueel doordacht, maar zij confronteert de toeschouwer met een wereldbeeld dat zich bewust afkeert van Wagners symbolische en rituele dimensie.

Wat mij daarbij het meest bezighoudt, is de verhouding tussen muziek en scène.

Wagners partituur bezit naar mijn overtuiging een innerlijke logica en morele zeggingskracht die geen externe actualisering behoeft om haar relevantie te behouden. Wanneer het visuele concept zich te nadrukkelijk emancipeert van de muzikale dramaturgie en de toeschouwer verplicht voortdurend afstand te

nemen van wat hij hoort om te begrijpen wat hij ziet, ervaar ik dat als een breuk met het ideaal van het Gesamtkunstwerk dat Wagner zelf nastreefde.

In dat opzicht komt aan Das Rheingold een bijzondere betekenis toe. Dit “vooravond” – drama is niet louter een inleiding maar het ideologische en muzikale fundament van de volledige cyclus. Hier worden de centrale thema’s vastgelegd: de vervloeking van de macht, het verzaken van de liefde, de problematische heerschappij van Wotan en de fundamentele breuk tussen natuur en beschaving. Alles wat in Die Walküre, Siegfried en Götterdämmerung volgt, ligt hier reeds besloten – zowel in de leidmotieven als in de morele structuur van het drama.

Juist daarom is Das Rheingold ook de lakmoesproef voor elke regie van de Ring. De manier waarop dit eerste deel wordt benaderd, bepaalt onvermijdelijk hoe de rest van de cyclus zich zal ontfouwen. In het volgende nummer zal ik dan ook expliciet bij Das Rheingold aanzetten, om van daaruit stap voor stap na te gaan hoe deze encenering zich verhoudt tot Wagners mythische, muzikale en filosofische uitgangspunten.

Deze voorbeschouwing wil aldus geen verdict uitspreken, maar een houding markeren: die van een toegewijde Wagner-liefhebber die zich open opstelt voor nieuwe interpretaties, maar die tegelijk vasthoudt aan de overtuiging dat de Ring zijn grootste kracht ontleent aan zijn mythische fundament en aan de soevereiniteit van de muziek zelf.

Freddy Cys



Dokter Eduard Moreauxlaan
209
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

www.facebook.com/
wagnervrienden

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

Verantwoordelijke uitgever :
WagnerVrienden vzw

De verantwoordelijke uitgever en de Raad van Bestuur zijn niet verantwoordelijk voor de in dit *WagnerNieuws* opgenomen teksten. Elke auteur is individueel verantwoordelijk voor het door hem of haar ondertekende artikel.

Colofon

Hebben meegewerkt aan deze editie:

- Bruno Vanneste (samenstelling/redactie)
- Bernard Huyvaert
- Wim De Paepe
- Freddy Cys

Raad van Bestuur WagnerVrienden vzw:

- Voorzitter: Bernard Huyvaert
- Ondervoorzitter: Bruno Vanneste
- Ondervoorzitter: Gisèle Possemiers
- Secretaris: Stefan Burke
- Penningmeester: Freddy Cys

Foto's Bayreuth: copyright Enrico Nawrath (Bayreuther Festspiele)

Steunende leden: De Bock-Hendrix Thierry & Annuska, Schoonjans Dirk, Mathys Anita

Lidmaatschap:

- Individueel lidmaatschap: € 40
- Duo-lidmaatschap: € 50
- Jongeren (<31): € 20
- Steunend lid: vanaf €100 (individueel)
vanaf €150 (duo)

De WagnerVrienden zijn aangesloten bij de "Gesellschaft der Freunde von Bayreuth" en het "Richard Wagner Verband International".

Heb je opmerkingen over of suggesties voor ons magazine? Stuur dan gerust een e-mail naar redactiewagnernieuws@gmail.com. Wij zijn ook steeds op zoek naar kwalitatieve bijdragen voor ons magazine. Deze mag je ons steeds bezorgen per e-mail.



WAGNERVRIENDEN

WWW.WAGNERVRIENDEN.BE | INFO@WAGNERVRIENDEN.BE