

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a preprint version which may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/175515>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-05 and may be subject to change.

De Filosofie van het Luisteren Partituren van het Zijn

Hub Zwart



© Hub Zwart en Uitgeverij van Tilt, Nijmegen

ISBN 978 94 6004 0887

Inhoud

1. Inleiding: muziekvergetelheid
 - Een bedevaart naar Tribschen
 - Muziek en revolutie
 - Idolatrie en iconoclasme
 - De extreem lange prehistorie van de muziek
 - Alle wegen leiden naar Wagner
 - Muziek en de wil tot weten
 - Opzet van de studie

2. Tijdperk van de revoluties
 - Prelude: kunst als zelfarbeid
 - Een dinggedicht
 - Atletische renaissance
 - Atleten van de geest
 - Abiotische muziek
 - Revolutiejaar 1989
 - Flankerende gebeurtenissen
 - Globalisering
 - Het lied van het leven

3. Vade retro: terug naar het begin
 - Hoe meet ik mij met een piramide? Het Griekse wonder
 - Het lichaam als 'gnomon'
 - De sublieme hemel en de gegroefde aarde
 - Napoleon in het voetspoor van Thales
 - In den beginne was het interval: de harmonie der sferen
 - Homo Cantor
 - Het hemelse motet van Kepler

4. Odysseus en de Sirenen: Wagner en de wedergeboorte van de Griekse tragedie
 - Een muzikaal rationaliseringsoffensief
 - De academie versus de tragedie
 - Het apollinische en het dionysische: Nietzsches eersteling
 - De wedergeboorte van de dionysische muziek
 - Opera als 'karikatuur'
 - Horkheimer en Adorno: Verlichting versus mythologie
 - Dionysische Sirenen
 - De geboorte van de opera: karikatuur of gesamtkunstwerk?
 - Mathematische muziek en religieuze hypergevoeligheid: een werkzame verbinding
 - De autonome muziek en haar lotgevallen
 - Neo-dionysische muziek: een voorproefje

5. Wagners muziek als manifestatie van de Wil en als gesamtkunstwerk
 - Hegels muziekfilosofie als grondslag
 - Arthur Schopenhauer: Muziek als de stem van de Wil
 - Gesamtkunstwerk: Wagner als muziekfilosoof

De geboorte van de mens uit de geest van de muziek
Toekomstmuziek
Beethoven als klankruimte
Wieland de zingende smid
De mythe als toekomstmuziek
Adorno en de muziek van de twintigste eeuw
Verwijten aan het adres van Wagner

6. Intermezzo: Wat is filosofie?

Filosofie als ambacht
Crisis en wederopstanding van de filosofie
Een nieuwe agenda voor de filosofie: Michel Serres
Nieuwe werkterreinen
Warmteleer en besmettingshaarden
De lotgevallen van de psychoanalyse
Over Oedipus m/v
Van Anti-Christ naar Anti-Oedipus
Muziek als casus
Gereedschapskist

7. Muziek en revolutie: Wagners leven en werk

Het geval Wagner
De Zwaankoning en de componist
Wagners ergografie
Een muzikaal visioen
Elliptische banen
Het wonderjaar 1853: de controversen inzake het begin

8. Klankwerelden: Twee liefdesdrama's

Lohengrin: ijle klanken en donkere eeuwen
Narratieve duiding: geremdheid en verlangen
Muzikale duiding: topologie en akoestiek
Hymne op de hartstocht: Tristan en Isolde
Moleculaire analyse: het Tristan-akkoord
Psychoanalytische duiding: coïtus interruptus
Katharsis of hallucinatie?
Dagruimte versus nachtruimte: topologische analyse

9. 1869 – het jaar van de Ring

Diorama of klankruimte?
De Ring
Siegfried en Sieglinde: bekenden uit een vorig leven
Muziek als archeologie
Siegfried en Brünnhilde: een mislukte domesticatie
Primitieve held of toekomstmens?
Also sprach Brünnhilde
Wagners topografie
Wagners muzikale landschappen
Muziek en geometrie
1869

Wet van de Octaven
Muziek van de steppe
De Ring, Das Kapital en de Gold Rush

10. Ruimte en tijd in Parsifal

Parsifal: de contouren
De route naar de Burcht
Transformaties
De graal en de problematiek van het verbod
Een wereld van taboes
Euregicide
Waarom Klingsor zichzelf ontmande
Parsifal als uitkomst

11. Het geval Nietzsche

Nietzsche en Wagner
Nietzsches eersteling
Nietzsche als 'Jünger' – Wagner als Pythagoras
Ontnuchtering
Het geval Wagner: Nietzsches diagnose
Nietzsches toegift
Verzachtende omstandigheden en motieven
Van paladijn tot renegaat
Voorlopig eindoordeel

12. Epiloog: muziek en metafysica

Muziekvergetelheid
Wagner en de orfische traditie
Het akoestisch universum (de wereld als klankruimte)
Muziek als onbewuste metafysica, als archeologie, als futurologie

Bibliografie

1 Inleiding: muziekvergetelheid

Een bedevaart naar Tribtschen

In het voorjaar van 2009 bracht ik een bezoek aan het Wagnerhuis te Tribtschen bij Luzern, schitterend gelegen op een groene heuvel aan de oever van het Vierwoudstrokenmeer, helder als een immense spiegel, in het land van Willem Tell en in het zicht van de Pilatus. Talloze bezoekers van dit intellectuele bedevaartsoord gingen mij voor. Vooral één van deze bedevaarten is beroemd geworden. In biografieën van zowel Wagner als Nietzsche wordt beschreven hoe de jonge Nietzsche, destijds nog Wagneradept en hoogleraar filologie te Bazel, in het jaar 1869, op zaterdag voor Pinksteren, langs de oever wandelde om de meester in diens woning te bezoeken en hoe hij, aan de voet van die heuvel, in vervoering raakte toen hij hoorde hoe de componist een passage uit een meesterwerk *in statu nascendi* – een ‘getergd akkoord’ – op zijn vleugel uitprobeerde.¹

In het vertrek waar Wagner, met uitzicht op het meer, befaamde muziekdrama’s ter wereld bracht, werden, naast brieven van Nietzsche, vooral ook enkele handgeschreven partituren tentoongesteld. De enorme, met een kalligrafisch handschrift beschreven bladzijden leken een chaotische verzameling, een woud van stippen en streepjes te bevatten. Het was op het eerste gezicht onbegrijpelijk hoe uit die chaos van symbolen en inscripties niet alleen muziek, maar zelfs een complete opera kon oprijzen: levende, zingende, bewegende gestalten in een theater. Hoe kon bijvoorbeeld de *Rheingold*-partituur, geheimzinnig als een Steen van Rosetta, het leven schenken aan de (als mensachtige salamanders over het toneel zwevende en zwemmende) Rijndochters? De afstand tussen partituur en operavoorstelling leek groot, al bleken zich bij nadere beschouwing wel degelijk herkenbare elementen in die wirwar af te tekenen: de befaamde leidmotieven, die als leeswijzer fungeren en houvast bieden.

Onwillekeurig moest ik, bij aanblik van al die noten, dansend op en uitgestrooid over notenbalken, denken aan het menselijk genoom, aan DNA. Ook ons genoom is immers een op het eerste gezicht volstrekt onoverzichtelijke partituur waarin zich bij nadere beschouwing betekenisvolle eenheden aftekenen die tot leven komen, vlees worden, taal worden, materialiseren in de communicatie en interactie tussen mensen. Bovendien zijn onze genen,

¹ ‘On Whit-Saturday, May 15, a young man paused at the gate of Tribtschen and stood listening to “an anguished chord” being played, over and over again, on the piano’ (Gregor-Dellin 1983, p. 385). ‘[He] later identified the passage as Siegfried Act Three, “Verwundet hat mich, der mich erweckt” – words of ominous significance’ (Watson 1979, p. 240).

de elementaire bouwstenen die ons maken tot het organisme dat we zijn, ondergedompeld in een enorme plas ‘afval’-DNA, genetisch sediment dat daar door virussen in de loop van miljoenen jaren werd gedeponerd en nu de achtergrond of ondergrond van de symfonie van ons leven vormt.² Omgekeerd moest ik denken aan een reeks recente boeken en artikelen waarin hedendaagse auteurs het genoom daadwerkelijk als partituur van het leven beschouwen, zoals *The music of life* van Denis Noble (2006). Het leven, dat op basis van DNA ontstaat, zou vergeleken kunnen worden met een opera, een symfonie of een ballet. Schuilt er een ‘kern van waarheid’ in deze metafoor? Bestaat er een fundamentele verwantschap tussen muziek en leven, tussen muziek en Zijn? Dat is de vraag van deze studie.

Het is een actuele vraag, waarin echter een fundamentele problematiek met een bijzonder lange geschiedenis ligt besloten. Alvorens haar te beantwoorden, moeten we haar eerst *plaatsen*, ons nader bezinnen op de elementaire begrippen die in deze vraag besloten liggen, zoals ‘muziek’, ‘leven’ en ‘Zijn’. Daartoe moeten we ver teruggaan in de tijd – beginnen bij het begin.

Muziek en revolutie

Er laat zich een veelvoud aan beginmomenten aanwijzen in het beoefenen van en denken over muziek. Een belangrijk begin vormde het moment waarop de musicologie een wetenschap werd en Pythagoras en Plato muzikale fenomenen wiskundig analyseerden. Hun denkbeelden ademen dezelfde geest. Plato bouwde op Pythagoras voort, maar omdat we over diens *Dialogen* beschikken, is zijn denkarbeid betrekkelijk goed gedocumenteerd, terwijl Pythagoras geen geschreven bronnen naliet. Dit Griekse begin is echter weer op andere beginmomenten geënt, die zich voor een deel in een ver verleden moeten hebben voltrokken, maar niettemin de verdere ontwikkeling van muziek zijn blijven bepalen. Het blikveld verruimen, dat is wellicht de belangrijkste uitdaging waar de hedendaagse wijsbegeerte voor staat. Om de actualiteit te begrijpen, moeten we op zoek gaan naar de onbestemde, prehistorische aanvang, vaak ver voorbij de klassieke, gedocumenteerde beginmomenten. Toen Plato zijn inzichten noteerde, had het wezenlijke misschien al plaatsgevonden.

Muziek speelde een belangrijke rol op cruciale, ‘revolutionaire’ momenten in onze geschiedenis. Dat begon al bij de ‘geboorte’ van de mens, het proces van antropogenese. Muzikaliteit speelde, in nauwe samenhang met taal, een doorslaggevende rol bij de ontwikkeling van ons brein. De theorie van Richard Wagner, dat we ons de eerste mensen als

² De Japanse geneticus Susumo Ohno, die niet-coderend DNA, ogenschijnlijk zonder functie, *junk DNA* doopte, was ook een pionier inzake genomemuziek (zie hoofdstuk 1).

operazangers moeten voorstellen bij wie taal en muziek, woord en gebaar nauw met elkaar verweven waren, wordt door hedendaags biomusicologisch onderzoek aan de vergetelheid ontrukkt en bevestigd.

Een andere belangrijke mijlpaal in onze collectieve geschiedenis is de neolithische of agrarische revolutie, toen zich een heel scala aan ambachtelijke vaardigheden ontwikkelde, vaak in groepsverband beoefend. Dit leidde tot de opkomst van wat Jan en Annie Romein (1954) het ‘algemeen menselijk patroon’ noemden. Agrarische dorpsgemeenschappen gingen in hun eigen onderhoud voorzien, een stijl van leven die zich gedurende vele millennia wist te handhaven, totdat de industriële revolutie in de negentiende eeuw aan deze wijze van in-de-wereld-zijn een einde maakte. Gedurende die lange periode deed muziek dienst om arbeid te begeleiden, de eentonigheid ervan te verzachten en de bewegingen van betrokkenen op elkaar af te stemmen, te harmoniseren, te synchroniseren. Muziek speelde en speelt een dominante rol bij belangrijke collectieve gebeurtenissen, variërend van religieuze erediensten tot en met politieke revoluties.

In de geschiedenis van de muziek enerzijds en van het weten anderzijds, tekent zich een proces van differentiatie af. Ongeveer vijf eeuwen voor Christus emancipeerde de filosofie: de eerste differentiatie of verzelfstandiging, die in het politieke domein samenviel met de emancipatie van Griekse stadstaten, die zich bevrijdden van het juk van het Perzische rijk. Denken werd wetenschappelijk en autonoom, zoals de Griekse stadstaat autonomie verwierf. De rede leek bij machte natuurlijke oorzaken van veranderingen te doorgronden. Filosofie bleef echter een totaalwetenschap die alle aspecten van het Zijn in één panoramische visie trachtte te vatten. Ook Plato en Aristoteles, die enkele generaties later leefden, brachten nog geen scheiding aan tussen filosofie enerzijds en specifieke wetenschapsgebieden zoals wiskunde, natuurkunde, musicologie of biologie anderzijds. Dat waren deelgebieden van de filosofie, die in samenhang met elkaar werden beoefend. Filosofen dienden al deze genres te beheersen. Het denken was gericht op het grote verband, het Zijn als zodanig, de wereld in zijn geheel. Het waren de hellenistische erfgenamen, de ‘epigonen’ van Aristoteles, die het oeuvre van de meester, het gesamt-kunstwerk van diens denken, opdeelden in disciplines, met titels die zich nadien hebben weten te handhaven, zoals logica, fysica, politica en ethica.

Vervolgens zouden ook de wetenschappen emanciperen. Dit proces van differentiatie en specialisering zet door tot op de dag van vandaag. Het aantal disciplines dat op universiteiten en in wetenschappelijke tijdschriften wordt beoefend, is nauwelijks te tellen.

Een vergelijkbaar proces heeft zich echter ook in de kunst voltrokken. Dat is althans de opvatting die de componist Richard Wagner halverwege de negentiende eeuw in een reeks

kunstfilosofische geschriften uiteenzette. Hij stelde zich de eerste mensachtigen, die lang geleden uit het dierenrijk emancipeerden, als operazangers voor zoals gezegd. Hun woordenschat was beperkt, hun grammatica nog betrekkelijk onontwikkeld, zodat toonhoogte en mimiek een belangrijke rol speelden bij de articulatie en overdracht van betekenis. Later zijn muziek en taal, klank en woord uiteengegaan (differentiatie), maar dit proces is nog altijd niet voltooid. De taal die wij bezigen is nog niet geheel en al monotoon. We gebruiken toonhoogte nog steeds, bijvoorbeeld aan het einde van vragende zinnen, als vraagteken. En ook als we geen woorden kunnen vinden om uiting te geven aan hartstocht, woede of verdriet, krijgt toonhoogte betekenis, evenals gebaren ('non-verbale communicatie'). Dit zijn echter de uitzonderingen die de regel bevestigen: woord (poëzie), toon (muziek) en gebaar (dans en mimiek) zijn hun eigen weg gegaan.

Wagner beschouwde de Griekse tragedie als een sublieme poging om deze divergerende dimensies van menselijke cultuur weer bij elkaar te brengen. Hij zag de tragedie als een gesamtwerk (1849a, 1849b), een synthese van tekst, muziek en dans en noemde haar conservatief: wat in deze synthese vervlochten raakte, moest voor desintegratie worden behoed. Van de Griekse tragedies die bewaard bleven, bleef echter alleen de tekst bewaard (zoals van Griekse theaters alleen het ruïneuze skelet resteert), zodat we de rol van muziek en dans uit het oog verloren. Ons begrip van de tragedie lijdt aan muziekvergetelheid. We denken wellicht dat Griekse acteurs hun teksten declameerden, ongeveer zoals acteurs van Toneelgroep Amsterdam dat heden ten dage doen, maar niets is minder waar.

Ook van Plato en Aristoteles resteren alleen de teksten. In Aristoteles' geval betreft het hoorcolleges die een beperkt en eenzijdig beeld geven van diens wetenschappelijke praktijk. De indruk ontstaat dat Aristoteles zich enkel en alleen in monologen uitte, maar zijn onderwijs was 'dialectisch', had de vorm van een dialoog. Hij stond niet voor een collegezaal, maar doceerde bij voorkeur wandelend in een park. Ook Plato's dialogen bieden geen goed beeld van de 'echte', levende filosofie zoals die zich in het sportpark genaamd Academie, waar hij zijn onderwijs verzorgde, afspeelde. Het zijn gestileerde dialogen, die weinig echte discussies bevatten. De praktijk was waarschijnlijk anders. Bovendien waren de betrokkenen lijfelijk aanwezig. Uit overgeleverde teksten, zoals de dialoog *Symposion*, weten we hoe belangrijk die fysieke aanwezigheid was. Ook de locatie was cruciaal. Plato beoefende wetenschap in een sportfaciliteit, in een aan Athena gewijde boomgaard buiten de muren, die door aristocratische atleten werd bezocht. Dit benadrukte zowel het elitaire karakter van zijn filosofie (op afstand van de grootstedelijke massa) als de samenhang van filosofie (als hersengymnastiek) met sportbeoefening, met opvoeding en training in het algemeen (Zwart

2005). Al deze elementen zijn in eerste instantie afwezig in de tekst, al laten ze zich nog wel reconstrueren op basis van terloopse informatie die her en der in de geschreven teksten opdoemt. Ook voor de Griekse tragedie geldt, aldus Wagner, dat we ons pas een goed beeld van dit genre kunnen vormen wanneer we ons bewust zijn van de cruciale rol van elementen die nu min of meer impliciet aanwezig zijn in de tekst, en als het ware bekend worden verondersteld, zoals reidans en koorzang, maar die zich nauwelijks nog laten reconstrueren, in elk geval niet met dezelfde mate van nauwkeurigheid als de tekst zelf.

Ook de beeldhouwkunst maakte deel uit van dit geïntegreerde geheel. Helden die in tragedies een hoofdrol speelden, waren zichtbaar aanwezig als sculpturen, verstilte momentopnames, binnen en buiten het theater. In het drama kwam het standbeeld in woord en gebaar tot leven: acteurs waren zingende en bewegende beelden, en standbeelden gestolde drama's waarin de dimensie tijd tot een minimum was gecomprimeerd. De tragedie was concrete filosofie, concrete ethiek: een filosofische dialoog, maar gewijd aan 'gesitueerde' tragische dilemma's.

Na de 'tragische' dood van de tragedie als totaalkunstwerk, gingen de betrokken genres hun eigen weg. De filosofie keerde zich van de wereld af, werd abstract en wereldvreemd. De afstand tot de kunst werd groot, groeide zelfs uit tot vervreemding en animositeit. In het lied als volksgenre bleef de eenheid tussen poëzie en muziek weliswaar eeuwenlang gehandhaafd, maar uiteindelijk zouden ook deze componenten emanciperen. Muziek werd 'pure' muziek, poëzie werd 'pure' poëzie. Muziek viel vervolgens in twee varianten (wereldlijke en geestelijke muziek) uiteen. De geestelijke variant trok zich kloosters terug. Christelijke polyfonie speelde zich eeuwenlang achter gesloten deuren af.

De moderne opera, die omstreeks het jaar 1600 werd geboren, geldt weliswaar als een poging om de diverse kunstvormen weer bij elkaar te brengen, maar is volgens Wagner in haar opzet niet geslaagd – enkele uitzonderingen zoals Mozarts *Don Giovanni* daargelaten. In feite bestonden drama (waarin de nadruk ligt op de tekst) en opera (waarin de nadruk ligt op de muziek, en het libretto een ondergeschikte rol speelt) in de moderne tijd van meet af aan *naast* elkaar, omdat operacomponisten zelden hun libretti schreven, zodat van een echte synthese geen sprake kon zijn. Dat had in Wagners optiek met maatschappelijke omstandigheden te maken. Terwijl de tragedie in het democratische Athene een zaak was van alle burgers, bleef opera lange tijd een hobby van absolutistische heersers, die componisten en tekstschrijvers als lakeien beschouwden. Opera moest monarchen prijzen en hun clientèle vertier bezorgen. Vervolgens, na de Franse Revolutie, viel het theater ten prooi aan het moderne industriële kapitalisme. Het moest verstrooiing bieden en geld opleveren. Om de

opera als muziekdrama, als gesamtkunstwerk in ere te herstellen, is volgens Wagner niets minder dan een politieke revolutie nodig. Dat was de reden waarom hij in 1849, toen hij als *Kapellmeister* de kost verdiende, het dirigeerstokje erbij neerlegde om, samen met zijn vrienden August Röckel en Michail Bakoenin, de barricaden te beklimmen en leiding te geven aan de revolutie te Dresden, die jammerlijk mislukte. Door een aaneenschakeling van toevalligheden, zoals hem nog vaker in zijn leven zou overkomen, wist hij aan vervolging te ontkomen, maar zijn engagement kwam hem op een twaalfjarige verbanning zonder reguliere bron van inkomsten te staan, die hij voor een belangrijk deel doorbracht te Zürich – toevluchtsoord voor voortvluchtige revolutionairen. Daar schreef hij enkele theoretische beschouwingen over de vraag wat een gesamtkunstwerk is, om vervolgens enkele indrukwekkende pogingen te wagen om dergelijke kunstwerken, als moderne tegenhangers van Griekse tragedies, ook daadwerkelijk in de wereld te zetten, met *Der Ring des Nibelungen* als voornaamste resultaat.

Idolatrie en iconoclasmie

Na de ondergang van de tragedie desintegreerde de cultuur: zij viel in een veelheid aan genres uiteen. Soms was sprake van vreedzame coëxistentie, maar vaak raakten de betrokken genres in een verbeten strijd verwickeld. Er ontwikkelde zich een eeuwenlange animositeit tussen de genres van het beeld (van beeldhouwkunst tot cinema) en de genres van het woord (zoals wetenschap en filosofie), waarbij het beeld in de regel het onderspit moest delven of gemarginaliseerd raakte, soms zelfs vernietigd werd, maar toch altijd weer de kop opstak (Zwart 2010).

In het verleden had deze strijd tussen beeld en woord vaak het karakter van een religieuze vete, zoals het spraakmakende conflict dat de geschiedenis inging als ‘iconoclasmie’ (letterlijk: beeldenvernieling), de strijd tegen de christelijke beeldverering die woedde tussen 730 en 787 te Constantinopel en in de zestiende eeuw een revival beleefde onder de noemer Beeldenstorm: een strijd tussen het woord van de monotheïstische God en de beelden van heidense goden – afgodsbeelden (idolen) als medium van idolatrie. Het protestantisme behelsde bovendien een muzikale reformatie. De protestantse kerkmuziek was heel anders gestemd dan de middeleeuwse monastieke polyfonie.

Wetenschappers voeren al eeuwlang hun eigen heilige oorlog tegen drogbeelden en wereldbeelden, maar trekken ook ten strijde tegen het woord zelf: tegen het woord van het geloof, maar in toenemende mate ook tegen het woord van metafysica en scholastiek. In de wetenschap heerst de onmiskenbare tendens, beelden en woorden waar mogelijk door getallen

te vervangen: de wil tot kwantificeren. De werkelijkheid moet berekenbaar worden. Niet het beeld of het woord, maar de formule of de vergelijking verschaft toegang tot het wezen van de werkelijkheid. Alleen een formule of getal kan als ontknoping van een wetenschappelijke zoektocht naar waarheid gelden. De geschiedenis van de wetenschap valt goeddeels samen met de opkomst en progressie van dit kwantificeringsoffensief. Wetenschappers gebruiken weliswaar veelvuldig beelden en woorden, maar bij voorkeur van eigen makelij, termen die ze zelf hebben gemunt, of beelden die slechts met behulp van moderne apparatuur reproduceerbaar zijn.

Naast de genres van beeld en woord beoefenen we nog een derde register, de muziek. Ook voor muziek geldt dat zij emancipeerde uit het conservatieve ‘totalitarisme’ van de tragedie om vervolgens – al dan niet in interactie met het woord – geheel eigen wegen in te slaan. De status van de muziek laat zich echter niet eenvoudig bepalen. Enerzijds geldt muziek als een in hoge mate getalsmatige vorm van kunst. In toonladders en akkoorden laten zich wiskundige structuren en verhoudingen ontwaren. De filosoof en wiskundige Leibniz (1646-1716) heeft het beoefenen van muziek dan ook als (onbewuste) rekenkunde aangemerkt. En er zijn momenten in de geschiedenis van het weten aan te wijzen waarop muziek door wetenschappers doelbewust als onderzoeksinstrument wordt ingezet, van de Griekse filosoof Pythagoras, die het universum met behulp van intervallen analyseerde, tot en met de Japans-Amerikaanse geneticus Susumu Ohno, die DNA op akoestische wijze trachtte te duiden. Klanken lenen zich voor mathematisering en kwantificering. Muziek lijkt dichter bij de wereld van het getal te staan dan beelden of woorden en wordt dan ook wel als mathematische kunstvorm beschouwd, al moet zij in dat opzicht concurreren met de architectuur, als mathematische vorm van verbeelding. De muziek richt zich tot het gehoor en het gemoed, de architectuur tot het oog, maar beide kunstvormen weten een stemming op te roepen, een klankruimte of *ambiance* die onze gewaarwordingen en gedachten stemt en kleurt.

Ondanks deze ontvankelijkheid voor kwantificering, lijkt muziek bij uitstek een kwestie van ‘gevoel’ te zijn, waarbij wereldlijke muziek vooral erotische, en geestelijke muziek vooral religieuze gevoelens oproept. Als we muziek tot een spel met getallen reduceren, verdwijnt datgene wat muziek tot muziek maakt en waar het ons, als luisteraars of beoefenaars, in beginsel om te doen is: muziek als medium om uiting te geven aan fundamentele stemmingen, diepe emoties, die zich op andere wijze niet of nauwelijks laten uitdrukken. In zijn hoofdwerk *Sein und Zeit* (1927/1986) legt Martin Heidegger zich toe op het analyseren en duiden van fundamentele menselijke stemmingen waardoor we worden

getroffen, overvallen (p. 136). Hij verzuimt echter op te merken dat de term ‘stemming’ in feite van muzikale herkomst is en dat juist muziek ons kan treffen, in een bepaalde stemming kan brengen, als een klankruimte die ons omhult en waarin we ons bewegen. Zijn werk lijkt onder muziekvergetelheid gebukt te gaan, maar daarin staat hij niet alleen. Volgens Wagner zou de filosofie, door haar welhaast exclusieve gerichtheid op het woord, aan bibliofilie of lexicomanie, aan *Buchstabenkrankheit* lijden. Dat heeft wellicht te maken met het feit dat muziek pas betrekkelijk recent met behulp van schriftelijke (en tegenwoordig vooral ook elektronische en digitale) mnemotechnieken kon worden vastgelegd.

De uitzonderlijk lange prehistorie van de muziek

Muziek (het systematisch gebruik van klanken) is oeroud, waarschijnlijk even oud als het gebruik van beelden en woorden. Hedendaags onderzoek wijst uit dat muzikaliteit zich in nauwe samenhang met taalvaardigheid heeft ontwikkeld. Beide fundamentele menselijke talenten benutten dezelfde zintuigen en organen (mond, keelholte, gehoor) en de betrokken cognitieve functies zijn op hun beurt van grote invloed geweest op de ontwikkeling van het menselijke brein (muzikaliteit als resultaat van een langdurige co-evolutie van spraakvermogen, gehoororgaan en zenuwstelsel). Het intentioneel voortbrengen van klanken moet min of meer gelijktijdig met het doelbewust voortbrengen van woorden zijn ontstaan. Zowel taal als muziek is nauw verweven met het proces van antropogenese – de menswording van de mens, onze emancipatie uit de natuur: de primordiale revolutie, de oerrevolte.

Opmerkelijk is echter, dat pas betrekkelijk laat in de geschiedenis succesvolle pogingen zijn ondernomen om muziek vast te leggen met behulp van een notatiesysteem. Wanneer we klanken met beelden en woorden vergelijken, dan is sprake van een uitermate lange prehistorie. Eigenlijk begint de *geschiedenis* van de muziek pas omstreeks het jaar duizend van onze jaartelling.

De oudste grotschilderingen (van prooidieren) zijn ongeveer tweeëndertigduizend jaar oud. Ongeveer vijfentwintigduizend jaar geleden werden de eerste beeldjes (van moedergodinnen) vervaardigd. Experts vermoeden dat deze kunstwerken magische doeleinden dienden en bedoeld waren om invloed uit te oefenen op het doelwit van het verlangen, op het gebied van jacht, voortplanting en seksualiteit. Hoewel de vervaardigers van grotschilderingen en beeldjes ongetwijfeld ook met woorden communiceerden en muziek beoefenden, hebben die cultuuruitingen weinig sporen nagelaten. Beelden werden betrekkelijk vroeg in de geschiedenis vastgelegd omdat een alfabet, notatiesysteem of getallenstelsel geen vereiste was. Een afbeelding laat zich min of meer rechtstreeks met behulp van houtskool en

kleurstof op een grotwand aanbrengen. Het is niet uitgesloten dat de grotschilderingen van Lascaux destijds een verhaal vertelden, dat er ooit een code heeft bestaan die bezoekers in staat stelde dergelijke beeldverhalen als een rebus te ontcijferen, maar omdat ons daaromtrent niets bekend is, stellen we ons er tevreden mee die beelden *als beelden*, dat wil zeggen zonder code, te bewonderen.

Ouder nog dan het vastleggen van woorden is het registreren van getallen. Archeologen hebben zeer oude, uiterst eenvoudige kalenders gevonden, inkervingen in botjes, waarmee waarschijnlijk dagen werden geturfd: instrumenten die een primitieve vorm van rekenkunde mogelijk maakten, met name om de maandelijke cyclus bij te houden en het moment van vruchtbaarheid te bepalen, een activiteit die als de oudste gedocumenteerde vorm van (door vrouwen beoefende) rekenkunde kan gelden.

Pas veel later, ongeveer achtduizend jaar geleden, werden de eerste alfabetten en getallenstelsels geïntroduceerd. Tussen de grotschilderingen enerzijds en alfabet anderzijds heeft zich een belangrijke gebeurtenis voltrokken, waarschijnlijk de belangrijkste gebeurtenis uit de geschiedenis van de mensheid tot nog toe: de opkomst van de landbouw, die als ‘neolithische revolutie’ te boek staat. Sterker nog, het ontstaan van alfabet en getalsysteem hing nauw samen met vraagstukken aangaande bevoeiing en verdeling van akkers en opslag en distributie van collectief geproduceerde landbouwproducten zoals rijst of graan.

Het noteren van muziek is echter van veel latere datum dan het noteren van woorden of getallen. Hoewel archeologen de geschiedenis van eenvoudige muziekinstrumenten zoals trommels en fluiten op basis van oudheidkundige vondsten nauwgezet kunnen construeren, is het vastleggen van muziek *als zodanig* een opvallend recent fenomeen. Lange tijd gold een hymne op de schepping, die omstreeks 800 v. Chr. te Babylonië werd opgetekend, als het oudste gedocumenteerde lied. In de jaren vijftig werd echter een kleitablet gevonden die niet alleen de tekst van een lied bevatte, maar ook notities van muzikale aard. Anne Kilmer, hoogleraar Assyrologie te Berkeley, wist ze in 1972 te ontcijferen. Het lied blijkt 3400 jaar oud te zijn: een smeekbede aan de echtgenote van de maangod om vruchtbaarheid. Dit zijn echter de uitzonderingen die de regel bevestigen: incidentele pogingen, doodlopende sporen die geen navolging vonden. Het huidige muzieknotatiesysteem werd pas duizend jaar geleden ontwikkeld.

We weten niet hoe de muziek heeft geklonken die met primitieve instrumenten werd voortgebracht. We weten zelfs niet hoe muziek in de antieke oudheid klonk. Antieke beeldhouwwerken zijn er in overvloed en ook antieke teksten vullen hele bibliotheken, maar de antieke muziek vervluchtigde. In muzikaal opzicht bevond het antieke Griekenland zich in

de prehistorie. De antieke letterkunde, wiskunde, filosofie en beeldhouwkunst hebben door de eeuwen heen veel invloed uitgeoefend op de westerse cultuur. Hoewel het gebruikelijk is om de term renaissance te reserveren voor de herontdekking en herwaardering van antieke cultuur in de vroegmoderne tijd, laat zich een hele reeks aan wedergeboortes van antieke culturele elementen in onze geschiedenis aanwijzen. Zo zouden we de introductie van de moderne Olympische Spelen in 1896 als renaissance van antieke lichaamspraktijken kunnen beschouwen, terwijl de opera als wedergeboorte van de Griekse tragedie is aangemerkt. Over antieke muziek, die niet werd opgetekend, weten we opvallend weinig.

Tijdens de Renaissance in Italië vormde de antieke muziek dan ook een immens probleem. Humanistische musici wilden zich (net als in de letteren en de beeldende kunsten) naar antieke modellen voegen, maar die ontbraken. Antieke muziek liet zich maar moeilijk reanimeren. Er moest worden volstaan met controversiële reconstructies. De luitist, componist en musicoloog Vincenzo Galilei, vader van Galileo, was een van de humanistische geleerden die een poging waagden de antieke muziek nieuw leven in te blazen, maar in feite gaat het om een eigentijds muzikaal ideaal dat op de oude Grieken werd geprojecteerd. Pas ongeveer duizend jaar geleden zijn kloosterlingen begonnen met het vastleggen van muziek met een speciaal daartoe ontwikkeld notatiesysteem. Dit betekent dat de muziek een achterstand heeft van vele eeuwen op rekenen en taal.

Plato en Aristoteles schrijven het een en ander over Griekse poëzie en over de Griekse tragedie. Omdat een deelverzameling van de gedichten en drama's uit hun tijd het rigoureuze selectieproces dat we geschiedenis noemen heeft overleefd, zodat we ze zelf kunnen lezen en raadplegen, weten we vrij precies waarover deze filosofen het hadden. We kunnen de adequaatheid van hun analyses kritisch toetsen. Plato en Aristoteles schrijven ook het nodige over antieke muziek, bijvoorbeeld over de wiskundige structuur en de opvoedkundige waarde ervan. Muziekfilosofie gold zelfs als een essentieel onderdeel van de antieke wijsbegeerte. Musicologie was een kerndiscipline in de wetenschappelijke revolutie die destijds volop gaande was. Hoe de Griekse muziek waarover zij met tijdgenoten van gedachten wisselden daadwerkelijk heeft geklonken, daarover verschillen de deskundigen nog steeds van mening. Het is mogelijk om een Griekse tragedie op te voeren – dat gebeurt nog regelmatig, maar het is ons niet vergund Griekse antieke muziek ten gehore te brengen, anders dan in de vorm van (controversiële) reconstructies die in de regel meer over contemporaine theorieën en idealen zeggen dan over antieke praktijken. De muziek als realiteit, als akoestisch fenomeen, is eeuwenlang aan registratie ontsnapt. De geschiedenis van de westerse muziek*filosofie* is dan ook aanzienlijk ouder dan de geschiedenis van de westerse muziek. Tot het jaar duizend

ongeveer bevonden alle vormen van muziek, niet alleen de volkse, ook de meer elitaire genres, zich strikt genomen nog in de prehistorie. De traagheid van het registratieproces heeft wellicht te maken met de complexiteit van muziek, met de moeilijkheden waarmee het ontwikkelen van een notatiesysteem gepaard gaat, in vergelijking met het gemak waarmee we eenvoudige melodieën en klankpatronen onthouden. Een notatiesysteem vereist niet alleen dat de betrokkenen elementaire structuren ontwaren in ogenschijnlijk complexe akoestische fenomenen, maar ook dat canonisering van afdoende belang wordt geacht. Eeuwenlang moest orale informatieoverdracht in combinatie met disciplinerende trainingspraktijken volstaan. Ook al omdat voor Plato, Aristoteles en hun volgelingen alleen de theoretische muziekbeoefening, de musicologie, echt telde. Het beoefenen van muziek gold als technische vaardigheid, als ambacht. De ontwikkeling en overdracht daarvan geschiedde buiten het bereik van schriftelijke communicatie, op basis van nabootsing en inprenting. En zoals het geschreven woord in eerste instantie voornamelijk voor het optekenen van religieuze en administratieve documenten werd benut, werd het muzikale notatiesysteem voor het vastleggen van Gregoriaanse kloostermuziek gebruikt. Waar het de volksmuziek betreft, de muziek van boeren, rondtrekkende ambachtslieden en troubadours, zou de prehistorie nog lang aanhouden. Als de teksten van hun liederen al werden vastgelegd, dan gold dat nog niet voor de muziek. Nog in de negentiende eeuw trokken musici, componisten en geleerden er op uit om volksmuziek op te tekenen en voor uitsterven te behoeden, net als in die tijd met sprookjes gebeurde.

Dat er zo heel wat muziek verloren is gegaan, is een aanzienlijke verliespost. De muziekfilosofie van Pythagoras en Plato tot en met Schopenhauer en Wagner staat namelijk in het teken van de gedachte dat muziek een fundamentele manier is om ons tot de werkelijkheid te verhouden, om een *rapport* te ontwikkelen met het Zijn. Muziek, zo luidt een oude gedachte, is, net als wetenschappelijk onderzoek, een poging om toegang te krijgen tot, onszelf inzicht te verschaffen in de fundamentele structuren van de wereld waarin we vertoeven. Sterker nog, muziek stelt ons zelfs in staat die werkelijkheid actief te beïnvloeden: sinds mensenheugenis wordt muziek ingezet om goden, natuurkrachten en geliefden tot een koerswijziging te bewegen. Door gebrekkige documentatie is een belangrijke dimensie van ons in-de-wereld-zijn onderbelicht gebleven. En deze verwaarlozing werkt door tot op de dag van vandaag. Er wordt, zowel door wetenschappers als door filosofen, veel meer onderzoek gedaan naar taal dan naar muziek. Wanneer filosofie als *Gesamtwissenschaft* de opdracht

heeft een omvattend perspectief op de wereld te ontwikkelen, dan moet aan dit hardnekkige euvel van de muziekvergetelheid een einde worden gemaakt.³

Alle wegen leiden naar Wagner

Pythagoras zag muziek als Koninklijke route om de elementaire structuren van de kosmos te ontcijferen. Dit inzicht weet zich tot op de dag van vandaag te handhaven. Ook de muziekfilosofie van Richard Wagner is geënt op de gedachte dat muziek toegang verschaft tot de fundamentele dynamiek van het Zijn. Hij wordt wel met Hegel vergeleken. Zoals Hegels filosofie de voltooiing vormde van het filosofische denken tot dan toe, en het vertrekpunt voor het filosofische denken nadien, zo vormt het oeuvre van Wagner de voltooiing van de klassiek-romantische en het vertrekpunt voor de moderne, contemporaine muziek.

De moderne filosofie lijdt aan muziekvergetelheid. Opvallend is echter dat filosofen, wanneer ze toch aandacht schenken aan muziek, hun aandacht bij voorkeur op één bepaald genre richten, namelijk de opera. Filosofen zoals Søren Kierkegaard en Friedrich Nietzsche lieten hun gedachten over *Don Giovanni*, *Parsifal* en *Carmen* gaan, terwijl omgekeerd de filosofie van Arthur Schopenhauer de opera heeft beïnvloed via Wagner. Diens werk lijkt zich op het snijpunt van het grensverkeer tussen moderne filosofie en moderne muziek te bevinden. Het was zijn ambitie de menselijke existentie en de menselijke geschiedenis in één panoramisch oeuvre te vatten, vanaf het primordiale begin tot en met de dramatische finale die ophanden leek: een catastrofale apotheose die een geheel nieuwe toekomst mogelijk zou maken. Dat is althans de verhaallijn van zijn meesterwerk *Der Ring des Nibelungen*. Aan het slot van *Götterdämmerung* lijkt zich een algehele verwoesting te hebben voltrokken: ‘Everything is destroyed and there is an enigmatic kind of hovering over the scene of destruction’ (Badiou 2010, p. 106), een ambivalente stemming van hoop en destructie zette Wagner op muziek. Voor Wagner is dan ook een hoofdrol in deze studie weggelegd: voor zijn muziektheoretische geschriften (waarin hij over een ‘muziek van de toekomst’ *filosofeerde*), maar meer nog voor de muzikale totaalkunstwerken die hij daadwerkelijk *componeerde*.

Wagner geldt als een complex en controversieel dossier. Wat voor Hegel geldt, gaat ook voor Wagner op: er zijn wagnerianen en antiwagnerianen, een middenpositie lijkt niet mogelijk. Of, zoals Alain Badiou (2010) het in zijn zojuist al geciteerde studie formuleerde: Wagner is een lakmoesproef. Slechts twee posities zijn denkbaar: voor of tegen.

³ ‘The propensity to make music is the most mysterious, wonderful and neglected feature of humankind ... It has been encoded into the human genome during the evolutionary history of our species ... While several other universal attributes of the human mind have been examined and debated at length ... music has been sorely neglected. Accordingly, a fundamental aspect of the human condition has been ignored’ (Mithen 2006, p. 1).

We kunnen vaststellen dat de filosofie tot voor kort uitgesproken anti- was. Twee invloedrijke auteurs, penvoerders van het antiwagnerisme bij uitstek, hebben daarin een doorslaggevende rol gespeeld, namelijk Friedrich Nietzsche en Theodor Adorno. Opvallend is echter dat anno nu, in de eenentwintigste eeuw, een kentering lijkt in te treden. Alsof filosofen plotseling oog krijgen voor de betekenis van Wagners monumentale oeuvre. De afgelopen jaren zijn enkele belangrijke filosofische Wagnerstudies gepubliceerd die, in vergelijking met de grondhouding tot dusver, opvallend positief zijn ‘gestemd’, zoals het boek *The Tristan Chord* van de Britse filosoof Bryan Magee (2000), het essay *Opera’s second death* (2002) van de Sloveense filosofen Mladen Dolar en Slavoj Žižek en de recente bundel *Five lessons on Wagner* van de Franse filosoof Alain Badiou (2010).

Badiou begint zijn studie met een analyse van wat hij de ‘virulente, vijandige, hardnekkige, anti-Wagner campagne’ noemt die onder aanvoering van Nietzsche en Adorno de filosofie van de twintigste eeuw domineerde.⁴ Wagner geldt als de meest ambitieuze, meest geslaagde poging om in de moderne tijd ‘grote’ (monumentale, synthetiserende) kunst tot stand te brengen, daar waar de dominante esthetica van de twintigste eeuw juist op desintegratie, soberheid, abstractheid en alledaagsheid aanstuurt. Vandaar ook dat veel auteurs, Adorno voorop, ondanks de schijn van het tegendeel, de ‘dood’ van de opera als een onmogelijk genre hebben verkondigd. Anders gezegd, om de modernistische (seriële, abstracte, stochastische, atonale) muziek van de twintigste eeuw mogelijk te maken, moest Wagners erfenis worden vernietigd. Zijn oeuvre was het mausoleum van een onaanvaardbare grandeur. Ook Badiou bespeurt echter dat zich heden ten dage in de Wagnerreceptie een even spontane als massieve wending lijkt te voltrekken. Opeens, zo schrijft hij, klinken de woorden van Nietzsche en Adorno halfslachtig, kleingeestig, bevooroordeeld en achterhaald. Er lijkt zich een ochtendgloren aan te kondigen van de terugkeer van grote kunst: ‘We are on the cusp of a revival of high art’ (p. 82). Bovendien blijkt Wagners muziek bij nader inzien iets heel anders te zijn dan genoemde critici suggereren. Het gaat om hartverscheurende muziek die personages ten tonele voert wier verdeeldheid chronisch en verwoestend is: de wagneriaanse held als het ‘verdeelde subject’ bij uitstek. Wagners muziek heeft toekomst, staat aan het begin van een nieuwe culturele explosie in de muziek, na een langdurige fase waarin steriliteit en malaise domineerden. Wagner is andermaal een onontkoombaar item op de filosofische agenda geworden.

⁴ ‘Het voornaamste kenmerk van Wagners teksten – ik kom er helaas niet onderuit om het, na ruim een eeuw eindeloos herkauwde argumenten, op mijn beurt ter sprake te brengen – is dat vermaledijde stafrijm, dat als een schimmel over de libretti ligt’ (van Amerongen 1983, p. 39).

Muziek en de wil tot weten

Voor Wagner was muziek niet zozeer een kunstvorm als wel een revolutionaire factor, de route naar een betere toekomst. In alle omwentelingen die zich in de loop van onze geschiedenis hebben voltrokken, speelt muziek een cruciale rol. Dit geldt ook voor revoluties van wetenschappelijke aard. In de geschiedenis van het weten laten zich drie kennisexplosies (momenten van disruptieve verandering) ontwaren. De eerste revolutie vond ongeveer vijfhonderd jaar voor Christus in het antieke Griekenland plaats en daarin eiste, naast meetkunde, musicologie een hoofdrol op. De tweede revolutie valt samen met de opkomst van de moderniteit. Belangrijke ingrediënten zijn de wil tot kwantificeren en de geboorte van de experimentele methode. Opvallend is dat de moderne natuurwetenschappen en de opera ongeveer op hetzelfde moment (omstreeks het jaar 1600) werden geboren, om spoedig tot antipoden te evolueren. De ‘tweede’ wetenschappelijke revolutie begint in de astronomie. In 1619, toen de opera zijn eerste successen beleefde, publiceerde Johannes Kepler een lyrische theorie over het gezang dat planeten tijdens hun elliptische zwerftochten zouden voortbrengen. Vervolgens slaat de revolutie over naar wiskunde en fysica (Pascal, Newton, Boyle, enzovoort), om uiteindelijk de scheikunde en de biologie te bereiken. De scheikundige revolutie voltrekt zich in de periode tussen Lavoisier (tijdgenoot van Mozart) en Mendelejev (tijdgenoot van Wagner). Ook Darwin en Mendel waren Wagners tijdgenoten. De negentiende eeuw is bovendien het toneel van de industriële revolutie, die sterk met deze wetenschappelijke revolutie was verweven en die de klankkleur, de akoestische ambiance van de westerse wereld fundamenteel veranderde (Bijsterveld 2008).

Ook wij maken heden ten dage een wetenschappelijke revolutie door. Zij begon in de fysica (kwantumfysica, relativiteitstheorie) en verplaatste zich halverwege de twintigste eeuw naar de levenswetenschappen (van moleculaire biologie en biochemie tot en met genomics). Terwijl de nieuwe fysica herhaaldelijk met de atonale muziek van Schönberg en anderen in verband is gebracht, doet in het genoomonderzoek de gedachte opgeld dat DNA als de partituur van het leven kan worden beschouwd: in de geschiedenis van de muziek zou zich dezelfde evolutionaire dynamiek aftekenen als in de geschiedenis van de levende organismen. DNA en andere elementaire structuren (zoals aminozuren) worden letterlijk ten gehore gebracht, niet als spel of tijdverdrijf, maar omdat muziek volgens de betrokkenen een vorm van onderzoek met andere (akoestische) middelen zou zijn. Er zou zich een fundamentele affiniteit aftekenen tussen muzikale structuren enerzijds en de ‘biopolymeren van het leven’ anderzijds. Herhaling, periodiciteit en variatie spelen in beide gevallen een grote rol. In de

hedendaagse wetenschap lijkt zich een verschuiving af te tekenen van *zien* naar *horen*. Terwijl in de zeventiende eeuw de hemel (met behulp van de klassieke telescoop) op visuele wijze werd onderzocht, maakt de huidige astronomie gebruik van dopplereffect, astrale oscillaties en andere fenomenen om ‘sterrenmuziek’ te registreren (Chaplin 2011). Hypermoderne apparatuur weet zelfs aan het doodstille, luchtledige heelal geluid te ontlokken. Het omzetten van zwaartekrachtgolven in akoestische signalen om de dynamiek van het heelal te exploreren, blijkt een veelbelovende trend (Bell 2008). En ook in het genoomonderzoek zou akoestische patroonherkenning mogelijkheden bieden om structuur te ontwaren in de overvloed aan bioinformatie die laboratoria overspoelt.

Al deze voorbeelden, die de basale affiniteit tussen muziek en weten illustreren, lijken vooral het technische karakter van muziek te benadrukken. Anderzijds blijft muziek een vrijplaats voor het irrationale, waar verbannen verlangens onderdak vinden. Meer nog dan het beeld, zou de muziek volgens sommigen een bedreiging vormen voor het rationele gehalte van onze huidige cultuur. Of, zoals Badiou (2010) het formuleert: we leven niet zozeer in een tijdperk van idolatrie als wel van musicolatrie. We zijn dermate gewend geraakt aan de gedachte dat massamedia ons met een overvloed aan beeldmateriaal overspoelen en manipuleren, dat we de veel grotere invloed van muziek op ons bestaan miskennen – opnieuw: muziekvergetelheid. Muziek lijkt echter veel belangrijker voor de organisatie en disciplineren van het alledaagse leven dan het beeld. De wereld van het woord lijkt niet zozeer met beeldformaties als wel met klankformaties te moeten concurreren, met elektronisch geaccumuleerde en gedistribueerde, alomtegenwoordige muziek. Het is eenvoudigweg onmogelijk ons nog te onttrekken aan de allesdoordringende muziek in de hoogtijdagen van haar elektronische reproduceerbaarheid. Meer nog dan het beeld weet de muziek de leefwereld te koloniseren. De massaproductie van muziek heeft ongekende vormen aangenomen, aldus Badiou. Gadgets kunnen een bibliotheek aan muziek bevatten. Muziek speelt een cruciale rol bij processen van individuatie en identificatie. Zelfs hedendaagse laboratoria, waar symbolen van religiositeit nadrukkelijk zijn uitgebannen, zijn ondenkbaar zonder muziek. Vanaf onze geboorte staan we bloot aan de inwerking op ons brein van een breed scala aan akoestische signalen. Alleen al daarom lijkt het aan de tijd, het fenomeen muziek, het universum van de musicolatrie, aan een diepgravend onderzoek te onderwerpen.

Opzet van de studie

Om de wereld te begrijpen, moeten we haar *beluisteren*, zo laat de grondgedachte van deze studie zich bondig samenvatten. De vraag welk type muziek voor de goede toehoorder uit de

macrokosmos (het universum) dan wel de microkosmos (lichaam en psyche, gemoed en genoom) opklinkt, is inzet van een eeuwenoud debat. Er is een eerbiedwaardige traditie (van Pythagoras en Plato via Hildegard van Bingen tot en met Johannes Kepler) die stelt dat zich in het universum een hemelse, apollinische harmonie zou aftekenen waarin wij ons, door zelf te musiceren, zouden kunnen voegen. Dit druist in tegen de gedachte dat muziek juist als het tegengestelde van rationaliteit en als een bij uitstek ‘dionysische’ kunst moet worden begrepen. Bij Wagner herleeft de gedachte dat het bestaan in wezen tragisch is. Dat diens muziekdrama, als gesamtwerk en als meest sublieme poging de tragedie van het Zijn te doorgronden, anno nu een revival beleeft, is geen toeval. Ook in wetenschap en politiek lijken we meer dan ooit de complexiteit en turbulentie van het werkelijke te beseffen.

In het eerste hoofdstuk wordt de rol van de muziek beschreven in de revolutie die zich voltrekt vanaf het jaar 1900 (de atletische renaissance) via de val van de Berlijnse muur (1989) tot en met de ontrafeling van het humane genoom (2000). In het tweede hoofdstuk keren we terug naar het begin om het voetspoor van het apollinische denken te volgen, vanaf de Griekse wetenschappelijke revolutie (de gelijktijdige geboorte van mathematica en musicologie, ongeveer 25 eeuwen geleden) tot en met het lied der planeten dat volgens de vroegmoderne astronoom Kepler het zonnestelsel dirigeert. In beide (inleidende) hoofdstukken wordt de muziek via een voorspel of omweg bereikt, in hoofdstuk 1 via sport en politiek, in hoofdstuk 2 via de wiskunde. Als horizon van deze studie banen ze de weg voor de onontkoombare ‘wending naar de muziek’ die in de daaropvolgende hoofdstukken concreet gestalte krijgt.

In hoofdstuk 3 en 4 wordt de geboorte van de opera, als tegenhanger van het moderne wetenschappelijke rationalisme en als apollinisch-dionysische synthese (als gesamtwerk) besproken. En in hoofdstuk 5 wordt, bij wijze van intermezzo, de vraag opgeworpen hoe filosofie kan bijdragen aan het doorgronden van muziek. Kan zij haar muziekvergetelheid te boven komen?

De daaropvolgende hoofdstukken zijn aan Wagner als casus gewijd. Na een beschouwing over zijn leven en werk (hoofdstuk 6) worden enkele van zijn muziekdrama’s (*Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* en *Parsifal*) aan gedetailleerde analyses onderworpen (hoofdstuk 7, 8 en 9), waarbij ik mij overigens ook met de Wagnerkritieken van Adorno (hoofdstuk 9) en Nietzsche (hoofdstuk 10) zal verstaan. In de Epiloog convergeren de voornaamste gedachtelijnen in een voorlopige diagnose.

2 Tijdperk van de revoluties

Prelude: kunst als zelfarbeid

Omstreeks 1900 maakte de dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) een crisis door. Hij twijfelde aan zijn dichterschap, was ontevreden over zijn gebrek aan vitaliteit en productiviteit, over zijn hypergevoeligheid en levensangst, zijn tengere gestalte, androgyne uitstraling en fysieke zwakte. Al enige tijd was hij tevergeefs in afwachting van nieuwe inspiratie. Die hoopte hij te vinden bij de kunstenaar die hij als zijn levende tegendeel beschouwde, namelijk de ongekend energieke beeldhouwer Auguste Rodin (1840-1917), werkzaam te Parijs, die in ijltempo, als een eigentijdse Michelangelo, gigantische beelden produceerde van gespierde, krachtige, indrukwekkende personages: precies datgene wat Rilke zelf niet was. Zelfs Rodins befaamde contemplatieve *Denker*, ogenschijnlijk in gedachten verzonken, is een opvallend gespierde, om niet te zeggen explosieve gestalte, filosoof en worstelaar in één.

Rilke trok naar Parijs om met de bewonderde meester kennis te maken, zijn werk en werkwijze te bestuderen en een boek over hem te schrijven. Rodin (ruim dertig jaar ouder) was voor Rilke wat Wagner voor Nietzsche was. Hij ontfermde zich over de jonge collega als een therapeut of mentor en voorzag hem van adviezen. Rilke had de gewoonte zich terug te trekken in zijn kamer om te *wachten* op inspiratie, maar Rodin ging van het tegengestelde principe, namelijk arbeid uit: ‘Travailler, toujours travailler!’ Neem de taal, en daarmee jezelf als dichter, onder handen, perfectioneer je technische vaardigheden, dan komt de inspiratie vanzelf! Hij gaf hem het advies eropuit te trekken en *dingen* te gaan bekijken, zich te bekwamen in zorgvuldig observeren door dierentuinen en musea te bezoeken.

Een dinggedicht

Rilke nam de goede raad ter harte. Aan een bezoek aan de Jardin des Plantes danken we het beroemde pantergedicht, maar hij bracht ook de nodige tijd in het Louvre door. Daar deed hij inspiratie op voor het sonnet waarmee het tweede deel van zijn *Nieuwe gedichten* (de bundel met de ‘dinggedichten’) opent, gewijd aan een kolossale torso van Apollo (1908/1991, p. 313). Dat dit beeld, dat bekend staat als de *Torso van Milete*, Apollo voorstelt, is onwaarschijnlijk. Hoewel het ernstig is beschadigd en ledematen en geslachtsorganen vrijwel ontbreken, is het nog steeds een indrukwekkende, gespierde gestalte. Of het de beeltenis van

een god of van een atleet betreft, doet in feite niet ter zake, want voor de antieke Grieken waren goden atleten en atleten goden. Het kunstwerk exemplificeert en verheerlijkt het lichaamsideaal dat het mannelijke deel van de mensheid zou moeten nastreven. Vooral de laatste zin van Rilkes sonnet is beroemd geworden: *‘Du musst dein Leben ändern’*.

Het gelijknamige boek van Peter Sloterdijk (2009) is een poging de betekenis van deze slotzin te duiden. Wat opvalt, aldus Sloterdijk, is dat dit beeld een ding is dat de dichter iets te zeggen heeft. Sterker nog, het kijkt hem aan, spreekt hem ongevraagd toe in de vorm van een imperatief: een omkering in de subject-objectrelatie. Opeens bevindt de toeschouwer zich in het blikveld van een intimiderende, stenen gestalte. Het beeld roept de bezoeker op kritisch *naar zichzelf* te kijken. De versteende oproep tot zelfverandering weegt aanzienlijk zwaarder dan de bekende ‘goede voornemens’. Het is een oproep jezelf rigoureuus ter hand te nemen, eindelijk eens iets van jezelf te maken. Dat zich in het leven van dichters en denkers, na een verlamme crisis, vaak een wending of ommekeer aftekent die een nieuwe periode van productiviteit inluidt, is een bekend gegeven. Sterker nog, deze biografische wijsheid vormde een basaal ingrediënt van de Griekse levensethiek, waar dit moment bekend stond als *metanoia* (keerpunt of bekering). Rilke beleefde zijn tweede ochtendgloren in het Louvre.

Wat voor individuen een *metanoia* is, heet op collectief niveau een renaissance. Niet slechts als aanduiding van een bepaalde periode of stroming in de kunstgeschiedenis waartoe ook Michelangelo wordt gerekend. In de westerse geschiedenis zijn meerdere momenten aan te wijzen waarop de antieke erfenis de aanzet geeft tot een collectieve wedergeboorte, een fase van manische hyperproductiviteit, als een culturele epidemie die Europa zo nu en dan bezoekt.

Een van deze momenten deed zich omstreeks het jaar 1900 voor. Tijdens deze uitbraak van renaissance-energie lag het accent op de *fysieke* dimensie. Wat werd herontdekt, was het antieke, atletische lichaamsideaal. Het is geen toeval, aldus Sloterdijk, dat precies in de periode dat Rilke het Louvre bezocht, en zich uitgedaagd en overrompeld voelde door een zwaarverminkte atleet van steen, de Olympische Spelen in ere werden hersteld en overal in Europa weer stadions verrezen. Een massale atletische renaissance diende zich aan, een opstanding van het vlees. Al in de Griekse tijd waren atletische beelden meer dan louter esthetische objecten. Ze waren als het ware op zending uit, wilden een voorbeeld stellen, predikten navolging en bekering. Meet jezelf een atletisch, goddelijk lichaam aan! Omstreeks 1900 blijken Europeanen opnieuw vatbaar voor de boodschap van deze versteende missionarissen. De antieke atletenethiek kreeg zelfs vat op de decadente, neurasthenische Rilke, ogenschijnlijk het volstreekte tegendeel van een krachtmens, zo meeslepend was het

enthousiasme dat het herboren Olympische ideaal teweegbracht. Wat hij in Parijs bij Rodin hoopte te vinden, vond hij uiteindelijk bij de oude Grieken. Zelfs Rilke bleek vatbaar voor de wedergeboorte van een antiek ideaal dat juist in het moderne heden van betekenis bleek te zijn. In het Louvre stond hij oog in oog, niet met een mythisch lichaamsbeeld uit lang vervlogen tijden, maar met het ‘lichaam van de toekomst’, dat in onze tijd nog steeds furore maakt.

Atletische renaissance

Anno nu is de atletische epidemie verre van uitgewoed. Sport is van een elitaire aangelegenheid in een massacultus veranderd. Het enthousiasme voor sportpraktijken waarin zich onmiskenbaar antieke voorbeelden en idealen aftekenen – Tour de France, Olympische Spelen, immense voetbalstadions, de marathon van Rotterdam of New York, enzovoort –, is steeds massaler geworden. Atleten zijn steeds atletischer geworden. Een topatleet is held en lieveling van het publiek, al op jonge leeftijd miljonair voor het leven, net als destijds winnaars van Olympische Spelen. En goede voorbeelden doen goed volgen. Sport werd massacultuur en geldt als panacee tegen de obesitasdreiging.

De spelen te Olympia symboliseerden de eenheid van de Griekse cultuur, die in de Griekse lichaamscultuur concreet gestalte kreeg, met het heiligdom van Zeus te Olympia als plaats van samenkomst voor het over vele eilanden en kuststroken uitgewaaierde Griekenland. Ook de Griekse tijdrekening was op de kalender van de Spelen (vanaf 776 v. Chr.) geënt: de Spelen als markeringspunten in tijd en ruimte, als belichaming van een concrete filosofie van lichamelijke en tijd.

Anno nu lijkt de sport een vergelijkbare functie te vervullen als mondiaal podium van competitie en verbroedering, terwijl belangrijke sportevenementen spatio-temporele markeringspunten vormen, zoals de Olympische Spelen van Berlijn in 1936 (die in het teken stonden van de opkomst van het nationaalsocialisme) of de Olympische Spelen van Beijing in 2008 (de opkomst van het Verre Oosten als techno-economische grootmacht). Zelfs de drie medailles (goud, zilver en brons) zijn van antieke herkomst en geënt op Plato’s poging (in *Politeia*) om met behulp van deze metalen onderscheid te maken tussen drie mensentypen. De nummers een, twee en drie als afspiegeling van een meer fundamentele rangorde.

Een opvallend verschil tussen antieke en moderne Spelen betreft, naast globalisering (de Spelen als een waarlijk mondiaal gebeuren), vooral de deelname van vrouwen. Pierre de Coubertin, initiator van de nieuwe Spelen, moest er niets van hebben. Zijn ideaal beperkte zich tot de verheerlijking van het gespierde mannenlichaam. In het oude Griekenland

vormden de Amazonen een louter mythische categorie. In de moderne tijd is de vrouwelijke atlete weer fysieke realiteit geworden. Hedendaagse toeschouwers worden zowel door mannen als door vrouwen uitgedaagd. Voor een literaire aankondiging van dit ideaal kunnen we niet bij Rilke, maar wel bij Baudelaire (1857/1972) terecht. Hij beaamt dat het verkommerde lichaam van negentiende-eeuwse individuen sterk met het robuuste, atletische lichaam uit de oudheid contrasteerde, maar in zijn retrospectief zijn beide geslachten inbegrepen:

J'aime le souvenir des ces époques nues,
Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues.
Alors l'homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété,
Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
Exerçaient la santé de leur noble machine (p. 17).

Topprestaties van mannen en vrouwen lijken elkaar steeds dichter te naderen en ook de blik van het publiek verplaatst zich in toenemende mate naar vrouwelijke deelnemers. In sommige takken van sport zullen vrouwelijke topsporters hun mannelijke tegenhangers weldra voorbij streven. De dag zal wellicht aanbreken waarop atletes zoals Penthesilea en Atalanta, en hun Noord-Europese tegenhanger Brünnhilde, die mannelijke atleten uitdaagden en versloegen, andermaal hun opwachting maken. In elk geval richt de atletische imperatief, de oproep fysiek te ontwaken, zich met nadruk tot beide geslachten.

Voor de Olympische gedachte vormde Wagners muziekfestival te Bayreuth de voornaamste inspiratiebron.⁵ Niet alleen omdat personages zoals Siegmund, Siegfried en Brünnhilde in feite prehistorische topatleten waren. In de ogen van De Coubertin bestond er een nauwe verwantschap tussen sport en muziek. Aan Olympische ceremonies moest de muziek een belangrijke bijdrage leveren. De Spelen zouden de idee van een gesamtkunstwerk moeten realiseren, waarin topprestaties op het gebied van muziek, dans, architectuur en sport convergeerden. Er tekent zich een onmiskenbare affiniteit af tussen de terugkeer van de Griekse tragedie in Wagners Festspielhaus in 1876 en de terugkeer van het Olympische lichaamsideaal een kwart eeuw later – tussen de muzikale en de atletische renaissance.

De oproep jezelf te veranderen, ter hand te nemen, je leven radicaal te beteren, is van alle tijden. In onze tijd is de atletische variant bijzonder invloedrijk. Talloze individuen

⁵ 'In deliberate contrast to a word- and writing culture led by the intellect, Coubertin designed the Olympic ceremony as a Wagnerian synthesis of the arts. In Wagner's Bayreuth... the 'Olympic horizon' had opened to him for the first time before his mental eye' (Alkemeyer, 1996a, p. 148).

trainen en oefenen zichzelf, uit eigen beweging, in de hoop om aldus hun gestalte gezonder, krachtiger en indrukwekkender en beter tegen veroudering bestand te maken. De Griekse term voor oefening is *ascese*: de opdracht om van je leven een kunstwerk (beeld, tempel, burcht, model) te maken. Er zijn vele vormen van *ascese* of zelfarbeid, variërend van de oefening in onthechting (versterving) als monastiek ideaal of de veertig dagen vasten in de woestijn, via de legendarische hongerkunst tot en met het strenge regime van oefening en training waaraan topsporters of professionele musici zichzelf onderwerpen. Niet zelden hebben zij een coach die hen assisteert en ondersteunt, als een reëel bestaand geweten dat hen bijna permanent bijstaat in hun veeleisende zelfarbeid.

Atleten van de geest

Volgens Sloterdijk is deze behoefte om aan onszelf te werken, onszelf te overstijgen en onze grenzen te verleggen eigen aan de mens. Hij noemt dit de verticale dimensie in ons bestaan. We zoeken hoogte, willen opklimmen, onze begintoestand achter ons laten. Door zelfarbeid kunnen we onvoorstelbare prestaties leveren en een ongekeerde virtuositeit ontwikkelen, of we dat nu achter een vleugel, in een stadion of achter een laptop doen. Topatleten en virtuozen hebben met elkaar gemeen dat dankzij oefening en zelfarbeid zelfs onvoorstelbare topprestaties tot het domein van het mogelijke gaan behoren. Het was geen toeval dat Plato zijn Academie in een sportpark stichtte. Filosofie was hersengymnastiek. Plato experimenteerde met nieuwe technieken die het denkvermogen trainten, zodat atleten van de geest een ongekeerd niveau konden bereiken. Zonder technische hulpmiddelen, zonder wetenschappelijke uitrusting, slechts vertrouwend op hun geoefende brein, vermochten topwetenschappers het toenmalige universum in al zijn dimensies te doorgronden. Plato schreef vervolgens enkele dialogen waarin de hele samenleving wordt ingericht als atletiekbaan en worstelzandbak van de geest. Op deze manier wilde hij, na de politieke malaise die volgde op de crisis van het Atheense imperialisme, zijn tijdgenoten oproepen om ongekeerde hoogte na te streven op intellectueel gebied.

Behalve voor de wiskunde, als denksport en breinstimulator bij uitstek, was daarbij een hoofdrol weggelegd voor muziek. Muziek was de grote dompteur die individuen als het ware ‘africhtte’, lichaam en ziel op elkaar afstemde en harmoniseerde. De ideale staat als samenklank of ‘symfonie’. Muziek kon de gezondheid van individu en staat zowel consolideren als ondermijnen. Muziek, aldus Plato, is een belangrijker en effectiever instrument om orde en gezondheid te realiseren dan wetgeving.

Abiotische muziek

Na 1900, zo lijkt het, zijn de wegen van muziek en sport uiteengegaan. Terwijl atletiek populariseerde, probeerde de modernistische ‘klassieke’ muziek het publiek juist op afstand te zetten. Terwijl Wagners muziek vitalistisch klinkt, al was het alleen maar vanwege de hypergezonde, atletische, bronstige uitstraling van de hoofdrolspelers op het toneel, wier stemgeluid het tegen een compleet orkest moet kunnen opnemen, neemt de muziek na 1900 een geheel andere wending wanneer Schönberg en andere modernisten hun publiek bombarderen met atonale, aleatoire, seriële en minimalistische muziek, zonder melodieën, akkoorden of grondtoon. Pure ‘kosmische’ tonen, klankemissies zonder harmonie. Doodse toevalsgeluiden waarin een abiotisch universum opklinkt en waarin het leven uitgestorven lijkt: emotieloze klanken in een levenloos, verkild heelal, waarin het toeval heerst, grillig en probabilistisch als de spronggewijze bewegingen van elementaire deeltjes. Wagner en Verdi klinken veel levendiger dan deze modernisten, die zich in de regel tot een uiterst kleine kring van ingewijden richten. Het publiek heeft zich nooit echt met Schönbergs nieuwe muziek kunnen verzoenen, aldus Alex Ross (2007).⁶

Er tekent zich een zekere affiniteit af tussen nieuwe muziek en nieuwe fysica, vooral waar het de elementaire deeltjesfysica of hoge energiefysica betreft, die min of meer tegelijk met de nieuwe muziek ontstond en in de atoombom resulteerde. Er lijkt zich een verwoestende ramp in de muziek te hebben voltrokken, waarvan we nog altijd proberen te herstellen en de verdere proliferatie trachten in te dammen. Dieptepunt vormde de notoire compositie 4'33 van John Cage uit 1952 – exact vier minuten en drieëndertig seconden stilte. Een jaar later nam Elvis Presley zijn eerste single op en sindsdien is het de popmuziek die furore maakt, een inmiddels wereldwijd fenomeen dat de erfenis van wat ooit de grote klassiek-romantische traditie was, overschaduwet en overstemt. Omdat de honger naar ‘levende’ muziek niet wil uitdoven, werd de leegte die de atonaliteit achterliet door andere genres gevuld. Popmusici zijn multimiljonair en wereldberoemd, verkeren met de groten der aarde. Ook de affiniteit tussen sport en muziek werd door popmuziek bekrachtigd. Het eerste massale popconcert was het optreden van de Beatles in het Shea Stadium in 1965 (ruim 55.000 bezoekers). Topsport en popmuziek beleven in de immense stadions van hedendaagse metropolen als ambiance hun hoogtepunten: collectieve markeringspunten in ruimte en tijd. Woodstock gold als plaats van samenkomst voor een hele generatie, het nieuwe Olympia van de jaren zestig.

⁶ ‘Schoenberg’s [musical juggernaut] no longer carries the threat that *all* music will sound like this... Still, these intervals will never become second nature’ (Ross 2007, p. 35).

In de Twintigste Eeuw, tijdperk van modernisering en culturele revolutie, leken de vooruitzichten voor opera als Gesamtkunstwerk en muziekdrama ongunstig. In Mozart, Verdi en Wagner leek het genre haar gouden periode achter zich te hebben. Toch vallen juist in deze dynamische en activistische eeuw indrukwekkende hoogtepunten te noteren. Opera als kunstvorm die vervlogen klankwerelden als akoestische ambiance tot leven weet te wekken (opera als archeologie) en die toch vooral ook een vertolking is van de eigen tijd, bleek weerbaarder en vitaler dan sceptici verwachtten. Het genre werd door oorlogsgeweld, politieke rampspoed en commercialisering wel aangedaan, maar niet verwoest. Opvallend, in een eeuw van modernisme, is de aandacht voor religiositeit. Alsof dat wat uit de moderniteit werd verbannen, hier toevlucht vond. En tegelijk blijkt opera een muzikaal commentaar op haar eigen tijd. In mijn sonnettenbundel *Verzwolgen Kathedralen*, het literaire vervolg op deze publicatie, heb ik acht twintigste-eeuwse opera's aan een literaire analyse onderworpen (Zwart 2012). Terugblikkend kunnen we stellen dat de klassieke muziek de dreiging van het atonale geweld heeft weten af te wenden. Haar muzikale landschap laat zich als een strijdperk van tonaliteit en atonaliteit begrijpen waarin de muziek van componisten als Berg, Weill, Prokofiev, Britten en Messiaen, oog in oog met het atonale Niets, de twintigste eeuw op indringende wijze een geheel eigen stem wist te geven, al lijkt het 'grote publiek' de negentiende eeuw massaal te prefereren.⁷

Revolutiejaar 1989

*Das was ist zu begreifen, ist die Aufgabe der Philosophie ...
[Sie ist] ihre Zeit in Gedanken erfasst (Hegel)*

Het is de opgave van de filosofie, haar eigen tijd in gedachten te vatten, aldus Hegel. Filosofie als diagnose van de actuele gestemdheid van het Zijn, waarbij de actualiteit in de regel als crisis wordt begrepen en de diagnose uitmondt in een pleidooi voor koerswijziging of therapie. We houden de reflexieve stethoscoop als het ware tegen de eigen borst. Naast wetenschap en politiek vormen ook sport en muziek cruciale componenten van een dergelijke *Gesamt*-diagnose.

Voor Hegel gold de Franse Revolutie als begin van de actualiteit. Op 14 juli 1789 werd de Parijse Bastille bestormd, symbool van het ancien régime: een luxe gevangenis voor aristocraten en intellectuelen die voor hun onderkomen moesten betalen. Na afloop werd de

⁷ Ross (2007) biedt van dit strijdterrein een fascinerend overzicht. De operamuziek van ná 1900 (van *Turandot* van Puccini en *Salomé* van Richard Strauss tot en met *Nixon in China* van John Adams vormt het onderwerp van *Verzonken Kathedralen* (Zwart 2012).

bouwval gesloopt en als materiaal gebruikt voor de Pont de la Concorde, zoals antieke bouwwerken als steengroeve dienden voor christelijke kerken. Verticale torens en muren van de burcht die burgers op hun plaats moest houden, vormden (na kanteling) de horizontale structuur van een overbrugging die juist sociale en geografische mobiliteit faciliteerde.

Zoals de Bastille als bouwwerk het ancien régime symboliseerde, zo vertolkte de Marseillaise de geest van de Revolutie. Het lied dankt zijn naam aan revolutionaire troepen uit Marseille die het ten gehore brachten bij hun intocht in Parijs. Een regime (gesymboliseerd door een gebouw) delft het onderspit tegen een lied. Terwijl bouwwerken consolidatie en standvastigheid belichamen, lijkt muziek veeleer fluiditeit en beweging te representeren. De confrontatie herinnert aan het Bijbelverhaal dat vertelt hoe klanken van ramshoorns of bazuinen de muren van Jericho, de oudste stad ter wereld, verbrijzelden (Jozua 6:1-20). De *Marseillaise* werd, als revolutielied bij uitstek, ook door Duitse en Russische revolutionairen uit volle borst gezongen, totdat het door de *Internationale* werd vervangen, een strijdlid van een Parijse communard dat het tot volkslied van de Sovjet-Unie zou brengen.

Als het begin van het heden kan het jaar 1989 worden aangemerkt. Twee eeuwen na de val van de Bastille, in de nacht van 9 november 1989, viel de Berlijnse Muur, onderdeel van het IJzeren Gordijn, en daarmee het doek voor de DDR. Chinese en Romeinse keizers lieten grensmuren opwerpen om toenmalige ‘barbaren’ op afstand te houden, maar de Muur moest geen invasie, maar een exodus keren. De val, die de ineenstorting van het Europese communisme bezegelde, was een welhaast miraculeus gebeuren dat de betrokkenen, zo leek het, *overkwam*. Als bij toverslag stonden Oost-Duitse burgers op West-Berlijnse bodem. Net als bij de val van Jericho speelde muziek een beslissende rol. De Muur implodeerde niet alleen onder de hydraulische druk van het globaliseringsproces, maar werd ook ‘onderspoeld’, zoals Rudiger Safranski het formuleerde,⁸ door popmuziek en andere uitingen van westerse cultuur: nieuwe vormen van fluiditeit, mobiliteit en communicatie, rivieren van klank en ritme, waartegen betonnen muren, prikkeldraad en militaristische marsmuziek geen bescherming of afweer konden bieden. Al in 1990 werd de val op muzikale wijze herdacht met een popconcert: een opvoering van *The Wall* door Pink Floyd nabij de Brandenburger Tor.

De onhandig opererende Günter Schabowski en andere partijkaders van de DDR leken met stomheid geslagen, als figuranten in het grote gebeuren, net als Lodewijk XVI en zijn hof twee eeuwen eerder: acteurs in een theaterstuk dat door de werkelijkheid werd opgeschrikt.

⁸ ‘Die Musikfluten kennen keine Grenzen, sie unterspülen die politischen Terrains und Ideologien, wie sich in den Umwälzungen von 1989 gezeigt hat’ (Safranski 2000/2006, p. 97).

Schabowksi's *Fehlleistungen* oogden symptomatisch. Het regime was de controle kwijt. Op welhaast Hegeliaanse wijze leek de geest van de geschiedenis zelf het initiatief naar zich toe te trekken. Een massale, chemische reactie leek zich te voltrekken, resulterend in een nieuwe synthese, een plotselinge politieke klimaatverandering, een ochtendgloren – een nieuwe *stemming*.

Op diezelfde dag (9 november 1989) beschreef het tijdschrift *Nature* in sobere bewoordingen een gebeurtenis van geheel andere aard. In de VS waren de voorbereidingen voor de start van het Humane Genoom Project (HGP) in volle gang. Er werd aan een gemeenschappelijke database (Genbank) gewerkt, een *open source* faciliteit waarin onderzoekers wereldwijd hun data konden deponeren. Het bericht werd geflankeerd door een verslag van een internationale conferentie te Parijs over de *maatschappelijke* gevolgen van genoomonderzoek, dat in een nieuwe tweedeling tussen individuen met 'goede' en 'slechte' genen zou kunnen resulteren. Er waren, met andere woorden, *twee* revoluties gaande: een van politieke en een van wetenschappelijke aard. Terwijl de politieke revolutie (de val van de Muur) als *manifeste* gebeurtenis nadrukkelijk zichtbaar was, voltrok de wetenschappelijke variant zich min of meer in stilte. Massamedia gaven er weinig ruchtbaarheid aan. Het was een onzichtbare, *latente* ommekeer.⁹

1989 was nog in andere opzichten een revolutiejaar. Het was het jaar waarin Tim Berners-Lee, werkzaam bij de deeltjesversneller van CERN te Genève, het world wide web (www) concipieerde, een systeem voor informatie-uitwisseling dat op vergelijkbare wijze functioneert als het menselijke brein: niet lineair of sequentieel, zoals een tekst waarin onderwerpen achtereenvolgens en in min of meer logische volgorde aan de orde komen, maar associatief, zodat de lezer via hyperlinks van de ene naar de andere tekst kan overspringen. Tekst wordt hypertext. Met verbazing blikte Berners-Lee (2000) later terug op de spectaculaire, exponentiële groei van het aantal gebruikers. Kennelijk had hij een proces in gang gezet dat een eigen dynamiek ontwikkelde en de wereld onomkeerbaar veranderde – niet in de laatste plaats de wetenschappelijke wereld, want zonder internet en www zouden genomics en het HGP ondenkbaar zijn.

De wapenwedloop tussen West en Oost, tussen kapitalisme en communisme, werd door deze technisch-wetenschappelijke ommekeer beslecht. Westerse elektronica en

⁹ Beide revoluties waren overigens gelaagd. Het HGP was een wetenschappelijke doorbraak, maar met maatschappelijke dimensies, en de 'politieke' revolutie had een wetenschappelijke component, niet alleen vanwege de doorslaggevende rol die de westerse communicatietechnologie speelde, maar ook omdat, in het kielzog van deze gebeurtenissen, tal van DDR-wetenschappers hun baan zouden verliezen, niet in de laatste plaats filosofen die zich toededen op bestudering van wetenschap als maatschappelijk fenomeen, vanuit marxistisch perspectief. De revolutie zou ook een omwenteling in termen van *science politics* behelzen.

informatica speelden een doorslaggevende rol. De personal computer (pc) die vanuit Silicon Valley in Californië en de labs van IBM de wereld overspoelde, symboliseerde de alomtegenwoordige, allesdoordringende westerse technologie die nieuwe snelwegen van informatie creëerde en vanuit westerse brandhaarden de cultuur wereldwijd infecteerde. Dankzij deze aardverschuiving in de internationale elektronische infrastructuur, werden communistische landen overspoeld door lawines van elektronische informatie en muziek. Anno nu tracht grootmacht China inderhaast blokkades op te werpen tegen de aanhoudende, allesdoordringende informatietsyunami van www, internet en Google. Die zullen het tij niet kunnen keren en de informatiestroom slechts tijdelijk kunnen stremmen. De digitale cultuur zal als een nomadische invasie zijn weg weten te vinden, buiten overheidskanalen om. Op een dag zullen Chinese autoriteiten wellicht, net als de DDR-bonzen van weleer, zinnen uitspreken die doen denken aan een befaamd verhaal van Kafka: de nomadische informatiezwerf, afkomstig uit het Westen – dat zich vanuit Chinees gezichtspunt overigens in het oosten bevindt –, is tot in de hoofdstad doorgedrongen.¹⁰

Flankerende gebeurtenissen

Het ‘wonderjaar’ 1989 staat niet op zichzelf, maar wordt door eerdere en latere gebeurtenissen geflankeerd. Aan de toekomstzijde door het jaar 2000, waarin de Amerikaanse president Bill Clinton, samen met wetenschappers Francis Collins en Craig Venter, onze genomesequentie tijdens een persconferentie voor het oog van de wereld ten doop hield. Aan de andere zijde door 1969, het jaar van de eerste maanlanding die zich in ons collectieve geheugen nestelde: de witte astronaut in het bleke maanlandschap, het buitenaardse continent. Het westen ging de technologische wapenwedloop winnen. Door voet op de maan te zetten, werd een symbolische handeling verricht. De maan was, ook in politieke zin, een satelliet – van een verdeelde, gehalveerde aarde. Ter plekke viel het eentonige maanlandschap tegen. Eigenlijk was de landing een deceptie. De capsule liet weinig sporen na, maar veranderde de wijze waarop we – letterlijk – naar de aarde kijken. De opkomst van de blauwe planeet aan de maanhorizon maakte diepe indruk en luidde niet alleen de milieubeweging (als loflied op de aarde) in, maar bewerkstelligde ook de terugkeer van de gedachte dat we onze planeet als een levend wezen moeten beschouwen, als een geïntegreerd geheel dat voor desintegratie moet worden behoed en waarmee we ons, ruimtereizen ten spijt, verbonden voelen.

¹⁰ ‘Es ist, als wäre viel vernachlässigt worden in der Verteidigung unseres Vaterlandes... Auf eine mir unbegreifliche Weise sind [die Nomaden aus dem Norden] bis in die Hauptstadt gedrungen, die doch sehr weit von der Grenze entfernt ist. Jedenfalls sind sie also da; es scheint, dass es jeden Morgen mehr werden. Ihre Natur entsprechend lagern sie unter freiem Himmel’ (Kafka 1920/1970, p. 130).

Thuisbasis aarde maakte destijds een turbulente periode door, met Parijs als brandpunt. In het intellectuele debat dat op universiteiten woedde, was de polarisatie tussen ‘links’ en ‘rechts’ gemaximaliseerd. Intellectuelen kwamen in opstand tegen de ‘repressieve tolerantie’ van het systeem en in het werk van filosofen als Michel Foucault, Michel Serres en Gilles Deleuze stond mei ’68 voor een intellectuele mutatie, een epistemologische breuk die de ‘stemming’ van hun werk radicaal veranderde.

In de luwte van deze manifeste omwentelingen voltrok zich op ICT-gebied een latente revolutie die grote gevolgen zou krijgen. In 1969 werd in het zuidwesten van de Verenigde Staten ARPANET, het latere internet geboren. De nieuwe fysica had de atoombom voortgebracht en daarmee de behoefte aan een netwerk dat een atomaire aanval (die de infrastructuur van steden, vliegvelden en kazernes zou vernietigen) zou kunnen overleven, zodat de VS op gepaste wijze terug zouden kunnen slaan. Er was nauwelijks belangstelling voor de geboorte van dit netwerk dat de wereld zou veranderen. Maanlanding en ARPANET vormden, net als CERN en het HGP, voorbeelden van *big science*: grootschalige internationale onderzoeksprogramma’s die behalve ‘computational power’ ook aanzienlijke financiering vergden. James Watson en Francis Collins, voormannen van het HGP, beschouwden deeltjesversnellers en maanvluchten als hun grote voorbeelden.¹¹

Globalisering

Wat hebben deze gebeurtenissen, deze acroniemen (ICT, HGP, www, enzovoort) met elkaar gemeen? Het antwoord luidt ‘globalisering’. Tot 1989 bestond alles in tweevoud. De wereld was verdeeld langs een verticale lijn die, sinds Adolf Hitler in zijn bunker een einde aan zijn leven maakte, dwars door Berlijn liep – alsof de Muur stilzwijgend de locatie van diens suïcide markeerde. Er waren twee Duitslanden, twee Europa’s, twee ideologieën, twee werelden: het kapitalistische Westen en het communistische Oosten. Er waren echter ook twee vormen van kennisproductie, namelijk ‘burgerlijke’ en ‘proletarische’ wetenschap. Voor wie in de jaren tachtig de grens van West- naar Oost-Berlijn passeerde, zoals ik herhaaldelijk deed, boden Oost-Berlijnse boekhandels een geheel andere aanblik dan West-Berlijnse. Er waren weinig bezoekers, de kaften waren sober en het aantal titels was beperkt. Je kon er (tegen gereduceerd tarief) alle drieënveertig delen van de *Marx Engels Werke* aanschaffen, maar ook goedkope edities van het werk van Immanuel Kant. Op de omslag van de *Kritik der*

¹¹ ‘[According to Francis Collins the Human Genome Project had become] a noble, historic undertaking whose importance was “bigger than splitting the atom” and “dwarfed going to the moon”’ (Shreeve 2004, p. 20); ‘[According to Collins the HGP was] more important than putting a man on the moon or splitting the atom’ (Davies 2001, p. 69).

reinen Vernunft werd hij ‘de grootste burgerlijke filosoof’ genoemd, wat weliswaar een compliment inhield, maar toch ook een degradatie, want de communistische denkwereld maakte nadrukkelijk onderscheid tussen ‘burgerlijke’ en ‘proletarische’ (ideologische en *ware*) wetenschap – twee vormen van kennisproductie die niet alleen door de Berlijnse Muur, maar vooral ook door een ‘epistemologische breuk’ werden gescheiden. Alleen wie bereid was het marxisme als intellectuele mutatie te internaliseren, zou bij machte zijn een bijdrage te leveren aan het collectieve dialectische proces dat we ‘denken’ noemen en dat zich tijdelijk van ons (als denkende, schrijvende individuen) bedient, totdat ook wij vroeg of laat op een zijspoor geraten. Want niet *wij* zijn het die denken, *het* denken denkt in ons. Wat dat betreft is het marxisme altijd hegeliaans gebleven. Het burgerlijke denken was nog bevangen door de illusie dat denken in handen is van autonome individuen. In werkelijkheid zouden onze hersenen slechts een platform vormen waarop ‘het’ denken zich voltrekt, als een systeem dat zich tijdelijk van ons bedient – het denken als een wereldhistorisch *web*, ons brein als overslagplaats van informatie.

De val van de Muur markeerde een onafwendbaar eenwordingsproces waarin tektonische verschuivingen aan het licht kwamen. Economieën versmolten en de euro bezegelde dit gebeuren. Ook het www markeert globalisering: ICT als technologische machtsfactor die globalisering onafwendbaar maakt. De wereld is in een wereldomspannend communicatief netwerk veranderd, heeft een fundamentele topologische verandering ondergaan. Tot voor kort was de afstand tussen Oost- en West-Berlijn of tussen Weimar en Frankfurt am Main aanzienlijk groter dan het aantal kilometers deed vermoeden. Sindsdien is Beijing in zekere zin dichtbij. Plaats leek irrelevant te worden. Het leek geen verschil meer te maken of we in Oost- of in West-Berlijn, in Moskou of in Parijs, op het Rode Plein of in de Jardin du Luxembourg filosofeerden.

De onttovering van de ruimte is nog niet voltooid. Er zijn unieke plaatsen, moderne heiligdommen als het *ware*, waar gewaarwordingen worden opgedaan die elders niet reproduceerbaar lijken. Er worden nog bedevaarten ondernomen, bijvoorbeeld naar Bayreuth om zich in de muziekwereld van een componist te dompelen, al laten diens composities zich inmiddels overal ter wereld op een laptop beluisteren. We participeren in een evoluerend wereldwijd informatienetwerk, zetten onophoudelijk verbale communicatie en mentale notities om in e-mails, pdf-bestanden, muziekclips en hypertext. En zoals internet het ecosysteem vormde waarin het www tot bloei kon komen, zo functioneert het www op zijn beurt als omgeving voor een mondiale encyclopedie, Wikipedia genaamd, de eigentijdse tegenhanger van de encyclopedie van Diderot en d’Alembert, die destijds een belangrijke

bijdrage leverde aan de ondermijning van het ancien régime. Ook het HGP exemplificeerde dit proces. Niet alleen omdat het een grootschalige, internationale samenwerking behelsde die in databases van immense omvang op websites resulteerde, maar ook omdat het humane genoom *als zodanig* als een globale entiteit werd aangemerkt: het gemeenschappelijke menselijk erfgoed, het genetische substraat van het menselijke in de mens, van de mens in algemene zin, voorbij politieke of etnische scheidslijnen.

Inmiddels beseffen we dat globalisering (als homogenisering van de ruimte) op hardnekkige hindernissen en beletsels stuit. In China blijkt de Goelag Archipel (compleet met verdwijningen, massale arrestaties, terechtstellingen, enzovoort) op volle toeren te functioneren en het islamitische fundamentalisme speelt op het wereldtoneel de rol die eertijds het communisme vervulde. Nieuwe blokkades worden opgeworpen tegen een proces dat, dialectisch gesproken, onvermijdelijk zou moeten zijn. Op internationale vliegvelden worden nieuwe technologische verdedigingslinies tegen infiltraties opgetrokken en de eurozone maakt een levensbedreigende crisis (of is het een kinderziekte?) door. Europa staat aan de vooravond van een beslissende *Wende* of *Kehre*: eenwording of desintegratie, symfonie of kakofonie. Een halfslachtige middenpositie blijkt niet werkbaar. Na de Duitse versmelting van 1989, staat nu de onafwendbare Europese eenwording (op een hoger aggregatieniveau) onder leiding van Berlijn op het programma. In contrast met de ‘elite’ van corrupte politici en kleptomane bankiers, weet de uit de voormalige DDR afkomstige Angela Merkel zowel politiek als moreel met afstand overeind te blijven. Als bondskanselier van Duitsland (bestuurlijk de betrouwbaarste en meest integere, en economisch de meest solide en productieve natie) zal zij in dit proces de leiding moeten nemen. De huidige politieke en financiële verwickelingen brengen akoestisch gesproken een kakofonie ten gehore waarin dissonanten steeds nadrukkelijker op de voorgrond treden. Ook op financieel gebied lijkt de atonale chaos toe te slaan. Het wachten is op het moment waarop de befaamde koorfinale uit de negende symfonie (letterlijk: samenklank) van Ludwig van Beethoven, die al in 1972 door de Raad van Europa tot Europees volkslied werd verkozen, eindelijk zal worden ingezet:

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen
Und freudenvollere!...
Alle Menschen werden Brüder...

Het lied van het leven

[My life] happened to coincide with the most dramatic burst of knowledge in the whole history of mankind... Life itself has yielded its secrets, its central mechanisms have been unravelled in intimate detail and its history has been probed back to [its] origin ... Today, it is no exaggeration to state that we know the secret of life. In just half a century, mankind has made the biggest leap in knowledge in its whole history (De Duve 2002, p. VII, p. 9)

De gedachte dat we een periode van politieke en wetenschappelijke turbulentie doormaken, is wijdverbreid. In zijn boek *Life evolving*, waarin hij vijftig jaar levenswetenschappelijk onderzoek samenvat, is de Belgische jonkheer en Nobelprijswinnaar Christian De Duve (2002) van oordeel dat we getuige zijn van een kenniseruptie zonder weerga. Daarin staat hij niet alleen, al is de overtuiging een dramatische fase van de geschiedenis te beleven wellicht van alle tijden. In 1900 werd Mendel herontdekt, halverwege de twintigste eeuw onthulden Watson en Crick de structuur van DNA en in 2000 werd het humane genoom ontcijferd. Tijdschriften als *Nature* en *Science* overspoelen ons met wetenschappelijke doorbraken, alsof onderzoekers week na week spectaculaire ontdekkingen rapporteren, grenzen verleggen en wereldbeelden ter discussie stellen. Tempo en omvang van het kennisproductieproces zijn duizelingwekkend. Wetenschap is in een reusachtige kennisproductiemachine veranderd, een wereldwijd netwerk van kennisproducerende machines. De wil tot weten weet een ongekend groot aantal wetenschappers te mobiliseren die, toegerust met geavanceerde computers, immense hoeveelheden data genereren. De internationale gemeenschap van onderzoekers bracht het genoom van duizenden organismen in kaart. De wetenschappelijke blik dringt door tot in de uiteinden, de oergeschiedenis van het heelal. We zijn de oerknal, het ultieme begin van al wat is, tot op een fractie van een seconde genaderd. Via genoomonderzoek, deeltjesversnellers en nanotechnologie dringt wetenschap steeds verder door in de meest basale structuren van materie en leven, in de micro- en nanowereld van het uiterst kleine. Opvallend is echter dat ook in *deze* revolutie voor de muziek een rol is weggelegd. De persconferentie waarbij Clinton, Collins en Venter de menselijke ‘code’ presenteerden, was een opmerkelijke vertoning. Strikt genomen viel er niets te zien. Niet alleen omdat het project nog niet was voltooid – de ontrafeling van het genoom zou nog jaren in beslag nemen –, maar ook omdat een genoomsequentie (als ‘pure’ informatie) zich eenvoudigweg niet láát presenteren – althans niet aan een mondiaal publiek. De voorgangers richtten zich niet alleen tot de ter plekke verzamelde experts (‘genomics believers’), maar via massamedia tot de gehele wereld (*Urbi et orbi*), terwijl het object waarop de aandacht was gevestigd – *Hoc est corpus* –, zich niet werkelijk als zichtbare entiteit in hun midden bevond. De

genoomsequentie, DNA als *logos*, waarvan alle heil van de wereld werd verwacht, was slechts aanwezig in de woorden en beelden die deze voorgangers gebruikten om hun mijlpaal in de geschiedenis van het weten (de voltooiing van de eeuw van het gen en de aanvang van het millennium van het genoom) te bewieroken. Met het genoomproject was drie miljard dollar gemoeid geweest, maar strikt genomen had het niets tastbaars opgeleverd.

Ook in andere opzichten behelste het menselijk genoom een deceptie. Onze genen vormen een archipel van exons (eiwitcoderend DNA) in een zee van introns (nietcoderend DNA). Veel menselijk DNA leek zonder functie en werd om die reden *junk DNA* genoemd: genetisch afval, sporen en littekens van virale invasies.¹² Hoewel de controversiële aanduiding ‘afval’ spoedig wetenschappelijk in de ban werd gedaan, heeft de term zich tot op de dag van vandaag weten te handhaven. Hij werd in 1972 door Susumu Ohno gelanceerd – een Japans-Amerikaanse geneticus die in 2000 (het jaar van het genoom) overleed – in een artikel getiteld ‘So much “junk” DNA in our genome’, waarin hij uiteenzette dat het overgrote deel van het humane genoom letterlijk als afval moet worden beschouwd: als de restanten van mislukte genetische experimenten (1972, p. 368).¹³

De belangrijkste reden om deze opmerkelijke, visionaire gestalte uit de pioniersjaren van de genoomrevolutie te memoreren is echter dat hij, op meer dan terloopse wijze, een verband zag tussen erfelijkheid en muziek, en DNA letterlijk als partituur van het leven beschouwde. Volgens Ohno berusten muziek en DNA op hetzelfde basisprincipe, namelijk periodiciteit: de min of meer eindeloze, maar regelmatige terugkeer van hetzelfde, zoals zonsopgang, het korten van de dagen of het samentrekken van de hartspier (1987, 1988). Zowel muziek als DNA is zodanig geprogrammeerd dat ze periodieke regelmatigheden voortdurend reproduceren, of er op gepaste wijze op reageren. In de verre prehistorie hieven medicijnmannen hun monotone liederen waarschijnlijk vooral bij zonsopgang of zonsondergang aan, terwijl tromgeroffel zich naar het ritme van hun hartslag voegde. Muziek, aldus Ohno, is van oudsher ‘a time keeping device’ zodat onze bewegingen in de maat en in de pas blijven. Dat is nog altijd het principe van parade en dans (McNeill 1995). Zoals stukjes DNA zich aaneenrijgen tot biopolymeren, zo groeien maten en akkoorden tot muziekstukken aaneen. Dit betekent, aldus Ohno, dat we pas echt beseffen wat DNA is wanneer we dit reuzemolecuul op muziek zetten, als een partituur die door muziekinstrumenten ten gehore kan worden gebracht. Muziek als een vorm van laboratoriumarbeid, DNA-onderzoek met

¹² ‘Vestiges of viral assaults occurring over many hundreds of millions of years’ (Davies 2001, p. 34).

¹³ ‘They are the remains of nature’s experiments which failed. The earth is strewn with fossil remains of extinct species. Is it a wonder that our genome too is filled with the remains of extinct genes? ... Triumphs as well as failures of nature’s past experiences contained in our genome’ (Ohno 1972; Wolf 1998, p. 10).

muzikale middelen. Om de taal van het genoom te appreciëren, dient de levenswetenschapper musicus te worden.¹⁴

De overeenkomst gaat nog dieper. De overgang van klassieke (achttiende-eeuwse) naar romantische (negentiende-eeuwse) muziek is volgens Ohno vergelijkbaar met de wijze waarop in de geschiedenis van het leven de ‘klassieke’ situatie van gelijkmatige herhaling gaandeweg meer afwisseling en complexiteit toelaat.¹⁵ Sterker nog, Ohno beschouwt de overeenkomsten tussen de basale structuren van klassiek-romantische muziek enerzijds en de primordiale codes van vroege levensvormen anderzijds als verrassend groot, om niet te zeggen ‘uncanny’.¹⁶ Zo stelt hij vast dat een nocturne van Chopin (Opus 55, n° 1) opvallend veel gelijkenis vertoont met een exon in RNA polymerase. Op het eerste gezicht, aldus Ohno (1987), lijkt zowel leven als muziek een weergaloze creativiteit, een onvoorstelbare proliferatie aan vormen ten toon te spreiden. Bij nader inzien echter, blijkt het eindeloze variaties op een beperkt aantal elementaire bouwstenen of ‘motieven’ te betreffen. In het geval van DNA gaat het om een beperkt aantal nucleotiden waarmee gensequenties worden samengesteld die zich uiteindelijk tot een beperkt aantal aminozuren (als bouwstenen van levende weefsels) laten transponeren. In feite pleegt het leven voortdurend plagiaat: echt innovatieve veranderingen zijn zeldzaam en ze hebben zich vooral in een ver verleden voorgedaan.¹⁷ In de regel beperkt het leven zich tot kopiëren, modificeren en recombineren van wat er al is. Dit geldt ook voor muziek: hoe origineel bepaalde componisten ook lijken, in wezen berust hun werk op plagiaat, aldus Ohno: variaties op geijkte toonladders, akkoordenreeksen in bijvoorbeeld een vierkwartsmaat. Continuïteit en herhaling zijn belangrijker en fundamenteeler dan innovativiteit, hoezeer ook het nieuwe onze aandacht trekt.

Ohno heeft gensequenties en eiwitstructuren letterlijk op muziek gezet om hun samenstelling te doorgronden en hun elegantie te demonstreren.¹⁸ Zijn publicaties dragen fascinerende titels zoals ‘Repetition as the essence of life on this earth: music and genes’

¹⁴ ‘Unit periodicity of coding sequences can best be appreciated by their musical transformation’ (Ohno 1988).

¹⁵ ‘Evolution of musical compositions from the early Baroque to the late Romantic parallels that of coding sequences from rather exact repeats of base oligomers to more complex coding sequences in which repetitious elements are less conspicuous and more varied’ (1987, 511).

¹⁶ ‘I found musical compositions of the early Baroque period to be repeats of short base oligomers. Indeed, their resemblance to what I conceived as the first set of coding sequences at the very beginning of life on this earth is uncanny’ (1987, p. 516).

¹⁷ ‘Life on this earth started a few billion years ago, [but the] number of true innovations in evolution appears to have been rather dismally small. Most of the successful adaptive radiation of living organisms have apparently been accomplished by extensive plagiarisation of those precious few innovations via the mechanism of gene duplication... Most of these true innovation have occurred at the very beginning’ (1987, p. 511).

¹⁸ ‘The musical transformation of peptide palindromes enables us to appreciate the beauty of protein palindromes’ (1993, p. 159).

(1987) of ‘A song in praise of peptide palindromes’ (1993). Zijn onderzoek naar de verwantschap tussen leven en muziek groeide uit tot een obsessie. Tijdens een bezoek aan Nederland was hij zo vriendelijk om de DNA-sequentie van alfa-crystalline, die net (door de Nijmeegse onderzoeksgroep waar hij te gast was) was ontrafeld, op een vleugel ten gehore te brengen en op een cassettebandje op te nemen, om er later een artikel aan te wijden (Ohno 1989). Het was met het vertalen van gensequenties in muziek dat hij uiteindelijk de meeste publieke bekendheid verwierf. Men zag hem als degene die een huwelijk tussen scheikunde en muziek tot stand had weten te brengen.¹⁹

In zijn aandacht voor de gelijkenis tussen leven en muziek staat Ohno niet alleen. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw introduceerden wetenschappers en journalisten diverse metaforen om de ‘leesbaarheid’, de ontcijferbaarheid van het genoom te benadrukken, zoals ‘programma’, ‘boek’, ‘code’, ‘recept’ en ‘blauwdruk’ (cf. Blumenberg 1981, p. 383). Vanuit hedendaagse inzichten suggeren deze metaforen een deterministische relatie tussen genoom en fenotype. Om die reden zijn ze min of meer van de hand gedaan. Het leven is er te dynamisch voor. Ze zijn bovendien op het model van de tekst geënt: het genoom als boek of bibliotheek van het leven.²⁰ Muziek lijkt een veelbelovend alternatief te bieden en in haar strijd met rivaliserende (tekstuele) metaforen terreinwinst te boeken: het genoom als partituur en de cel als een orkest. Hoe richtinggevend een partituur ook is, elke uitvoering blijft afhankelijk van samenwerking tussen muzikanten onderling, tussen muzikanten en dirigent, orkest en technici, media en publiek.²¹ Dat maakt elke uitvoering van een compositie anders.

Het boek *The music of life* van Denis Noble is vanuit de muziekmetafoor geschreven. Bij een klassieke muziekuitsvoering bevinden zich in de regel meer dan honderd muzikanten op het podium, aldus Noble. Zij bespelen instrumenten die meerdere octaven bestrijken. Elk octaaf bestaat uit twaalf tonen. Dat levert een bijzonder groot aantal combinaties op. Hoe kan iets muzikaals opstijgen uit een dergelijke kluwen van musici die, tijdens het inspelen, een kakofonie aan geluiden voortbrengen? Het antwoord luidt: dankzij variatie en periodiciteit. De partituur stemt maatvoering en toonhoogte op elkaar af. Noble gebruikt nog talloze andere

¹⁹ ‘A scientist who loved classical music, Ohno (1928-2000) toward the latter part of his career married chemical and musical composition, turning DNA sequences into musical pieces’. *Los Angeles Times*, January 19, 2000.

²⁰ ‘[The human genome is] the most remarkable library on this planet’ (Eric Lander, cited in Davies 2001, p. XVI); ‘The sequence of the human genome can best be thought of as an encyclopedia of 23 volumes’ (Davies 2001, p. 34); ‘We are digital archives of the African Pliocene, even of Devonian seas; walking repositories of wisdom out of the old days. You could spend a lifetime reading in this ancient library and die unsatiated by the wonder of it’ (Dawkins 1998).

²¹ ‘The genome is more dynamic than a book... A new metaphor is replacing the metaphor of the genome-as-text. An orchestra is one possible metaphor for the genome. Both orchestra and genome produce magnificent effects through the collaboration of many individual and critically important participants or parts’. <http://www.aaas.org/spp/bgenes/Chapter2.pdf>.

voorbeelden om de verwantschap tussen leven en muziek te demonstreren. Het grootste orgel ter wereld bestaat uit dertigduizend orgelpijpen en ook het genoom kan als een orgel met om en nabij de dertigduizend pijpen (eiwitcoderende genen) worden opgevat (p. 31). Met een dergelijk orgel kan de muziek van het leven ten gehore worden gebracht. Deze muziek is als een symfonie (p. 43). De cel is een orkest zonder dirigent dat het genoom als partituur gebruikt (p. 54). Het hart speelt de rol van slagwerk en het staat vast dat de eerste muzikanten in de vroege prehistorie hun ritmes op hun hartslag baseerden: in een toestand van contemplatieve rust is dat ongeveer één hartslag per seconde (dat wil zeggen een frequentie van 1 Herz), het tempo van een traag muziekstuk (lento of largo).

In het jaar 2000 werd het *Music Genome Project* van Will Glaser en Tim Westergren gelanceerd (Joyce 2006) om het wezen van muziek in een code te vatten ('to capture the essence of music').²² Er worden vierhonderd elementaire kenmerken ('genen') van muziekstukken onderscheiden waarvan de combinaties worden beschreven met behulp van een wiskundig algoritme, vergelijkbaar met het algoritme waarmee de structuur van een genoom wordt vastgesteld. Vijf muzikale 'genomen' werden op deze wijze in kaart gebracht: het genoom van klassieke muziek, popmuziek, jazz, wereldmuziek en elektronische muziek. Elk genoom heeft een eigen karakteristieke code, waarvan concrete muziekwerken variaties zijn. Voor elk muziekstuk wordt een 'vector' samengesteld, opgebouwd uit een bepaalde verzameling 'genen' (basale kenmerken). Muzikale genomen blijken te variëren in complexiteit. Een vector van een popnummer bestaat gemiddeld uit ongeveer honderdvijftig genen, terwijl het aantal 'genen' van klassieke muziek kan oplopen tot vijfhonderd en meer. Ook de omgekeerde route wordt gevolgd. Zoals een muziekstuk kan worden gezien als een 'genoom', zo kan omgekeerd het genoom van een organisme als partituur worden beschouwd. Daartoe zijn inmiddels talloze pogingen ondernomen. Carl Frederick schreef een computerprogramma dat het genoom van de fruitvlieg omzet in muziek, door genen in toonhoogte en duur te transponeren. Het resultaat wordt als 'verrassend goed' beschouwd.²³ Ons gehoor is volgens Frederick veel beter in staat structuur te ontwaren in de stroom aan informatie die genomics oplevert dan onze blik. Muziek als onderzoeksinstrument. Er lijkt een muzikale kern te schuilen in ons genoom.²⁴ Als basale eenheden koos Frederick de

²² http://en.wikipedia.org/wiki/Music_Genome_Project

²³ 'I used the output of the program as input to a music synthesizer and was frankly "blown away" when I listened to the music. It, to me at least, sounds "composed" – and good! I called the piece *The Little March of the Fruit Flies*... To my ear at least, the translation sounds remarkably musical.'

²⁴ 'Maybe there is something intrinsic to the genome that makes it "musical".'

codons, de groepen van telkens drie RNA-basen die de aanmaak van de twintig aminozuren (de elementaire bouwstenen van eiwitten) coderen.

Componist Todd Barton maakte naam met zijn *Human Genome Music* project door nucleotiden in klanken om te zetten.²⁵ Het aantal pogingen om het genoom te laten klinken, groeit exponentieel. Voorbeelden te over. SEQUENCIA is de naam van een verzameling liederen gecomponeerd door een kunstenaar (Susan Alexjander) en een bioloog (David Beamer) die zich door DNA-sequenties lieten inspireren. Hun muziek zou inzage verschaffen in de verstilde wereld van de cel. En de biologen Rie Takahashi and Jeffrey Miller (2007) gelden als ware ‘eiwitcomponisten’ die, in hun GENE2MUSIC project, DNA, aminozuren en andere moleculen systematisch omzetten in klank. Het omzetten van eiwitten en genoomsequenties in muziek is in de ogen van de betrokkenen meer dan louter verstrooiing. Voor Takahashi en Miller betreft het uitdrukkelijk een alternatieve (auditieve) vorm van analyse. Muziek wordt door hen als onderzoeksinstrument beschouwd. Elke dag rollen er kilometers aan genetische codes uit de apparaten waarmee hedendaagse laboratoria zijn uitgerust. Het is voor het menselijke oog bijna niet meer mogelijk om nog enige samenhang in deze overdaad aan informatie te ontwaren. Muziek kan helpen om de data te analyseren en te vergelijken. Patronen en regelmatigigheden laten zich op auditieve (akoestische) wijze vaak gemakkelijk traceren dan langs visuele weg. Juist om die reden is er de laatste jaren sprake van een ware proliferatie aan computerprogrammatuur waarmee gensequenties of eiwitstructuren in partituur kan worden omgezet.

In 2010 ging het muziekstuk *Allele* van de Britse componist Michael Zev Gordon in première. Zestien zangers brengen op gesynchroniseerde wijze fragmenten van hun persoonlijke genoom ten gehore. In beginsel zingen de meeste stemmen dezelfde toon, maar niettemin zullen er voortdurend individuele variaties optreden, op basis van genetische variaties in hun DNA. Gordons compositie maakt deel uit van het onderzoeksproject ‘Music from the Genome’, over de genetica van muzikaliteit. Hij beschouwt de vier letters van het genetische alfabet (A,C, G en T) als een toonladder en grijpt rechtstreeks terug op de gedachte van Pythagoras dat intervallen tussen toonhoogte corresponderen met intervallen elders in het universum. Als model stond Gordon een motet voor veertig stemmen (verdeeld over acht koren) van de Renaissancecomponist Thomas Tallis voor ogen, getiteld *Spem in Alium*. De verschillen tussen de stempartijen berusten op verschillende allelen in hun genoom. Want

²⁵ <http://www.toddbarton.com/content/music/genome.shtml>

hoewel mensen 99% van hun genoom met elkaar delen, is toch iedereen anders. Dat verschil berust in variaties in ‘allelen’ (verschillende ‘uitvoeringen’ van een en hetzelfde gen).²⁶ Porta (2003) vergelijkt het genoom met een jazzpartituur die veel ruimte laat voor improvisatie, net als het echte leven.²⁷ Hij onderstreept dat de vergelijking van het genoom met bladmuziek, en van het organisme met een orkest, vruchtbaarder is dan bibliofiele genoommetaforen zoals ‘telefoonboek’. Een uitvoering is een interpretatie die zich niet enkel op de partituur, maar ook op de socio-culturele omgeving oriënteert, aldus Porta. De stemmingen van artiesten, alsmede hun virtuositeit, technische mogelijkheden en innovativiteit zijn van grote invloed.²⁸

In al deze experimenten is de gedachte van het genoom als partituur meer dan alleen een metafoor. De analogie gaat dieper. Het genoom *is* in zekere zin een partituur, het leven *is* in zekere zin een muziekdrama. De voorkeur voor tekstuele metaforen (boek, code, recept, programma) hing samen met de traditionele oriëntatie van ons kenvermogen op lectuur en visualiteit. De wil tot weten streeft naar *inzicht*, een bepaalde vorm van *zien*. De partituurmetafoor maakt duidelijk dat in genoomonderzoek akoestische technieken aan betekenis winnen. In onderzoek waarbij een grote hoeveelheid informatie moet worden geanalyseerd, doen we er beter aan op onze oren te vertrouwen.

Een vergelijkbare verschuiving van het visuele naar het auditieve register kan ook in andere onderzoeksdomeinen worden waargenomen, zoals astronomie en astrofysica. Lange tijd waren de bewegingen van hemellichamen zichtbaar, zelfs voor het blote oog. Ook Galilei’s telescoop was nadrukkelijk op visualiteit georiënteerd. De harmonie der sferen bleef een louter theoretisch construct dat door Pythagoras en diens volgelingen niet empirisch (in auditieve zin) kon worden onderzocht. In de hedendaagse astronomie ligt dat anders. Detectoren vangen elektromagnetische straling op van sterrenstelsels en planeten die in de immense duisternis van het universum niet alleen voor het blote oog, maar ook voor optische telescopen volstrekt onzichtbaar zijn. De straling die zij uitzenden moet in optische of

²⁶ In dit samengaan van techniek en muziek gaat een voorspelling van Jules Verne in een postuum gepubliceerde roman in vervulling (1994/1995). Hij beschrijft hoe de muziek van de toekomst serieel en atonaal zal zijn, gewijd aan technisch-wetenschappelijke onderwerpen: de stelling van Pythagoras, de eigenschappen van koolstof en zuurstof, het geluid van een stoomlocomotief. Dit heeft inderdaad een hoge vlucht genomen. Muziek wordt gebruikt om scheikundige reacties en processen auditief toegankelijk te maken (Kumbar 2007). Daar waar Verne zich primair op de anorganische chemie en fysica richtte, heeft de hedendaagse convergentie tussen weten en muziek vooral op de levenswetenschappen betrekking, het klankenspel van codons, genen en allelen.

²⁷ ‘The relationship between an individual’s genetic makeup and its phenotypic expression can be likened to the relationship between a jazz score and the performed Music’ (Porta 2003, p. 29).

²⁸ ‘The genome nucleotide sequence is the score of a jazz composition. A musician reading a score does so embedded in a socio-cultural environment. Performance builds on the score but also expresses moods and emotions of the situation, acquired skills and responses to the behavior of other musicians’ (ibidem).

akoestische signalen worden vertaald. Op 4 juli 2011 berichtte de NASA dat de satelliet Kepler, die het heelal doorzoekt naar bewoonbare planeten, sterrenmuziek beluistert ('Kepler listens to stellar Music – an orchestra of solar-type stars')²⁹ en in een artikel in *Nature* getiteld 'Hearing the heavens' werd een vergelijkbare ontwikkeling belicht (Bell 2008). Voor de wat kortere afstanden blijft zien belangrijk, maar voorbij het door de moderne technologie sterk verruimde blikveld gaat akoestiek een grotere rol spelen, zeker naarmate het onderzoek naar zwaartekrachtgolven aan betekenis wint. Naarmate we verder doordringen in (de geschiedenis van) het heelal, schakelen we over op apparatuur die zich richt tot ons gehoor. De aloude gedachte van een astraal klankenspel wint aan actualiteit, zij het dat het hedendaagse universum een ander type 'muziek' voortbrengt dan het heelal van Pythagoras en Kepler. Al luisterend zijn we getuige van de geboorte van de eerste sterrenstelsels. Daartoe moeten artificiële oren lange routes afleggen door zeeën van ritselende en sissende geluiden, voortgebracht door miljoenen witte dwergen die we onderweg passeren, afgewisseld met de zwaardere klanken van botsende sterrenstelsels of met het trillende geluid van in elkaar vloeiende zwarte gaten, dat gaandeweg toeneemt in toonhoogte om uiteindelijk te eindigen met een soort van kreet, totdat we ten langen leste de irenische geluiden van het pasgeboren heelal zullen opvangen.³⁰ Dergelijke beschrijvingen van quasi-auditieve tochten doen denken aan Wagners muzikale weergave (in *Das Rheingold*) van de afdaling van Wodan en Loge naar de onderaardse mijnen en werkplaatsen van Nibelheim waar goud werd gewonnen, of aan de meteorologische oefeningen van Donar voordat de Azen het Walhalla betrekken. De gedachte van de muziek der hemellichamen lijkt een comeback beschoren. In immense duisternissen valt met hulp van geavanceerde technologie een kosmisch gedreun te beluisteren, terwijl fenomenen zoals het dopplereffect dienst doen om snelheid, bewegingsrichting en positie van sterren en planeten te bepalen. De demiurg als componist.

²⁹ 'New insights are being made possible by asteroseismology, the study of stars by observations of their natural, resonant oscillations. Stellar oscillations are the visible manifestations of standing waves in the stellar interiors. Main-sequence and subgiant stars whose outer layers are unstable to convection (solar-type stars) display solarlike oscillations that are predominantly acoustic in nature' (Chaplin et al 2011, p. 213).

³⁰ 'We hope to use gravitational waves to peer through this dark fog to listen to the birth of the First galaxies. There will be constant hissing and crackling from 20 million white-dwarf star binaries that fill our galaxy, but there will be deeper tones too – notably the booming collisions of entire galaxies... The final merging of the black holes would sound like a rising warbling that ends in a mouse squeak, if not in a monkey scream' (p. 21).

3 Vade retro: terug naar het begin

Hoe meet ik mij met een piramide? Het Griekse wonder

De eerste wetenschappelijke revolutie vond omstreeks 500 v. Chr. in Griekenland plaats. Het denken leek een sprong te maken. Volgens Diogenes Laërtius, die vele eeuwen later levensgeschiedenissen van filosofen verzamelde, was Thales van Milete de eerste wetenschapper-filosoof. De naar hem vernoemde stelling, een van de eerste bouwstenen of elementen (στοιχεῖα) van wat later de Euclidische wiskunde zou worden, beschrijft de relatie tussen een rechthoekige driehoek en een cirkel.³¹ Volgens Diogenes hield Thales zich vooral met sterrenkunde en gymnastiek bezig en leidde hij, als rondtrekkende geleerde, een solitair en celibatair bestaan. Wetenschap was een ‘nomadisch’ beroep. Overdracht van kennis geschiedde mondeling en te voet.

Ook de maxime ‘Ken uzelf’ wordt aan hem toegeschreven. We dienen onszelf niet slechts als *subject* (van kennis), maar vooral ook als *object* (van zelfreflectie) te beschouwen en de betrouwbaarheid (de sterkten en zwakten) van ons kenvermogen kritisch te bezien. De wijze waarop de wereld voor ons verschijnt, blijkt afhankelijk van onze gestemdheid en positie. Wij *laten* de wereld op een bepaalde wijze verschijnen. Daarom moeten we ons perspectief op de wereld, de hoek van waaruit we de dingen beschouwen, kantelen, een kwartslag draaien, zodat wij vooral ook *zelf* in beeld komen.

Thales, aldus Diogenes, wist de hoogte van de piramides te bepalen.³² Hij vond het antwoord door de schaduw van een piramide te vergelijken met de zijne. Hij wachtte het moment af waarop zijn eigen schaduw een lengte had die gemakkelijk met de lengte van zijn lichaam kon worden vergeleken, bijvoorbeeld 2:1 of 1:1. De verhouding tussen zijn lengte (a) en die van zijn schaduw (b), op een willekeurig moment van de dag, is gelijk aan de verhouding tussen de hoogte van de piramide (A) en de lengte van haar schaduw (B). Wanneer a, b en B bekend zijn, is A eenvoudig te berekenen, ook zonder het gigantische bouwwerk fysiek te beklimmen. Atleten zullen door de piramide worden uitgedaagd en het aantal stenen tellen dat zij op hun weg naar de top passeren, maar dat levert slechts een schatting op. De geometer (‘aardemeter’) gaat anders te werk. Elk ding neemt ruimte in en werpt, bij voldoende zonlicht, maar dat is in Egypte overvloedig voorhanden, een schaduw.

³¹ Deze stelling zegt dat een driehoek, ingeschreven in een cirkel, waarvan één zijde samenvalt met de middellijn, een rechthoekige driehoek is.

³² Cf. de analyse van Michel Serres in zijn boek *Hermès II* (1972, p. 161 e.v.).

Mijn schaduw maakt dat ik mezelf als meetlat kan gebruiken. Ik reduceer mezelf tot een lijnstuk: mijn geometrische essentie. Voor een geometer is ons lichaam in wezen een meetlat van vlees: een γνόμεον. Meet wandelend de lengte van de schaduw, tel daar de helft van de breedte van de piramide bij op, en hoogte meten is een eenvoudige optelsom geworden.

Het lichaam als 'gnomon'

De piramide van Cheops (het enige wereldwonder dat bewaard bleef) is bijna vijfduizend jaar oud.³³ Op een tijdlijn van toen naar nu bevindt Thales zich ongeveer halverwege. Een piramide is de meest elementaire wijze om in een vlak landschap hoogte te realiseren, met behulp van immense driehoeken. Terwijl een gnomon normaal gesproken tijd meet (de beweging van de zon langs de hemel), door tijd in afstand (schaduw) om te zetten, gebeurt nu het omgekeerde: Thales gebruikt zichzelf als gnomon en zet als het ware de tijd even stil om hoogte te berekenen. Op deze wijze wordt de onmetelijke piramide meetbaar.

Het beklimmen van de piramide van Cheops (ruim 146 meter), als een meer directe, fysieke wijze om hoogte te schatten, is een krachttoer. Zoals de wiskundige Theaetetus in Plato's dialoog de voorkeur geeft aan wiskunde boven hardlopen, zo maakt ook de wiskundige Thales het zich gemakkelijk door de 'onmetelijke' verticale lijn negentig graden te kantelen. Dankzij de schaduw die door de zon wordt geworpen, ontstaat een horizontaal lijnstuk dat met de voet kan worden opgemeten. Afschrikwekkende hoogte wordt, door optische kanteling, behapbare horizontaliteit.

Thales trok naar Egypte om er wiskunde te leren: het Griekse wonder als een intellectuele aandoening die in Egypte werd opgedaan en zich in Griekenland tot epidemie ontwikkelde. Dankzij piramides als regelmatige veelvlakken konden Grieken zich in wiskundige oefeningen bekwamen. Het vlakke Egyptische landschap als proeftuin voor de ontluikende Griekse meetkunde. We zouden het naar Thales vernoemde wiskundige bewijs als een test of proeve van bekwaamheid kunnen zien waaraan hij als wetenschappelijk toerist door Egyptische priesters werd onderworpen. Hoe hoog denkt de vreemdeling dat de piramide is? Thales vindt het antwoord en slaagt voor het examen.

Voor Thales is de piramide geen bouwwerk, maar een geometrische vorm, een verzameling lijnen, hoeken en vlakken, geen koningsgraf, maar een mathematisch concept waarvan de eigenschappen ook in Griekenland kunnen worden bestudeerd, met behulp van strepen in het zand. Griekse wetenschappers zoals Plato meenden dat ook de onzichtbare

³³ Het piramidencomplex werd tussen 2551 en 2472 v.Chr. gebouwd.

elementaire deeltjes – de atomen – de structuur hadden van perfecte veelhoeken. Hij stelde zich het element ‘vuur’ als een verzameling minuscule piramides voor. Vuur is immers het vluchtigste element en de piramide de meest eenvoudige driedimensionale structuur. Waarschijnlijk speelde ook de etymologische verwachting tussen het Griekse ‘pyr’ (vuur) en piramide een rol. Plato, die deze gedachte optekende, had haar waarschijnlijk aan Theaetetus ontleend. De piramide is eigenlijk een uitvergroot vuurkristal, een modelatoom, vergelijkbaar met het Atomium te Brussel: een ijzeratoom, maar dan 165 miljard maal vergroot. Ook de filosoof Hegel beschouwde de piramide van Cheops als een reusachtig elementair kristal.³⁴ De piramide maakt het elementaire, het onzichtbaar kleine, maximaal aanschouwelijk.

Het is geen toeval dat wiskunde in Egypte ontstond. Het Egyptische landschap, als effen horizontale zandvlakte, nodigt uit tot wiskundige beschouwingen. Met zijn felle lichtval en strakke schaduwen vormt het een wiskundig laboratorium dat bezoekers in staat stelt de relatie tussen lijnen, vlakken en cirkels, tussen standvastige objecten en bewegende hemellichamen, zoals de zon, systematisch te onderzoeken. Het is begrijpelijk dat in een dergelijk landschap euclidische geometrie ontstaat. Het landschap zelf nodigt ertoe uit de dingen euclidisch te beschouwen. De woestijn als ‘studielandschap’. Piramidemeting als geometrisch practicum.

We zouden de anekdote echter ook kunnen zien als pedagogisch hulpmiddel voor wiskundedocenten. Dankzij dit verhaal wordt het gemakkelijk de stelling van Thales te begrijpen en te onthouden. Verpakt als anekdote kan men de stelling doorgeven aan latere generaties. De vertelling vergemakkelijkt kennisoverdracht in een orale cultuur die nog niet over formules beschikt. Kennisoverdracht op theaterlijke wijze. Het duo leraar en leerling doet alsof het zich in Egypte bevindt. De leerling neemt plaats in de Griekse zon en neemt zijn eigen schaduw waar. De leraar koppelt aan deze waarneming het verhaal. Het wiskundige bewijs als choreografie: ga in het zand staan, kijk naar je schaduw. In het zand kun je (waar ook ter wereld) driehoeken tekenen, in combinatie met een cirkelbaan. Mens en piramide, met schaduw en al, vormen rechthoekige driehoeken die in cirkels passen en aldus de stelling van Thales inzichtelijk maken. Een theater van licht en schaduw, een *mise-en-scène* van een wiskundig bewijs. De leerling doet zelf de legendarische ontdekking die Thales deed. Reduceer lichamen tot hun elementaire meetkundige structuur, dat is de essentie van de Griekse (euclidische) wiskunde, de kernoperatie van meetkundig denken. Zo wordt de

³⁴ ‘Die Pyramide ist ein Kristall für sich, worin ein Toter haust’ (Hegel 1823/1969, p. 440).

werkelijkheid berekenbaar. De zandbak als Egyptisch landschap, maar dan als miniatuur, als geometrische blokkendoos. In de dialoog *Meno* zet Plato uiteen hoe een beginneling op eigen kracht de stelling van Pythagoras ontdekt. De eerste wiskundeles waaraan Atheense jongelingen in hun sportpark werden onderworpen als herhaling van de legendarische oerscène van Griekse wiskunde.

De sublieme hemel en de gegroefde aarde

Een andere anekdote vertelt hoe Thales, in beslag genomen door de sterrenhemel, de aardse werkelijkheid dermate veronachtzaamde dat hij in een kuil viel en door een oude vrouw werd uitgelachen. Hoe wilde deze geleerde de sterrenhemel doorgronden als hij niet eens oog had voor de nabije wereld waarop hij zijn voeten zette? In een latere versie, die Plato verwerkte in de dialoog die hij aan Theaetetus wijdde, heeft de oude vrouw plaatsgemaakt voor een Thracisch meisje (174a). De ware geleerde is uitermate onpraktisch en verstrooid. Theaetetus, een vooraanstaande wiskundige, was een goede bekende van Plato en bezoeker van diens academie. Hij onderzocht de eigenschappen van de vijf regelmatige veelvlakken, waaronder de piramide en de kubus. De dialoog van Plato speelt zich af in een sportpark, dat wil zeggen in een omheinde zandvlakte waar behalve hardlopen, discuswerpen en worstelen ook (als bijvak) wiskunde wordt beoefend. De dialoog *Theaetetus* beschrijft hoe jonge naakte atleten zich al worstelend aan elkaars bezwete lichamen vergrijpen om zich vervolgens in discussies over filosofie en wiskunde te mengen. In plaats van de zandbak enkel voor krachtmetingen te gebruiken, kunnen er ook strepen worden getrokken en wiskundige vraagstukken worden opgelost.

Plato vertelt de anekdote niet alleen, maar kiest ook nadrukkelijk partij. Voor hem onderstreept het verhaal het talent van de astronoom om zich op zijn object te concentreren. De ware astronoom weigert zijn blik op aardse dingen te vestigen. Wie zijn leven aan wijsbegeerte wijdt, zal onvermijdelijk lachwekkend lijken in de ogen van leken (172c). Thales als verstrooide professor, zozeer in beslag genomen door de meetkundige astronomie dat hij de alledaagse werkelijkheid uit het oog verliest.³⁵ De confrontatie kan dan hard aankomen.³⁶ Thales zelf ziet enkel nog de sterrenhemel. Hij verliest zijn eigen positie (als wandelaar op

³⁵ Cf. het befaamde antwoord van Anaxagoras op de vraag waartoe wij op aarde zijn: om zon, maan en hemel te aanschouwen (Diogenes Laërtius 1933, p. 88).

³⁶ Een recente variant vinden we in een boek dat Taminiaux (1992) aan Martin Heidegger wijdde. Deze filosoof werd zozeer in beslag genomen door de grote vraagstukken van het menselijke bestaan dat hij in de fout ging door zich gedurende enige tijd met het nazisme te engageren, wat hem na de oorlog op een doceerverbod kwam te staan, terwijl zijn zoons als krijgsgevangenen in Russische concentratiekampen de prijs betaalden voor het engagement van hun ouders.

aarde) uit het oog. De oude vrouw (of het Thracische meisje) neemt, van enige afstand, waar hoe deze subject-objectrelatie zich ontwikkelt en ziet waar het eindigt – in een kuil – en lacht. De aardse kuil als het tegendeel van de weidse sterrenhemel. De val als een vernedering. De ‘vergeten’ aarde meldt zich als zwaartekracht en als oneffen tracé: het perspectief van de komedie. Is het mogelijk in twee werelden te leven, die van de wetenschap (voor de astronoom is dat de sterrenhemel) en die van het praktische bestaan? De perspectiefwisseling onthult een blikvernauwing of blinde vlek. De bestaande werkelijkheid is uit Thales’ blikveld verdwenen. Zijn blikrichting is niet horizontaal, maar verticaal (naar boven). Hij geeft er de voorkeur aan hemellichamen nauwgezet te volgen. Zijn aandacht gaat uit naar de sublieme hemel voorbij de gegroefde aarde. Zijn blikrichting is negentig graden gekanteld, als een wandelende telescoop. Door zijn val komt hij plotseling zelf in beeld, als voorwerp op aarde. De kuil herinnert aan een graf. Wie zich in het ondermaanse wil handhaven, dient het realiteitsprincipe in acht te nemen.

Bij nader inzien is deze duiding onvolledig. Er is nog een tweede perspectiefwisseling mogelijk, zodat ook de positie van de lachende toeschouwer in beeld komt, die dan niet het laatste woord heeft. Thales lijkt naïef en wereldvreemd, maar de geometrie waaraan hij tijdens zijn wandelingen werkt, behelst een nieuwe manier van kijken die grote gevolgen zal hebben voor antieke stedenbouw. De wereld is bezig te veranderen van een gegroefde wereld, vol kuilen en obstakels, in een geometrisch geordende, effen wereld, met een strak wegdek dat mobiliteit op ongekende schaal faciliteert. De kuil was eigenlijk al een anachronisme, een obstakel dat door de geometrisering van de wereld uit de weg zou worden geruimd. De geometrie van Thales en zijn volgelingen zou de antieke wereld grondig veranderen, tot en met de bestrating van het wegdek. De enorme maatschappelijke betekenis van de ‘wereldvreemde’ blik van Thales en de zijnen wordt onderschat. Thales viel weliswaar ten prooi aan hilariteit, maar kon zich troosten met de gedachte dat ook lachende buitenstaanders voortdurend in kuilen vielen en voor onoplosbare obstakels werden geplaatst, omdat ze weliswaar konden schatten en turven, maar geen meetkundige bewerkingen konden uitvoeren. Thales was hen enkele stappen voor.

Napoleon in het voetspoor van Thales

De piramide van Cheops gold millennialang als hoogste gebouw ter wereld. Slechts enkele kathedralen konden zich ternauwernood meten met deze mastodont van steen. Pas in de negentiende eeuw wist de architectuur het wereldwonder verticaal voorbij te streven. De Eiffeltoren verdubbelde de hoogte tot 300 meter. Daarmee stelde zich het verlangen naar

hoogte niet tevreden. Anno nu zijn we getuige van een ware explosie van verticaliteit, een mondiale wedijver tussen metropolen om hoogte te realiseren, een architectonisch verlangen dat de oudheid definitief overschaduwde. Het omslagpunt, het begin van deze opwaartse hoogtecurve, laat zich omstreeks 1800 situeren. Aan de vooravond van de eeuwwisseling, in de jaren 1798-1799, organiseerde Napoleon een expeditie naar Egypte. Ook de piramide van Cheops werd bezocht. Napoleon was onder de indruk. Tegen zijn soldaten zei hij dat vanaf deze piramide veertig eeuwen op hen neerblikten.³⁷ Napoleon had verstand van wiskunde. Hij wist niet alleen een redelijk goede schatting te maken van het aantal stenen waaruit het bouwwerk bestond (~2.300.000), maar wist bovendien te berekenen dat dit aantal volstond om een denkbeeldige muur van 2836 kilometer lengte rond Frankrijk op te trekken. Hij wist, met andere woorden, inhoud om te zetten in lengte. Een paradoxale gedachte overigens, want waarom zou degene die Europa vanuit Frankrijk wilde verenigen, uit protectionisme een muur optrekken rond zijn eigen natiestaat? Ook voor Napoleon belichaamde de piramide kennelijk een proeve van wiskundige bekwaamheid. Ook diens wiskundige verbeelding werd door het bouwwerk uitgedaagd. De wiskundige Gaspard Monge (1746-1818), die hem tijdens de expeditie vergezelde, was grondlegger van de beschrijvende meetkunde, hoogleraar aan de militaire academie en een van de 72 Franse wetenschappers wiens naam in de Eiffeltoren gegrift staat. Opnieuw vormde de piramide het decor voor een dialoog tussen een leerling (Napoleon) en een leraar (Monge) over wiskunde. Hoewel Napoleon vroegtijdig terugkeerde naar Parijs en zijn expeditie in militair opzicht jammerlijk mislukte, bleek zijn fascinatie voor Egypte besmettelijk. Dankzij zijn toerisme ontstond zowel op academisch niveau (de egyptologie) als op cultureel niveau (de egyptomanie) in Europa een hype. Wetenschappelijk hoogtepunt was de ontcijfering van het hiërogliefenschrift aan de hand van de Steen van Rosetta, die Franse soldaten in 1799 ontdekten. De culturele epidemie culmineerde in de empirestijl, de wederopbloei van de *antieke* egyptomanie die voortvloeide uit de kennismaking van Ceasar en Marcus Antonius met het Egypte van Cleopatra.

Nadat Napoleon omstreeks 1800 van Parijs naar de piramide reisde, volgde hem bijna twee eeuwen later de piramide als architectonisch concept naar Parijs. De piramide van president Mitterrand (de socialistische Napoleon), als Parijse tegenhanger van de obelisk die (als fallussymbool van mannelijke vruchtbaarheid) al vele eeuwen het Sint-Pietersplein te Rome siert, werd in 1989 gebouwd, exact twee eeuwen na de Franse revolutie (1789) en exact honderd jaar na de bouw van de Eiffeltoren (1889), als monument dat de industriële revolutie

³⁷ 'Soldats! Du haut de ces pyramides quarante siècles nous contemplent' (Cohen 2005, p. 21).

van de negentiende eeuw markeerde. En juist toen Mitterand te Parijs zijn piramide liet bouwen, viel de Berlijnse Muur. In hetzelfde jaar ging het HGP van start, gewijd aan de ontcijfering van het menselijke genoom dat, als cryptogram van het leven, veelvuldig met de Steen van Rosetta is vergeleken.³⁸

In den beginne was het interval: de harmonie der sferen

Het antieke weten is op twee locaties ontstaan. De tegenhanger van Thales in het Oosten was Pythagoras in het Westen. Laatstgenoemde beseftte dat wiskunde en wijsbegeerte niet volstaan om de kosmos te doorgronden. Hij voegde nog een derde dimensie toe: de muziek. Het Griekse wonder valt samen met de geboorte van de musicologie, en niet als ‘toepassing’, want muziek gaat aan wiskunde en filosofie vooraf. Musicologie als kerndiscipline, als Koninklijke toegang tot het wezen van het Zijn.

Pythagoras van Samos zou het bewijs hebben gevonden voor de stelling waaraan hij zijn naam verleende. Na vele reizen, onder andere naar Egypte, stichtte hij een religieuze orde te Croton (Italië) in het toenmalige Groot-Griekenland. Wetenschap en religie lagen nadrukkelijk in elkaars verlengde: in zijn zoektocht naar kennis deed hij belangrijke heiligdommen aan. Hij geldt als de vader van het esoterisme: de neiging om kennis voor anderen geheim te houden. Zijn school was een broederschap, een geestelijke orde, maar ook een wereldlijke macht. Het strenge bestuur dat de orde over Croton uitoefende, en waaraan een volksoptand een einde maakte, was op wiskundige grondslagen gebaseerd. Naast getallenleer was Pythagoras bedreven in zonnepijlers. Hij geldt echter vooral als grondlegger van de musicologie, de discipline die muziek (‘georganiseerd geluid’) wetenschappelijk onderzoekt.

Pythagoras bedacht de term ‘filosoof’ en hield de natuur die filosofen bestudeerden voor een *kosmos* – een perfecte geometrische orde. In de natuur zouden zich sublieme geometrische verhoudingen (intervallen) aftekenen. Natuurlijke getallen golden als de elementen of bouwstenen waaruit de kosmos was opgetrokken. Dergelijke harmonieuze verhoudingen ontwaarde Pythagoras echter eerst en vooral in de muziek. Hij ontdekte dat intervallen en toonladders op eenvoudige, natuurlijke getalsverhoudingen berusten. In een welluidende, harmonieuze opeenvolging van tonen (bijvoorbeeld C – G) tekent zich een harmonieuze getalsverhouding af, bijvoorbeeld in termen van de lengte van de snaren die, door trilling, de betreffende klanken voortbrengen (1, 1/2, 1/3, 1/4, enzovoort). Inzichten

³⁸ Die zich thans in het British Museum te Londen bevindt, op een steenworp afstand van het hoofdkantoor van de Wellcome Trust, een van de organisaties die het HGP financierden.

opgedaan in de muziek laten zich naar andere kennisdomeinen, zoals de astronomie, extrapoleren: muziek als sleutel tot de kosmos, als stamcel waaruit andere wetenschappen zich door differentiatie en specialisatie ontwikkelden.

Pythagoras liet geen geschreven bronnen na, maar ook in zijn geval vertelt een beginverhaal, opgetekend door de neoplatonist Iamblichus, hoe hij tot zijn inzicht kwam. Terwijl Thales de werkelijkheid optisch benaderde, via de blik als natuurlijk onderzoeksinstrument, oriënteerde Pythagoras zich op het auditieve domein. Hij wilde het 'blote oor' versterken en verfijnen, zoals het blote oog kon worden ondersteund met mathematiserende instrumenten als een meetlat of een Jacobsstaf, en de tastzin met maten en gewichten. In gedachten verzonken, passeerde hij de werkplaats van een koperslager en merkte op dat de geluiden van ijzeren hamers waarmee op aambeelden werd geslagen, in toonhoogte verschilden. Hoe lichter de hamer, hoe hoger de toon. Een hamer die twee keer zo zwaar is, brengt een toon voort die acht tonen (een octaaf) lager is. Met twee hamers kon een koperslager een tweetonig lied voortbrengen. Pythagoras ging meteen naar huis om met geluid te experimenteren en ontdekte dat zich tussen tonen die door harmonieuze intervallen van elkaar worden gescheiden, natuurlijke getalsverhoudingen aftekenen. Daarbij hanteerde hij een diatonische toonladder, opgebouwd uit acht 'natuurlijke' klanken. In de landstreken van het toenmalige Griekenland werden diverse toonladders gebruikt, elk met een eigen karakter. Pythagoras zou zijn eigen Pythagoreïsche toonladder ontwikkelen die met de harmonie der sferen correspondeerde.

Bij Pythagoras valt de geboorte van het wetenschappelijke weten samen met de geboorte van de musicologie, die niet alleen betrekking had op datgene wat wij tegenwoordig muziek noemen, maar op de kosmos als geheel. De leer van de verhoudingen betrof niet enkel de instrumentale muziek, maar ook de euritmische leefregels die Pythagoras predikte en de regelmatigheden die hij in de bewegingen van hemellichamen ontwaarde. Muziek was de sleutel. Getalsverhoudingen die zich in de muziek op experimentele wijze lieten bestuderen, vormden de elementen van het Zijn. Muziek als getal, oftewel 'music is number made audible' (James 1993/2006, p. 31, p. 73). Klanken en hun onderlinge verhoudingen (intervallen) vormen het primordiale fenomeen. In den beginne was het interval, een term die in het Grieks met 'logos' werd aangeduid. Ook het denken van Pythagoras begint met een prelude waarin de betrokkene vraagtekens plaatst bij zichzelf als subject: wantrouwen jegens natuurlijke zintuigen als bron van informatie, twijfels bij de betrouwbaarheid van het gehoor.

Volgens de neoplatonist Porphyrius was Pythagoras vooral een medicijnman of therapeut die muziek gebruikte als panacee, als remedie voor uiteenlopende kwalen. Dit hing

samen met de drie muziekvormen die hij onderscheidde en die later bekend zouden worden als *musica instrumentalis* (die door instrumenten inclusief de menselijke stem wordt voortgebracht), *musica humana* (het positieve of negatieve, heilzame of ontwrichtende effect van muziek) en *musica mundana* (de muziek van het Zijn die opstijgt uit de kosmos als geheel). *Musica humana* biedt therapeuten of bestuurders de mogelijkheid invloed uit te oefenen op menselijk gedrag. Muziek kan kalmerend of opwindend, pacificerend of opruiend, vormend of betoverend zijn.³⁹ Het spreekt voor zich dat Pythagoras vooral belang stelde in het harmoniserende effect van intervallen, zowel op individueel als op politiek gebied (de musicoloog als arts van de polis). Een belangrijke pythagoreïsche leefregel luidde dat Pythagoreërs, alvorens in te slapen, eerst hymnen dienden aan te heffen om zich als het ware muzikaal te reinigen en de geluiden van de dag van zich af te spoelen.

Ook ontdekte Pythagoras dat geluid nauw samenhangt met beweging. Snaren, hamers, dierenhuiden, ratels, wind en water: alles wat beweegt produceert geluid. Dit bracht hem op het denkbeeld dat ook de bewegingen van hemellichamen met geluid gepaard moesten gaan. Afhankelijk van omvang en omloopsnelheid brengen hemellichamen klanken voort, als een hemelse koorzang: de harmonie der sferen, die echter voor menselijke zintuigen niet waarneembaar is. Zij valt slechts theoretisch te beluisteren, als een harmonieuze opeenvolging van tonen die we zouden waarnemen als we ons bij wijze van droomvlucht door de ruimte van het ene hemellichaam naar het andere zouden kunnen bewegen.

Griekse astronomen maakten onderscheid tussen de ‘vaste’ sterren (die zich op grote afstand van de aarde bevinden) en de hemellichamen die in eigenzinnige banen rond de aarde lijken te cirkelen (zon, maan, Venus, Mercurius, Mars, Jupiter en Saturnus). Aan elk hemellichaam werd een eigen toonhoogte toegeschreven. Hun baan werd als een onzichtbare, cirkelvormige snaar beschouwd, waarbij (volgens sommige bronnen) de langste snaar (die van Saturnus) de laagste toon voortbracht, al waren anderen (inclusief Pythagoras zelf) van mening dat Saturnus juist een hoge toon produceerde omdat, door de enorme lengte van zijn baan, de omloopsnelheid tijdens de omwenteling heel hoog moest zijn. Op die manier ontstond een muzikale constellatie. Volgens Pythagoras, die deze kosmische ‘snarentheorie’ introduceerde, klonk de hemelse symfonie tamelijk sober en eentonig, maar zijn gedachte stond een indrukwekkende intellectuele loopbaan te wachten, die in zekere zin nog altijd voortduurt.

³⁹ Cf. de rol van herdersjongen David die met zijn citerspel, als pastorale therapeut van koning Saul, carrière wist te maken aan het hof: ‘Telkens als de demon Saul lastig viel, nam David de citer en speelde hij erop; dan kalmeerde Saul... en de boze geest week van hem’ (1 Samuel 16:23).

Zo bevat het slothoofdstuk van Plato's hoofdwerk *Politeia* (*De staat*) een beroemde poging om het pythagoreïsche beeld van de hemel aanschouwelijk te maken. Plato vertelt het verhaal van een soldaat genaamd Er die na zijn heldendood een reis naar de hemel maakt, om vervolgens op aarde terug te keren en verslag te doen. Tijdens zijn astrale reis (zijn bijna-doodervaring) aanschouwt hij de zeven draaiende cirkels van de zojuist genoemde hemellichamen. Op de rand van elke cirkel is een sirene neergestreken die onophoudelijk één vaste toon voortbrengt. Uit het samenspel (de symfonie) van deze tonen klinkt de hemelse koorzang op. De afstanden corresponderen met een diatonische toonladder. Wellicht had Er aan de waarneming van deze weldadige muziek zijn herstel en terugkeer op aarde te danken. Van belang is, dat muziek inzicht verschaft in het wezen van het universum, terwijl het beoefenen van muziek de mogelijkheid biedt om met dit universum in contact te komen. Omgekeerd brengt slechte muziek (kakofonie) volgens Plato de stabiliteit van staat en lichaam in gevaar. Alleen harmonische muziek, die de harmonie der sferen nabootst, is geoorloofd in de ideale stad.

De mythe van Er is het sluitstuk van een dialoog waarin voor muziek een cruciale rol is weggelegd. In Plato's ideale staat, gestructureerd als een maatschappelijke piramide, spelen 'wachters' (als piek van het politieke bouwwerk) een cruciale rol. Hoewel ze de staat ongetwijfeld ook beschermen tegen ongewenste invloeden van buitenaf, zijn hun disciplineringspraktijken en toezichhoudende functies toch vooral op de eigen inwoners gericht. Het zijn eerder bewakers dan beschermers. Om hun taken te kunnen vervullen, hebben deze wetenschappelijk geschoolde atleten een optimale opleiding doorlopen. Daarbij speelt disciplineringspraktijken door muziek een sleutelrol. Op de vraag wat voor opleiding wachters te wachten staat, geeft Socrates het volgende antwoord: gymnastiek voor het lichaam, muziek voor de geest (377a, 411e, 546d). Wie zich te veel op gymnastiek en te weinig op muziek toelegt, wordt te 'hard', wie zich te veel op muziek en te weinig op gymnastiek toelegt, te 'zacht' (410d). Terwijl astronomie een oefening is voor het oog, behelst muziekonderwijs een oefening voor het oor (530d) en terwijl muziektheoretisch onderwijs de intellectuele vermogens scherpt, kunnen aspirant-wachters door praktische muziekbeoefening zich een gevoel voor harmonie (voor melodische intervallen) en maat aanmeten (522a). Wachters dienen uiterst alert te zijn op nieuwe muzikale modes en stijlen, die de stemming van jongeren en de harmonie van de staat ondermijnen (424b/c).⁴⁰

⁴⁰ 'The overseers of our state ... must be watchful against innovations in music and gymnastics counter to the established order, and to the best of their power guard against them ... for a change to a new type of music is

Ook Aristoteles beaamt in *Politica* VIII het belang van muziek bij opvoeding tot burgerschap en wijst op de effecten (tijdelijk of blijvend) van bepaalde toonladders of modi (bijvoorbeeld het kalmerende effect van de apollinische Dorische toonladder versus het opwindende effect van de dionysische Frygische toonladder). Beter nog dan als muziekpsychologie zouden dergelijke beschouwingen als muziekethiek kunnen worden aangeduid.

Een half millennium na Pythagoras schrijft Cicero zijn hoofdwerk (*De re publica*) met als finale de droom van Scipio Aemilianus, een jonge Romeinse generaal die op het punt staat Carthago te verwoesten. Het verhaal, dat bekendstaat als Scipio's droom (*Somnium Scipionis*), is onmiskenbaar op Plato's mythe van Er geënt en vertelt hoe Scipio opstijgt naar de hemelsferen, waarbij grootvader en oorlogsheld Scipio Africanus als gids en mentor optreedt. Enerzijds betreft het een ontluisterende ervaring: de aarde en de hoofdstad Rome blijken nietige plekken in het immense universum. Anderzijds is de moraal opbouwend: in het licht van de grootse omvang van dit indrukwekkende heelal moeten we als nietig individu onze opofferingsgezinde dood niet schuwen. Deze moraal is nauw verweven met de metafysische dimensie van de vertelling. Tijdens zijn tocht ontwaart Scipio de hemelse architectuur en beluistert hij de sferenharmonie. Het universum is opgebouwd uit negen sferen, waarvan er acht gestaag bewegen (de zeven al genoemde sferen plus de buitenste sfeer van de vaste sterren), terwijl de aarde doodstil in het centrum staat. Uit de cirkelbewegingen van deze perfect op elkaar afgestemde hemellichamen klinkt aangename muziek op. De hemel is een symfonie van tonen die we *na* elkaar horen en niet *in samenspel met* elkaar: een harmonieuze toonladder, geen harmonie. Afhankelijk van hun positie en snelheid brengen hemellichamen lage of hoge, zware of scherpe tonen voort. Muziek is de geheime band die de dingen samenhoudt.

De sferenharmonie is geen akoestische 'versiering' of goddelijke luxe, geen bijeffect. Het is de muziek die de sferen voortstuwt en de ruimte sferisch bolt. Het zijn de muzikale intervallen die de structuur van de ruimtelijkheid bepalen, opdat planeten zich in deze opzet kunnen voegen. Door met zangstemmen of instrumenten deze symfonie na te bootsen, krijgen stervelingen toegang tot het wezen van het universum.⁴¹

something to beware of as a hazard of all our fortunes. For the modes of music are never disturbed without unsettling of the most fundamental political and social conventions' (424b/c).

⁴¹ 'Now the revolutions of those [spheres] produce seven sounds with well-marked intervals; and this number, generally speaking, is the mystic bond of all things in the universe. And learned men by imitating this with stringed instruments and melodies have opened for themselves the way back to this place, even as other men of noble nature, who have followed godlike aims in their life as men.'

In *Harmonica* van Claudius Ptolemaeus (87-150) wordt de gedachte van de sferenharmonie systematisch uitgewerkt en aan empirische observaties gekoppeld. Het geschrift zou een belangrijke rol spelen bij de wedergeboorte van de harmonieuze kosmos toen de astronoom Johannes Kepler in 1607 een exemplaar in handen kreeg. Het beeld als zodanig bleef echter gedurende de hele Middeleeuwen levend omdat het, als metafysisch a priori, de grondslag vormde voor de middeleeuwse muziekfilosofie als zodanig, en voor de middeleeuwse kloostermuziek als ‘praktische’ filosofie.

Homo cantor

Het gedachtegoed van Pythagoras, Plato, Cicero en Ptolemaeus werd in de Middeleeuwen voortgezet door christelijke auteurs als Boethius, die leefde van 481 tot 524 – een half millennium na Cicero en Ptolemaeus. De gedachte van de sferenharmonie functioneerde als mogelijkheidsvoorwaarde voor de monastieke toonkunst als zodanig, met name het Gregoriaans. Al zingend voegt de contemplatieve gemeenschap zich in de kosmische harmonie. Zang brengt een *rapport* tot stand tussen de ziel van de zingende mens en de dieptestructuren van de wereld. In *De institutione musica* maakt Boethius, in navolging van Pythagoras, onderscheid tussen *musica mundana* (de muziek van de hemelsferen, oftewel muziekastronomie), *musica humana* (de inwerking van muziek op het gemoed, oftewel muziekpsychologie) en *musica instrumentalis* (datgene wat wij musicologie zouden noemen). Voor hem hangen deze dimensies nauw met elkaar samen. Het fenomeen muziek bezette toentertijd een veel breder intellectueel domein dan nu en daarmee zet Boethius de toon voor de muziekfilosofie zoals die zich in de Middeleeuwen verder ontwikkelde.

De middeleeuwse kloostermuziek is een collectief en goeddeels anoniem project. De eerste componist die als individu uit de anonimiteit tevoorschijn treedt en wier werk zich in een groeiende populariteit mag verheugen, is Hildegard van Bingen (1098-1179) die een half millennium later dan Boethius leefde en wier muziek een mathematische vorm van bidden vormde. Het middeleeuwse kloosterleven werd gestructureerd door de zeven gebedsuren (metten, lauden, priem, terts, sext, none, vespers en completen) waarmee, op nauwgezette tijden, in de loop van een cyclus van zeven dagen, de honderdvijftig psalmen van het psalterium ten gehore werden gebracht. Hildegard, wier leven aan deze gebedsuren een vaste structuur ontleende, beschouwde ziel en universum als een samenspel van klanken, een symfonie. Haar composities moeten worden begrepen tegen de achtergrond van de gedachte dat gezang een afspiegeling is van de majestueuze kosmische koorzang die opstijgt uit de schepping. Het zingende klooster verheft zich al zingend tot een soort hemellichaam. Deze

participatie in en correspondentie met de hemelse harmonie is een bron van inzicht en troost. Muziek vormt als het ware de Koninklijke toegang tot de basale structuren, de basale dynamiek (het uurwerk) van de schepping. Monastiek gezang als muzikale spiegel of afspiegeling van de hemel. Muziek brengt warmte en beweging in het bestaan en dicht de kloof tussen hemels ideaal en aardse imperfectie. Het beoefenen van muziek geldt als een vorm van metafysica, een metafysische oefening.

Door de monastieke zangkunst verwerft de mens zich de stem die Adam voor de zondeval in het paradijs bezat, een stem als die van engelen, waarmee hij, als een zingend lichaam tussen de andere hemellichamen, hymnen zong en God dagelijks kon prijzen. Na de zondeval heeft de beschadigde mens behoefte aan muziek. De natuurlijke, gecorrumpeerde stem wordt daarbij ondersteund door de zeven muziekinstrumenten (citer, fluit, hoorn, trompet, trom, cimbaal en orgel). Muziek moet de ziel uit haar sluimer wekken en opleiden. De ziel is daarbij letterlijk een symfonie ('symphonialis est anima') die de kosmische symfonie (*musica mundana*) weerspiegelt. Niet alleen de hemellichamen zingen, ook de elementen hebben een eigen toon en de melodie die opklinkt uit het universum is ook in die zin een 'elementaire' harmonie. Door te zingen weet de ziel als symfonie (*symphonizans*) het Paradijs als auditieve omgeving weer te benaderen (Schipperges 1995; Pernoud 1995/1996).⁴²

De voedingsbodem voor deze gedachtegang werd gevormd door monastieke muziekpraktijken, met de abdij van Cluny als centrum, waar het kloosterleven (als *vita contemplativa*) de vorm aannam van een *laus perennis*, een ononderbroken, altijd durende lofzang op de Schepper. Opnieuw moeten we muziek niet louter als versiering van het bestaan begrijpen. Veeleer bouwde deze muziek, in nauwe samenspraak met de architectuur, een ambiance op, een akoestische *Lichtung* die maakte dat de musicerende mens zich in de hemelse ruimte, de hemelse harmonie kon voegen.

Muziek was kortom een allesomvattend concept, het perspectief van waaruit mens en wereld door Hildegard werden beschouwd: de schepping als een gesamt-kunstwerk waarin muziek de hoofdrol opeiste. Het leven was idealiter één liturgische symfonie, een alomvattend zangspel ter verheerlijking van God, wiens schepping zelf ook weer een muziekproducerend en door muziek bewogen kunstwerk was. De ziel wil instemmen met de oorspronkelijke orde: filosofie als heimwee, zoals Novalis het formuleerde. In dit spel van correspondenties is het getal zeven van belang: zeven hemellichamen, zeven tonen, zeven gebedsuren, zeven

⁴² 'Anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est' (geciteerd in: Horst 2003/2009, p. 77).

wekdagen, zeven scheppingsdagen (inclusief rustdag), zeven muziekinstrumenten, enzovoort.

Het getal zeven speelt ook in het leven van Hildegard zelf een grote rol. Op jonge leeftijd werd ze min of meer ingemetseld in een kluis die slechts via één venster met de buitenwereld (een mannenklooster) was verbonden. Daar bracht zij vele jaren van haar leven door, begraven met Christus (Horst 2003/2009). Als ‘tiende’ kind werd ze, bij wijze van geestelijke belasting, aan God geschonken. In deze besloten, introverte omgeving leerde ze psalmen zingen. Toen zij 42 (= zes maal zeven) jaar en 7 maanden oud was, vond de grote ommekeer plaats. Ze werd abdis, schreef haar invloedrijke geschriften, componeerde haar composities en trad met de groten der aarde in correspondentie. Door deze omslag naar wereldbetrokkenheid kon ze haar visie op de harmonieuze kosmos en de sferenharmonie uitdragen. Haar boodschap was op muzikale leest geschoeid. Na zesmaal zeven jaren en zeven maanden van stilte, kon haar partituur eindelijk opklinken en konden pausen en andere hoogwaardigheidsbekleders haar muzikale metafysica vernemen.

Ook bij Augustinus gold kloosterzang als voorspel en oefening voor de hemelse liturgie. Als mensen op aarde musiceren, stemmen zij in met de hemelse lofzang der engelen. Al musicerend komt de mens als herboren Adam tot zijn bestemming, want die berust in het lofprijzen van God. Want dat is in feite wat de engelen onophoudelijk doen, als we een anonieme, vijfde-eeuwse auteur moeten geloven die zich uitgaf voor Dionysius de Areopagiet, bekeerling van Paulus. In zijn boek *De hierarchia coelesti (Over de hemelse hiërarchieën)* probeert hij antieke inzichten over de sferenharmonie te combineren met Bijbelse opvattingen over serafijnen en cherubijnen, die deze hemelse sferen zouden bevolken. In Jesaja 6:3 heet het dat de serafijnen die Gods troon omringen onophoudelijk één zin scanderen die vooral in de Latijnse variant bekend werd: ‘Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.’ In het Evangelie volgens Lucas verschijnt een hemelse schare die, ter gelegenheid van Jezus’ geboorte, God verheerlijkt met een lofprijzing die, volgens de overlevering, door deze engelen zou zijn gezongen. In *Openbaring* is de wereld in één immense liturgie veranderd, waarbij roepende engelen een hoofdrol opeisen. In de Bijbel zelf wordt over zingende engelen strikt genomen niet gerept. Dat is een middeleeuwse toevoeging. Het (intimiderende) *geroep* van Bijbelse engelen verandert allengs in een aanvankelijk adembenemend, maar uiteindelijk suikerzoet hemels gezang. Zo ontstaat het beeld van de hemel als een alomvattend kunstwerk, opgebouwd uit enorme wentelende sferen (bollen of wielen) waarin het wemelt van zingende, musicerende engelen die kilte en duisternis uit het heelal verdrijven (Russell 1997). Dit hemels oratorium rijst ook op uit

Dantes *Divina commedia*. De hemel is niet alleen een eeuwige lichtruimte, maar vooral een eeuwige klankruimte, een akoestisch heelal. Ook in de kerkelijke schilderkunst was dit beeld ongekend populair. Musicerende engelen zweven in groten getale in kerkgebouwen en boven kerststallen.

De middeleeuwse monastieke muziek bracht de meerstemmige (polyfone) koorzang voort, die harmonie en contrapunt mogelijk maakte. Gelijktijdig met het polyfone koor werd het orgel als meerstemmig instrument ontwikkeld.⁴³ Tot dan toe bestond westerse muziek in melodieën, door instrumenten begeleid. De nadruk lag op stem en tekst en de technische ontwikkeling van muziekinstrumenten nam geen hoge vlucht.

In samenhang met polyfonie kwam het muzieknotatiesysteem tot stand dat we in essentie nog steeds hanteren. De vier (later vijf) lijnen ogen als de snaren van een instrument en de noten als de vingertoppen die hen beroeren (of als de wenken van een dirigent die daartoe aanzet). Ook in de ziel zouden zich dergelijke snaren bevinden, zodat we (met muziek) bij luisteraars een gevoelige snaar kunnen raken. Deze innerlijke snaren kunnen op een bepaalde wijze zijn gestemd, waardoor we ons in een bepaalde stemming bevinden. De vier (of vijf) lijnen zijn als de vingers van een hand, de zichtbare uiteinden van deze inwendige snaren (met of zonder duim). Aldus vormt zich een circuit vanuit de innerlijke snaren (*musica humana*), via de vingers van de hand, de snaren van het instrument (*musica instrumentalis*) en de trillende haarcellen in het oor weer terug naar het gemoed.

We kunnen in de notenbalk echter ook het pythagoreïsche beeld kunnen ontwaren van de kosmos als een immense lier opgebouwd uit snaren (waarbij aan elke planeet een eigen snaar wordt toebedeeld). Zo ontstaat een immense cirkelvormige notenbalk, waarvan de leesbare (platte) notenbalk een minuscuul fragment vormt: vier of vijf parallelle rechte lijnen, maar eigenlijk hebben we met uiterst kleine stukjes van immense cirkels van doen die samen een universele notenbalk op macroschaal vormen. Bladmuziek vormt dan een klein fragment van de immense hemelse partituur, zoals het uur een uitsnede vormt uit de geschiedenis. De notenbalk (als principe van de westerse muzieknotatie) hebben we aan Guido van Arezzo (991-1033) te danken, evenals de bekende klankreeks do-re-mi-fa-sol-la-si-do.⁴⁴ Daarmee kwam, veel later dan in de letteren en de wiskunde, een einde aan het analfabetisme in de muziek. Dit notatiesysteem was niet alleen als geheugensteun van belang, maar ook als

⁴³ Orgel (afgeleid van ὄργανον) betekent letterlijk instrument. Het antieke prototype, de befaamde *hydraulis* (waterorgel), was een soort gemechaniseerde panfluit die als luidruchtig instrument werd ingezet om gladiatorengevechten op te luisteren en gladiatoren in de juiste stemming te brengen. De associatie van het orgel met meerstemmige, geestelijke muziek is van veel latere datum.

⁴⁴ Guido zelf gebruikte Ut in plaats van Do. Een bekende hymne deed dienst als acrostichon.

compositie-instrument voor polyfone composities. Het fenomeen componist zoals we dat kennen uit de klassiek-romantische periode (Bach, Mozart, Wagner, enzovoort), zou zonder dit notatiesysteem ondenkbaar zijn. De notatietechniek heeft, als mogelijkheidsvoorwaarde, de latere westerse muziektraditie mogelijk gemaakt. Zoals we zonder een getalsysteem wel kunnen turven, maar niet op niveau kunnen rekenen, zo kunnen we niet echt componeren of nauwgezet reproduceren zonder een muzieknotatiesysteem.

Het hemelse motet van Kepler

De grondgedachte van het muzikale heelal (maar dan van engelen en andere liturgische 'ballast' ontdaan) beleefde een wedergeboorte in het werk van Johannes Kepler, met name in diens hoofdwerk *Harmonices mundi*, dat in 1619 verscheen (Stephenson 1994). Aan dit werk liggen twee inspiratiebronnen ten grondslag. Enerzijds het revolutionaire geschrift van Copernicus over omwentelingen van hemellichamen waarin wordt aangetoond dat de aarde een planeet is die om de zon cirkelt (dat Kepler al op jonge leeftijd leerde kennen). Anderzijds het al genoemde geschrift van Ptolemaeus over de sferenharmonie waarmee hij op latere leeftijd (in 1607) kennismakte. Kepler is er net als Copernicus en Ptolemaeus van overtuigd dat zich in de ruimte een perfecte geometrische structuur aftekent. In zijn jeugdwerk *Mysterium cosmographicum* uit 1596 tracht hij die structuur aan de hand van Plato's regelmatige veelvlakken (de *polyhedra*) te reconstrueren. In zijn nieuwe werk probeert hij het via de weg van de muziek. Optische (visuele) harmonie wordt auditieve (akoestische) harmonie. Thales wijkt voor Pythagoras. In de afstanden tussen de bewegende hemellichamen tekenen zich verhoudingen af die overeenstemmen met de intervallen in welluidende akkoorden (consonanten). De vroegmoderne angst voor het lege heelal (*horror vacui*) hing samen met het besef dat in een dergelijke leegte volstreekte stilte heerst. Kepler weet deze stiltefobie met een akoestische fantasie te dempen. God heeft de wereld volgens een euritmisch bouwplan geschapen, aldus Kepler, en zijn astronomische geschrift is een 'hymne' op dit goddelijke kunstwerk.

Bij Kepler volgen planeten echter geen perfecte cirkelbanen rond de aarde, maar roteren ze in elliptische banen rond de zon, waarbij hun snelheid varieert, zodat ze geen vaste tonen, maar veeleer, als functie van hun variërende snelheid, een melodie voortbrengen. Volgens de tweede wet van Kepler is de omloopsnelheid het traagst waar de afstand tot de zon het grootst is (een positie die hij aphelium noemt). Waar Plato stelde dat de sirenen een constante toon ten gehore brengen, brengen Keplers planeten melodieën voort, waarbij de toonhoogte langzaam maar gestaag varieert. Bij tijd en wijle vormen twee of meer planeten

welluidende akkoorden. Want bij ‘harmonie’ denkt Kepler niet aan een harmonieuze *opeenvolging* van intervallen, maar aan een *samenklank*.

De antieke Griekse muziek was monofoon: er was sprake van één melodieuze zangstem, ondersteund door bijvoorbeeld een harp of fluit. Terwijl Vincenzo Galilei de meerstemmige (polyfone) kloostermuziek als een terugval ten opzichte van het monofone Griekse model beschouwde, kiest Kepler voor polyfonie partij. Hij ontwaart een verband tussen antiek geocentrisme en eenstemmigheid enerzijds en modern heliocentrisme en meerstemmigheid anderzijds. De Griekse theorie was niet in overeenstemming met astronomische observaties. Zelfs de *Harmonica* van Ptolemaeus was een illusie die meer vragen opriep dan beantwoordde. Geocentrisme en monofonie zaten antieke auteurs dwars. In het heliocentrische universum tekenen zich meerstemmige, dynamische harmonieën af, waarbij meestal twee, maar in sommige gevallen ook drie of zelfs vier planeten zijn betrokken.

Saturnus, de traagste planeet, produceert de laagste toon, aldus Kepler, die niet alleen de grondtoon van Saturnus uitrekenet maar, omdat de snelheid van de aarde een veelvoud is van die van Saturnus, ook vaststelt dat ze samen een welluidend akkoord voortbrengen, waarbij de toon van de aarde vijf octaven hoger klinkt. Omdat planeten ellipsen doorlopen, is sprake van glijdende tonen. Aldus komt Kepler tot de conclusie dat hemellichamen, op hun zwerftochten langs de hemel, glissando melodieën voortbrengen. Saturnus als een uiterst trage bas. De tonen vormen een diatonische toonladder als we uitgaan van hun extreme posities: het aphelium (wanneer de afstand tot de zon het grootst en de omloopsnelheid het laagst is) of het perihelium (wanneer de afstand het kleinst en de omloopsnelheid het hoogst is). Planeten zingen een trage samenzang, elke planeet in zijn eigen toonsoort. Terwijl Saturnus en Jupiter de baspartij voor hun rekening nemen, is Mars de tenor, zijn aarde en Venus altstemmen en is Mercurius de sopraan. In combinaties brengen zingende planeten harmonieuze intervallen voort. Venus verandert nauwelijks van toon, blijft zich bewegen binnen één toongebied en is derhalve ‘passief’. Zij moet afwachten totdat andere planeten bereid zijn om met haar te consoneren, hetgeen volgens Kepler overeenkomt met haar vrouwelijke karakter. Voor Kepler is de polyfone harmonie de climax van muzikale cultuur, een kunstvorm die uitdrukking geeft aan wat hij het ‘archetype’ van het universum noemt.

Harmonieuze samenklanken zijn kortstondige momenten van welklinkendheid in een zee van ruis. Uit dit dynamische heelal klinken voortdurend nieuwe klankcombinaties op, maar de momenten waarop zich echt zuivere harmonieuze samenklanken voordoen zijn zeldzaam. Aardse musici die, in de vorm van een motet, de sferenharmonie willen nabootsen,

zullen zich op deze kortstondige momenten van harmonieuze symfonie moeten concentreren. Zij zullen een filter moeten inbouwen. De noten die aardse musici noteren, representeren de momenten waarop een planeet zich in een harmonieuze klankconstellatie voegt.

Een harmonieuze samenklank van twee planeten is een dagelijkse gebeurtenis. Een samenklank van drie planeten is al veel zeldzamer, een concordantie van vier planeten is een gebeurtenis die maar eenmaal per eeuw voorkomt, terwijl we om een harmonieuze samenklank van vijf planeten op te vangen duizenden jaren geduld moeten opbrengen. Het motet van de hemel is met andere woorden een uitermate traag muziekstuk dat zich op een geheel andere tijdschaal afspeelt dan de menselijke muziek. Een harmonieus samenspel van alle hemellichamen heeft zich waarschijnlijk maar eenmaal voorgedaan, bij het begin van de schepping, toen de tijd zelf geboren werd: de *big bang* als harmonieus beginakkoord. Het is hoogst onzeker of het universum lang genoeg zal bestaan voor de terugkeer van dit unieke moment als slotakkoord. Theoretisch is het mogelijk, maar de kans is klein.

Kepler roept de componisten van zijn tijd op, hem bij te staan in zijn zoektocht naar de archetypische akoestiek van het universum. Consonanten en intervallen verschaffen musici toegang tot het wezen van het universum. Muziek is de koninklijke route die inzicht biedt in de elementaire structuur van het heelal.⁴⁵ Astronomen en componisten beoefenen hetzelfde (wiskundige) ambacht.

Keplers hemelse symfonie oogt barok in vergelijking met de sobere eenvoud van de oorspronkelijke pythagoreïsche toonladder. We weten niet precies welke componisten Kepler in gedachten had, maar een voorbeeld zou Thomas Tallis kunnen zijn die in 1573, twee jaar na Keplers geboorte, het motet componeerde waarmee hij een indruk wilde geven van hoe hemelse muziek klinkt. Zijn *Spem in Alium*, een muziekstuk voor veertig stemmen verdeeld over acht koren (het aantal hemellichamen, maar ook het aantal natuurlijke tonen in een diatonische ladder) en gecomponeerd ter ere van de veertigste verjaardag van Elisabeth I, moet een overweldigende indruk hebben gemaakt. De titel is ontleend aan een Bijbelvers ('Spem in alium nunquam habui praeter in te') en betekent zoveel als 'vertrouwen in een ander' – een perfect voorbeeld van wat Kepler 'muzikale astronomie' of 'astronomische muziek' zou noemen.

⁴⁵ '[W]hile I climb along the harmonic scale of the celestial movements to higher things where the true archetype of the fabric of the world is kept hidden. Follow after, ye modern musicians, and judge the thing according to your arts, which were unknown to antiquity. Nature, which is never not lavish of herself, after a lying-in of two thousand years, has finally brought you forth in these last generations, the first true images of the universe. By means of your concords of various voices, and through your ears, she has whispered to the human mind ... how she exists in the innermost bosom. Shall I have committed a crime if I ask the single composers of this generation for some artistic motet? Compose the melody...' (1618-1621/1939/1995, p. 295)

4. Odysseus en de sirenen: Wagner en de wedergeboorte van de Griekse tragedie

Een muzikaal rationaliseringsoffensief

De gedachte dat zich in de natuur als kosmos een muzikaal-wiskundige structuur aftekent, vormde eeuwenlang de grondslag voor een rationaliseringsoffensief. De denkbeelden van de betrokkenen (van Pythagoras tot en met Kepler) waren pieken in een landschap voorbij de boomgrens van het alledaagse weten. De wereld laat zich op basis van getalsverhoudingen en intervallen interpreteren. De monastieke polyfonie van Guido van Arezzo, Hildegard van Bingen en anderen is een sublieme poging deze door en door muzikale gedachte ook daadwerkelijk op muziek te zetten. Deze ‘esprit de géométrie’ die muziek werd, vormde echter een antwoord op iets anders, iets *eerdere*, dat aan dit rationaliseringsoffensief voorafging, maar er niettemin de horizon, de periferie van bleef vormen. Rationalisering en Verlichting, zowel in de antieke als in de moderne tijd, gelden als antithese van de irrationaliteit, de ‘duistere’ periode waaraan de Verlichting een einde maakt. Rationalisme keert zich tegen eerdere, intimiderende, verduisterende en gewelddadige stijlen van interpreteren. De rationaliteit wil emanciperen en wordt wel met de zon vergeleken – er schuilt onmiskenbaar een zonnemythe in het grote verhaal van de rede. Zonsopgang veronderstelt echter een primordiale duisternis die de lichtstolp of lichtkegel van de rede blijft omzomen.

Het Griekse rationalisme (de apollinische verlichting van Plato en de zijnen) had twee vijanden. Enerzijds de ‘dionysische’ interpretatie van de natuur, die haar niet als een geordend geheel maar als een ondoorgrondelijke en onberekenbare chaos liet verschijnen. Anderzijds de Griekse tragedie als ultieme poging om deze dionysische interpretatie voor de ondergang te behoeden door een synthese tussen het apollinische en het dionysische tot stand te brengen. Om de dionysische natuur de doodsteek toe te brengen, moest derhalve ook met de tragedie (als schuilplaats) worden afgerekend. De tragedie als dramatisch gesamt-kunstwerk, dat in wezen op een tragisch-dionysisch wereldbeeld berustte, diende plaats te maken voor rationalisme en dialectiek.

Sirenen waren de getemde nakomelingen van zingende waternimfen die zich bij oevers en kusten ophielden om met hun aanlokkelijke stemgeluid schepen en schippers te laten stranden. In de dionysische muziek was voor deze sirenen een hoofdrol weggelegd. De muziek die Plato in zijn ideale staat wilde laten klinken, vormde, evenals de liturgische

muziek in middeleeuwse kloosters, een poging om de demonische, dionysische muziek van de oorspronkelijke sirenen te overstemmen en in de ban te doen. Plato's sirenen brengen geen rapsodische muziek meer voort, zoals in een mythische wereld, maar uiterst eentonig, mathematisch gezang. De platoonse, neoplatoonse en monastieke traditie koos nadrukkelijk partij voor het apollinische principe in de muziek. Met behulp van wiskunde werd muziek gedisciplineerd, werden dionysische risico's verdrongen, zoals Hildegards koorzang de klanken van de Lorelei (enkele kilometers stroomafwaarts aan de overzijde van de Rijn) overstemde. Tijdens de 'romantische' negentiende eeuw keert het tij. Het 'andere' van de Verlichting (het ongedisciplineerde denken) wordt opnieuw in ogenschouw genomen.

De academie versus de tragedie

De Academie die Plato op veertigjarige leeftijd te Athene stichtte, creëerde een podium waarop, in samenspraak met wiskundige grootheden als Theaetetus, een in wezen pythagoreïsche visie met behulp van wiskunde, logica en muziek werd uitgewerkt. Dit initiatief verwierf dermate veel gezag dat het telkens weer als intellectuele steengroeve voor latere conceptuele bouwwerken werd benut. Dit podium was echter een alternatief, om niet te zeggen een intellectuele zuiveringsinstallatie. Oogmerk was, een hervorming van het verstand te bewerkstelligen door de intellectuele geest van irrationele smetten te zuiveren: de ziel diende (als intellectueel instrument) zuiver 'gestemd' te worden. Aldus gestemd zouden de jonge intellectuelen die Plato academisch vormde, de politici of wachters van een samenleving van de toekomst kunnen zijn.

Het 'andere' van de academische rede was het tragische denken, dat in de Griekse tragedie zijn bestaan bestendigde. Ook de Atheense tragedie wilde het karakter van burgers vormen, deugdzaamheid bekrachtigen en emoties 'zuiveren', zoals Aristoteles het formuleerde. Toeschouwers werden geconfronteerd met een tragische situatie die in wezen een mislukking behelsde: een enerverend schouwspel waaruit lering kon worden getrokken. Aan katharsis gaat overdracht (identificatie met tragische personages) vooraf. De tragedie voltrok zich rond een irrationele kern, namelijk de grondgedachte dat we, juist in situaties die er werkelijk toe doen, met conflicten worden geconfronteerd waarvoor geen redelijke oplossing bestaat. Het Zijn is wezenlijk gewelddadig en irrationeel.

Plato's Academie was de antipode van de Griekse tragedie. Terwijl de tragedie een massaal gebeuren was, een schouwspel dat zich in beginsel tot alle mondige burgers richtte, belichaamde de Academie een elitaire strategie. In het sportpark buiten de stad als plaats van samenkomst richtte de stem van de rede zich tot een select gezelschap van uitverkorenen.

Zuivering verliep niet via mobilisatie en vorming van emoties, maar via rationalisering. Wiskunde was niet zozeer een gereedschapskist voor het oplossen van praktische vraagstukken als wel een vormingsinstrument. Het Zijn werd als een maatgevende, harmonieuze kosmos opgevat. Er was sprake van een *harmonie préétablie* tussen euclidische meetkunde en natuur, tussen wiskundig denken en zijn.

Doelwit van het academische rationaliseringsoffensief was het subject zelf. Individuen moesten de werkelijkheid op een geheel andere wijze leren begrijpen en beluisteren, om uiteindelijk niet alleen zichzelf maar ook de samenleving op een rationele wijze te kunnen besturen. De ontwikkeling van een rationalistisch wereldbeeld vergde oefening en zelfkritiek. Dat was de voornaamste functie van de socratische dialoog. De leerling werd bestookt met vragen die alertheid aanmoedigden. De geest moest van vooroordelen worden gezuiverd. Concepten die individuen in de regel op ondoordachte wijze hanteerden, werden gereinigd van de smetten en dubbelzinnigheden waarmee ze, door gebruik in allerlei praktische contexten, behept waren geraakt. Door de kritische functie van de leraar te internaliseren, ontstond een intellectueel geweten dat de eigen gedachtestroom genadeloos en onophoudelijk aan een kritisch zelfonderzoek onderwierp.

Het apollinische en het dionysische: Nietzsches eersteling

In *De geboorte van de tragedie* duidt Friedrich Nietzsche als beginnend auteur de denkstijl van Pythagoras, Socrates en Plato als ‘apollinisch’ aan, om vervolgens de oudere, mythologiserende stijl als ‘dionysisch’ te karakteriseren. Dit begrippenpaar verwees enerzijds naar Apollo als god van het licht en de goede maat, anderzijds naar Dionysos als god van de mateloosheid en de roes. Met het oog op latere verwickelingen is het van belang te benadrukken dat Nietzsche deze termen rechtstreeks aan Richard Wagner ontleende, aan diens geschrift *Die Kunst und die Revolution* (1849a, p. 10; cf. Magee 2000, p. 296), maar vooral aan hun gesprekken. Vanuit een stemming van dionysische begeestering, aldus Wagner, bracht het Griekse drama de vrije, apollinische mens op het toneel. De tragedie als gesamtkunstwerk viel echter tragischerwijze in componenten uiteen: enerzijds in de satire van Aristophanes, anderzijds in de rationalistische wijsbegeerte van Socrates en Plato, waarna het Griekse theater uiteindelijk tot Romeins amfitheater evolueerde, of beter gezegd: devalueerde. Nietzsche (toen nog Wagner-adept) heeft Wagners aanzetten in zijn jeugdwerk overgenomen en uitgewerkt.

Het apollinische denken was rationalistisch. Het trachtte met behulp van wiskunde en logica de natuur wetenschappelijk te doorgronden. Daarbij verdienden maat en

proportionaliteit de voorkeur boven mateloosheid en roes, zowel in de wiskunde als in de muziek. In dit streven naar rationalisering en harmonisering ging onmiskenbaar een wil tot macht schuil. Het apollinische denken wilde de natuur doorgronden en onderwerpen. Naast wiskunde gold vooral ook muziek als Koninklijke toegang tot het wezen van het werkelijke. Voor het 'andere' van de apollinische rede stond het dionysische model: de (interpretatie van de) natuur zoals zij in mythen tevoorschijn treedt, onberekenbaar en afschrikwekkend, mateloos en meedogenloos. Ook voor het dionysische denken echter is de muziek het medium dat toegang verschaft tot het wezen van het Zijn, dat het mogelijk maakt in dialoog te treden met de natuur. Ondanks de contrasten tussen beide denkstijlen, is dit hun gemeenschappelijke noemer: muziek als venster naar het Zijn. Daarom zijn sjamanen en tovenaars al sinds mensenheugenis muzikanten die met stemgeluid, trommels en ratels op de muziek van de natuur inhaken. Vanuit een dionysische optiek is de muziek die opstijgt uit het spel der elementen echter heel anders gestemd dan de apollinische sferenharmonie. Het is een narcotiserende, rapsodische, meeslepende klankstroom die een trance, een somnabulistische toestand van roes bewerkstelligt. Muziek als een verdovend middel dat bewustzijnsveranderingen veroorzaakt en verslavend werkt. De 'horige' wordt opgenomen of ondergedompeld in het stromende Zijn. Het is de muziek van het oceanische gevoel, het πάντα ῥεῖ: alles stroomt. Terwijl de apollinische kunst individuerend werkt, de autonomie van het Ik versterkt, dompelt de dionysische muziek ons onder in het leven, de beweging, het niets, het Zijn. Nietzsche stelt dat de dionysische verstandhouding met de natuur, die het decor voor de Griekse tragedie vormde, al in het antieke Griekenland ten val kwam door rationalisme en socratische.

Ook zijn these dat de tragedie een tijdelijke synthese van het apollinische en het dionysische belichaamde, was aan Wagner ontleend. Door een combinatie van interne factoren (het 'subversieve' literaire werk van Euripides en Aristophanes) en externe factoren (de opkomst van de socratische verlichting), werd deze unieke twee-eenheid ondermijnd, met de dood van de tragedie als gevolg. De opera's (muziekdrama's) van Richard Wagner moeten volgens Nietzsche echter worden begrepen als de terugkeer van deze synthese, dat wil zeggen als de wedergeboorte van de Griekse tragedie. Evenals Griekse tragedies vormen diens kunstwerken een fundamentele wijze om de wereld te interpreteren en het menselijk bestaan te doorgronden.

De Griekse tragedie verenigde volgens Wagner niet alleen het apollinische en het dionysische *op het toneel*, maar ook de apollinische elite en het dionysische volk *in het theater* (als architectonisch en bouwkundig kunstwerk). Anders gezegd: de synthese van maat

en roes werd door deze tijdelijke vereniging van elite en massa architectonisch weerspiegeld. De lege plaats die de tragedie na haar verscheiden achterliet, werd enerzijds ingenomen door de Grieks-Romeinse wijsbegeerte als elitaire kennispraktijk, anderzijds door het geweldspektakel van Romeinse amfiteaters waar zich een populistische massacultuur ontwikkelde en het tragische plaatsmaakte voor het louter spectaculaire (1860/1914, p. 100).

De wedergeboorte van de dionysische muziek

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik is een eerbetoon aan het genie van de destijds grenzeloos door Nietzsche bewonderde componist Wagner, een bezegeling van hun intellectuele vriendschap, een bewijs van Nietzsches toewijding en dienstbaarheid.

Voortbouwend op Schopenhauer stelt Nietzsche dat muziek geen afbeelding is van de wereld zoals zij verschijnt (zoals een standbeeld een afbeelding is van een bepaalde, individuele, heroïsche, voorbeeldige mens), maar een expressie van de Wil zelf, de oerkracht die ons drijft. Voor de volkse natuurheld Siegfried kunnen we geen standbeeld oprichten, aldus Nietzsche, we kunnen hem niet portretteren, maar slechts op muziek zetten. Zijn handelingen zijn diepzinniger dan zijn woorden. Hij belichaamt de destructiviteit van de natuur en schuwt zijn eigen ondergang niet, maar berust erin. Aan het lot van een dergelijke held kunnen we een dionysische troost ontleen: het individu sterft, maar het leven zet zich door.

Volgens Nietzsche tekende zich in de Duitse muziek een renaissance van het dionysische af: tot op zekere hoogte al in Bach en Beethoven, maar vooral in Wagner. Zoals de Italiaanse Renaissance in de zestiende eeuw de apollinische beeldhouwkunst reanimeerde, zo behelsde de Duitse renaissance in de negentiende eeuw de wedergeboorte van de tragedie in Wagners muziekdrama's. De rationalistische, wetenschappelijke cultuur van Socrates en zijn volgelingen had het dionysische principe verdrongen, maar in Duitse cultuurgebieden was het bewaard gebleven, in sluimerende toestand, als een middeleeuwse ridder die op het punt stond te ontwaken om draken of despoten te doden en Brünnhilde te wekken, aldus Nietzsche. In de renaissance van de antieke tragedie (in de vorm van Wagners muziekdrama's en de Siegfriedmythe) manifesteerde zich volgens Nietzsche het dionysische talent van de Duitse ziel. Op het moment van schrijven speelt Nietzsche met de gedachte zijn pen en zijn talent geheel in dienst te stellen van Wagners onderneming, als filosofische propagandist en pleitbezorger die zich vermanend tot het Duitse publiek wil richten met de oproep zich deze grote componist waardig te tonen.

Ook zijn eigen arbeid plaatste hij in dit perspectief. Niet alleen in die zin dat hij zelf componeerde (volgens Wagner niet erg verdienstelijk), maar vooral omdat hij (als filosoof)

met woorden en gedachten wilde ‘musiceren’ (Safranski 2000/2006). Hij beschouwde zijn filosofische werk als experimenten in diverse toonzettingen, met plotselinge overgangen in toonsoort, tempo en modus. Zijn bewondering voor Wagner vormt een belangrijk hoofdstuk in zijn biografie. Wagner liet zien dat in de muziek de natuur zelf theater wordt en dat het muziekdrama de climax van een ontwikkeling is waarin millennia van cultuurgeschiedenis tot voleinding komen. Door de renaissance van de tragedie komt een einde aan de dominante positie van het rationele logische denken, die weer een gevolg was van de indrukwekkende carrière die het woord, na zijn emancipatie uit het primordiale huwelijk met de muziek, had gemaakt.

Safranski (2000/2006) benadrukt hoezeer Nietzsche Wagner bewonderde om diens moed en de mate waarin hij het klaarspeelde een ‘grote speler’ te worden in de muziek. Nietzsche zag diens *Ring* en de bouw van Bayreuth als spectaculaire culturele hoogtepunten, de grootste overwinningen die een kunstenaar ooit behaalde. Wagner verwierf een bijna onbegrensde macht over zijn publiek, dat niet alleen gevangen zat tussen de muren van een bouwwerk, maar ook in een web van mythen en klanken – voor een kunstenaar een machtspositie zonder precedent. En dat in een wereld waarin niet de kunst, maar wetenschap en techniek triomfen vierden, de scheikunde voorop, een wetenschap die de wereld in een immense fabriek had veranderd, die het filosofische idealisme letterlijk had drooggelegd en het menselijke brein als een biochemisch productieapparaat voor gedachten bestempelde. Wagner gold voor de vroege Nietzsche als de Michelangelo van de muziek, een kunstenaar voor wie die ene grote, geniale gedachte (als muzikale kiemcel) alles was en de rest slechts uitwerking. In zijn grenzeloze bewondering stond Nietzsche niet alleen. Wagner gold voor veel tijdgenoten als een über-componist en als een charismatische dirigent die een hypnotiserende macht uitoefende over de orkesten die hij boven zichzelf deed uitstijgen.

Opera als ‘karikatuur’

Een van de eerste filosofen die op de verwantschap tussen tragedie en opera wees, was Friedrich von Schelling (1775-1854), woordvoerder van de Duitse filosofische Romantiek bij uitstek. Volgens Schelling, die (net als Hegel en Nietzsche) de Griekse tragedie als de ultieme vorm van kunst beschouwde, moest de toenmalige opera echter niet als een terugkeer, maar veeleer als een *karikatuur* van het sublieme Griekse drama worden gezien. Daarin ging de opvatting schuil, die ook Hegel onderschreef, dat in de herhaling, de nabootsing, onvermijdelijk iets karikaturaals schuilt.

Schellings diagnose was echter in hoge mate ambivalent. Enerzijds werd de moderne opera aangemerkt als datgene wat de antieke tragedie het meest nabij kwam, anderzijds benadrukte hij de afstand die tussen beide kunstvormen bleef bestaan. Schelling bepleit een synthese of totaalkunst, een gesamtkunstwerk dat idealiter alle kunsten in zich zou moeten verenigen om zodoende de tragedie te evenaren.⁴⁶ Door de synthese met beweging en dans kwam de beeldende kunst tot leven als drama en door de synthese met muziek werd poëzie gezang. De Griekse tragedie was de ultieme synthese, de hoogste vorm van kunst. Vervolgens stelt Schelling dat de opera, als karikatuur, een soort Griekse tragedie onder moderne omstandigheden is. Niettemin benadrukt hij dat opera wel degelijk de potentie heeft haar mogelijkheden in meer optimale zin te realiseren en uit te groeien tot een volwaardige moderne tegenhanger van het antieke ideaal, een kunstvorm die het optimum van weleer onder moderne condities zou kunnen evenaren. Dat is precies wat deze kunstvorm op de meest ambitieuze momenten van zijn carrière, in de muziekdrama's van Richard Wagner, ambieert.

Horkheimer en Adorno: Verlichting versus mythologie

Ook Horkheimer en Adorno beschouwden, voortbouwend op de jonge Nietzsche, het Griekse rationalisme van Socrates en Plato als het begin van de Verlichting. In *Dialectiek van de Verlichting* (1944/1986) beschrijven zij de Griekse verlichting als een poging de mythologische duiding van de natuur door rationele verklaringen te vervangen. Het oogmerk van elke verlichting is de natuur te onttoveren en de mythologische verbeelding te vernietigen.⁴⁷ Wetenschap is weliswaar een huwelijk tussen verstand en natuur, maar het betreft dan wel een uiterst patriarchale verstandhouding, want het rationele weten wil domineren, wil de onttoverde natuur aan zich onderwerpen. De Verlichting is niet alleen emanciperend, maar ook dictatoriaal en totalitair. Haar doel is de presocratische, animistische kosmologieën te ontmaskeren en de afschrikwekkende mythische demonen die haar bevolken uit te bannen. In de plaats van de fascinerende, duistere taal van de mythen verschijnt het heldere woord van de rede en uiteindelijk het getal (de wil tot kwantificeren). Kunst en weten

⁴⁶ 'Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die komponierteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Stil von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrierenden Künste am ehesten zur Aufführung des alten mit Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.' (Marquard 1983, p. 95)

⁴⁷ Cf. de openingszinnen van hun boek: '[Das Ziel der Aufklärung ist] von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen... Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und die Einbildung durch Wissen stürzen' (1944/1986, p. 7).

gaan in dit proces onvermijdelijk uiteen. Het rationele subject wordt autonoom en laat de mythe als een verleidelijk, maar ook remmend en beperkend verleden, als een verleidelijke ‘oever’ achter. Het rationele subject bij uitstek is de zeevaarder die met meteorologie en sterrenkunde de immense, verraderlijke, angstaanjagende natuur toegankelijk en bevaarbaar maakt.

In het eerste gedeelte van hun studie, dat goeddeels aan Adorno wordt toegeschreven, wordt de *Odyssee* van Homerus als het epische verslag van deze strijd tussen apollinische verlichting en dionysische mythologie beschouwd, zoals die bij de dageraad van de Griekse cultuur werd uitgevochten. Het betrof niet alleen een culturele, maar ook een politieke strijd, want terwijl de mythen de wereld van de oorspronkelijke autochtone Griekse bevolking vertegenwoordigden, komen in de dichtwerken van Homerus de (voorheen nomadische) heren aan het woord, op het moment dat zij die oorspronkelijke bevolking definitief hebben onderworpen en ook zelf als lokale edellieden een sedentair bestaan zijn gaan leiden. Het nomadische verlangen in hen is echter nog niet helemaal gedoofd en dat brengt de aristocratenklasse ertoe zo nu en dan letterlijk van wal te steken op zoek naar buit, vrouwen en avontuur, in Troje of elders.

Odysseus is de modelaristocraat die over een schip met roeiers (landarbeiders) beschikt om dergelijke plundertochten te ondernemen en daarbij zijn autonomie moet zien te bevechten op de onmetelijke, verleidelijke, exotische natuur. Op zijn zwerftochten treft hij, in de periferie van de toenmalige wereld, oudere, primitievere levensvormen aan.⁴⁸ De lotuseters zijn verzamelaars die op een paradijselijk eiland bloemen nuttigen en in een chronische toestand van roes verkeren. Op het eerste gezicht een verleidelijke situatie, maar bij nader inzien een ernstige bedreiging voor de autonomie van de Helleense heer. Kirke vertegenwoordigt de wereld van de tovenarij. Als medicijnvrouw en vrouwelijke sjamaan is zij één met de natuur. Haar doelstelling is, het mannelijke ego dat haar bezoekt te knechten en tot liefdesslaaf te reduceren, te verslaven aan haar liefde: een hetaere (vrouwelijke metgezel) die, in plaats van zelf dienstbaar te zijn, de heer in dienst dreigt te nemen door hem te verdierlijken en op te nemen in haar escorte.

Ook de gigantische cycloop, een mensachtige gestalte met de omvang van een Tyrannosaurus Rex, vertegenwoordigt een vroegere cultuurfase. Hij stelt zich tevreden met geiten hoeden en weigert akkerbouw te beoefenen, leeft zonder wetten en regels en huist in

⁴⁸ Jules Verne schrijft in zijn roman *Archipel in brand* (1884/1984) dat onder Griekse eilandbewoners het dionysische heidendom nooit uitdoofde. Nog in de negentiende eeuw baden ze even vurig tot de sirenen als tot vrouwelijke heiligen.

grotten, zoals Homerus verontwaardigd opmerkt. Zelfs zijn denken is primitief, wild en rapsodisch. Ondanks zijn kracht staat hij uiteindelijk machteloos tegen de berekenende rationaliteit van zijn onbekende gast. In de betreffende strofen lijkt de dichter onmiskenbaar een veroordeling over diens achterlijkheid uit te spreken, alsof de geciviliseerde wereld bezwaar aantekent tegen zijn gebrek aan discipline en zelfbeheersing, tegen zijn stuporisme en anarchie, aldus (Horkheimer en) Adorno. De dialoog tussen Odysseus en de cycloop klinkt als opera, als een dialoog tussen Siegfried en de reus Fafner.

Het grootste gevaar op de waterweg vormen onmiskenbaar de sirenen, die passanten verleiden met hun onweerstaanbare gezang. Hun lokroep exemplificeert het mythische, dionysische universum, dat een stem krijgt in de muziek die opstijgt uit de wilde, ongeciviliseerde kustnatuur. Ze vertoeven in een weiland met bloemen hoog boven een verraderlijke rotskust, met uitzicht op hun potentiële slachtoffers. Hun muziek is de verlokkende stem van de branding. In de betreffende scène stelt Odysseus zich bloot aan een confrontatie met de nog niet gedomesticeerde oernatuur. Sirenen belichamen en vertolken die natuur in hun muziek als een narcotiserende roes, als verleiding, als euforie en belofte van geluk, die spoedig in ramspoed zal verkeren. Het ego moet koers zien te houden. Daartoe maakt Odysseus gebruik van een techniek die in feite anticipeert op de latere culturele tweedeling in de samenleving tussen elite en massa, aldus (Horkheimer en) Adorno. Terwijl de arbeiders (met wassen dopjes in hun oren) te werk worden gesteld bij de roeispanten, stelt de aristocraat Odysseus zich bloot aan kunst. Deze mise-en-scène is in feite een anticipatie op de latere burgerlijke schouwburg: de mast waaraan Odysseus wordt vastgebonden, is vele eeuwen later tot schouwburgstoel geëvolueerd. Strikt genomen gaat het er in de negentiende eeuw niet veel anders aan toe. Terwijl de arbeiders in de fabriek aan het werk zijn, nemen burgers plaats op een voor hen gereserveerde zetel om zich bloot te stellen aan de verleidelijke, maar inmiddels gepacificeerde en gedomesticeerde zang der sirenen: de sopranen en alten op het toneel. Het is een vormende ervaring, waaruit burgers gesterkt en gelouterd tevoorschijn komen, terwijl arbeiders intussen eindeloos dezelfde bewegingen herhalen, met watjes in hun oren om het machinelawaai te dempen.

Bij Odysseus moet de transformatie van sirene tot operazangeres nog plaatsvinden. Het gehoor blijkt het kwetsbaarste orgaan, ontvankelijk voor de lokroep van de natuur, maar door zichzelf letterlijk aan banden te leggen, weet Odysseus die lokroep niettemin tot kunst te transformeren. De natuur verliest haar bedriegende karakter en wordt zangkunst. De arbeiders daarentegen tonen zich onverschillig. Hun desinteresse komt voort uit hun maatschappelijke positie, als gehoorzame proletariërs met dovemansoren, één maatschappelijke verdieping

lager. Niet dat hun wereld vrij is van muziek. Op hun banken, bij de roeipennen en aan de riemen, zullen ze ongetwijfeld liederen hebben gezongen om maat te houden en niet aan verveling ten prooi te vallen, maar dat is een ander type muziek: de gedomesticeerde muziek van de arbeid die de routine ondersteunt en de bewegingen synchroniseert. Zodra ze het schip verlaten, wordt hun roeispaan weer een spade waarmee het graan (al zingend) wordt geschept om het in de kelders van Odysseus' woning op te slaan. Want destijds was een paleis vooral nog een lokale voorraadschuur voor de opslag van buit, wijn, vrouwen en graan.

Dionysische sirenen

De *Odyssee* vormt een combinatie van twee genres: mythe en epos, maar het epos domineert. De epische verhaallijn beschrijft het proces van emancipatie en individuatie van het aristocratische ego. Lokale mythen worden ingelijfd als proeven van bekwaamheid. Afschrikwekkende demonen worden een voor een overwonnen. De gentleman, ten prooi aan heimwee, als wereldreiziger die vroeg of laat thuis zal keren, weet hen door zelfbeheersing en ratio te bedwingen.

Muziek was uitermate belangrijk in een wereld van analfabeten (die de Griekse wereld ten tijde van Homerus was).⁴⁹ Niet alleen op reis, ook aan het thuisfront speelde muziek een cruciale rol. Het gedomesticeerde muzikale antwoord op het gezang der sirenen waren de liederen van Penelope, de echtgenote aan het weefgetouw. Aan weefgetouwen werd gezongen. Dat geldt ook voor Kirke, die net als Penelope de tijd verdrijft met weven. De manschappen die door Odysseus op verkenning worden uitgestuurd, komen voor een gesloten deur te staan van een boswoning waarin ze een vrouw aan een weefgetouw horen zingen met een wondermooie, verleidelijke stem.⁵⁰ Zo ook Penelope. Telkens wanneer de vrijers die het op haar hebben voorzien ter verantwoording worden geroepen, benadrukken zij dat Penelope zelf schuld heeft aan de situatie. Al wevend en zingend weigert ze een nieuwe echtgenoot te kiezen, maar met haar stem blijft ze de betrokkenen wel aan zich binden en veroordeelt ze hen tot een leven van leegloperij, als antieke junks. De volksliteratuur kent talloze kuise, trouwe maar uiterst verleidelijke, spinnende en wevende vrouwen, zoals Gretchen in *Faust*,⁵¹ Solveig in *Peer Gynt* en Senta⁵² in *Der fliegende Holländer*. Wevend en spinnend wachten ze op de

⁴⁹ Ook de *Odyssee* zelf werd eeuwenlang door rondtrekkende barden overgeleverd (Wace & Stubbings 1962).

⁵⁰ De voorhoede bevindt zich in dezelfde positie als de vrijers op Ithaka. Ze staan voor een gesloten deur, een vrouw weeft en zingt. Kirke zal een van haar belagers uitverkiezen; degene die de kelk van wellust en gulzigheid weerstaat die zij aanbiedt, Odysseus zelf.

⁵¹ Cf. het Schubertlied *Gretchen am spinrad*.

⁵² Van Senta's gezang (te midden van de spinnende vrouwen) lijkt een vergelijkbare aantrekkingskracht uit te gaan (*actio in distans*).

terugkeer van hun held die, zoals Odysseus, wordt verscheurd tussen twee typen muziek, twee typen vrouwenstemmen, de dionysische lokroep der sirenen enerzijds en de gedomesticeerde zangkunst van de wevende, wachtende echtgenote anderzijds.

Sirenen zijn carnivoren, om niet te zeggen hominivoren, aasdieren. Zij hebben het op drenkelingenvlees voorzien. Penelope vertegenwoordigt niet de dood, maar het leven. Zij heeft een list bedacht, belooft een echtgenoot te kiezen zodra ze haar weefwerk voltooit, maar intussen maakt ze heimelijk het resultaat van haar arbeid steeds weer ongedaan. In deze periodieke cyclus van weven en weer uithalen, die de weefster, wachtend op haar echtgenote, met grote regelmaat doorloopt, laat zich de biologische cyclus herkennen. De baarmoeder wordt in gereedheid gebracht, maar als de bevruchting uitblijft, wordt het weefgetouw losgemaakt en volgt de menstruatie. De vrijers azen op een gelegenheid om deze cyclus te doorbreken en de bevruchting tot stand te brengen. Juist daarom roept haar overwicht, haar akoestische aantrekkingskracht, hun woede op. Zij houdt hen gevangen, zoals ook Kirke de metgezellen van Odysseus gevangenhoudt. Penelope weet op deze wijze controle over de voortplanting te bewaren, het initiatief in handen te houden. Matriarchaat als intermezzo, in afwachting van de terugkeer van de (tijdelijk en ogenschijnlijk tegen zijn wil polygame) heer des huizes. Als tekst heeft de *Odyssee*, die destijds werd gezongen, de grote verdelgingsmachine die geschiedenis heet overleefd, maar de muzikale dimensie ging verloren. De moderne opera (die omstreeks 1600 ontstond) tracht tekst en muziek opnieuw te verweven.

De geboorte van de opera: karikatuur of gesamtkunstwerk?

Opera en moderne wetenschap kwamen tegelijkertijd ter wereld. Vincenzo Galileï, een luitist die als muziektheoreticus naam maakte, was overtuigd van de superioriteit van de antieke muziek en beschouwde monastieke polyfonie als een middeleeuwse aberratie: de muzikale tegenhanger van monstrueuze ‘gothische’ kathedralen. Hij bepleitte een terugkeer naar antieke muzikaliteit, die volgens hem monodisch was: een eenstemmige vocale melodie met ingetogen begeleiding, een combinatie van zang en lier. Paradoxalerwijze baande juist dit kritische en elitaire pleidooi voor ingetogenheid en eenvoud de weg voor een van de meest extravagante, spectaculaire en populaire kunstvormen aller tijden, bepaald niet gespeend van polyfonie: de opera (James 1993/2006, p. 101).

Galileï senior was vooral geïnteresseerd in de wonderbaarlijke, magische vermogens die aan antieke muziek werden toegeschreven: het vermogen om ziel, lichaam en gezondheid van individuen te beïnvloeden. De mythe van Orpheus, wiens muziek goden kon vermurwen

en overledenen tot leven kon wekken, stond hiervoor model. Dood is een vorm van stilte, een akoestisch minimum, en de essentie van het leven is muziek. Galilei wilde de Gouden Eeuw van de legendarische geneesheren-musici Orpheus en Pythagoras tot leven wekken. De opera beleefde zijn grote doorbraak als novum in 1589, tijdens de exorbitante feestelijkheden ter ere van het huwelijk van Ferdinand de Medici met Christina van Lotharingen te Florence, toen een muziekstuk werd opgevoerd – een combinatie van monodische recitatieven afgewisseld met spectaculaire tableaux, *intermedi* genaamd – dat de bedoeling had de wonderbaarlijke toverkracht van muziek door de eeuwen heen op de planken te brengen. Op basis van dit prototype ontstonden de eerste opera's, zoals *Euridice* van Caccini (1600), *Euridice* van Peri (eveneens 1600) en *Orfeo* van Monteverdi (1607). Min of meer tegelijkertijd werd ook het ballet geboren, andermaal onder de hoede van een De Medici: het *Ballet comique de la Reine*, opgevoerd ter ere van Catharina de Medici in 1581 in Parijs.

Dat de vroegste opera's aan Orpheus en Eurydice waren gewijd, is volgens de Sloveense filosoof Mladen Dolar (2002) geen toeval. Muziek werd als smeekbede beschouwd. De geboorte van de opera als muzikaal fenomeen is nauw verbonden met de opkomst van het absolutisme. In hoftheaters van absolutistische machthebbers maakte de opera in de zeventiende en achttiende eeuw furore. Voor verlichte despoten was een hoofdrol weggelegd. Muziek werd ingezet om een almachtige vorst, wiens wil wet was, tot barmhartigheid (*clemenza*) te bewegen. Opera was een feestelijke smeekbede aan de vorst als hoeder van de wet om, in dit ene (uitzonderlijk dramatische) geval, dispensatie te verlenen. Het Orpheusverhaal vormt voor dit scenario het prototype. Zijn muziek weet de despoot van de onderwereld ertoe te bewegen Eurydice in het leven te laten terugkeren, al loopt het uiteindelijk slecht af. Opera's uit de vroegmoderne periode eindigen doorgaans in een opgewektere toonsoort.

Dolar benadrukt bovendien de parallellen tussen de vroege geschiedenis van de opera en de opkomst van het wetenschappelijke rationalisme. Het is alsof de westerse cultuur uiteenvalt in twee culturen, namelijk de rationalistische wereld van de moderne wetenschap enerzijds en de magische toverwereld van de opera anderzijds, waarbij laatstgenoemde precies die elementen uit het antieke denken verzamelt die door de wetenschap op dat moment in de ban worden gedaan. De opera, aldus Dolar, bracht een miniatuurversie van het absolutisme op het toneel, met in het centrum de verlichte en verlichtende despoot die de zon vertegenwoordigde: een zingend lichaam dat er garant voor stond dat de wetten werden nageleefd, maar ook op eigen gezag dispensatie kon verlenen. Zo ontstond de opera als vrijplaats voor al datgene wat vanuit modern wetenschappelijk perspectief als irrationeel en

absurd terzijde werd geschoven – de opera als het sprookjesrijk van de fantasie. Dit verklaart, aldus Dolar, het op het eerste gezicht paradoxale gegeven dat de moderne wetenschap van Galileï, Bacon en anderen min of meer tegelijkertijd met de opera kon bloeien. De opera erfde culturele bestanddelen die de moderne wetenschap in haar zuiveringswoede van de hand deed, maar die men toch nog niet kwijt wilde. Voor de gedachte van de muziek der sferen bijvoorbeeld, die in het werk van Kepler zijn zwanenzang beleefde, is in de nieuwe wetenschap van het luchtledige heelal geen plaats meer. Hetzelfde geldt voor zingende sirenen die zich op wentelschijven in het universum zouden bevinden. Ze worden uit het astronomische discours verbannen om toevlucht en onderdak in de opera te vinden, waar dergelijke antieke erfstukken veelvuldig en met graagte ten tonele worden gevoerd. De oeropera van 1589 begint en eindigt met een tableau dat de sferenharmonie ('L'armonia delle sfere') uitbeeldt, compleet met zingende, hemelse sirenen. De grote gedachte van de wereld als een geocentrische kosmos, een hemelse symfonie, migreert van het rijk van de rede naar dat van de muzikale verbeelding (James, p. 111). De opera als het rijk van de verbeelding en de betovering, de magie en de nacht, waar niet het rationele argument of het wetenschappelijke experiment, maar enkel de muziek kon overtuigen. Die rol is opera blijven spelen, aldus Dolar, ook in de tijd van Gluck (wiens belangrijkste opera *Orfeo* heet) en Mozart.⁵³

Bij Mozart treffen we alle karakteristieke opera-elementen aan. In 1772 zette hij de *Somnium Scipionis* van Cicero op muziek (KV126) en in 1791 schreef hij *La clemenza di Tito*. Ook *Nozze di Figaro* (1786) is een smeekbede aan de graaf om, in Susanna's geval, geen gebruik te maken van zijn *ius primus nocte* – al bevinden we ons inmiddels in de tijd van de Franse Revolutie en wordt de graaf tot dit gebaar niet zozeer bewogen (door de muziek) als wel gedwongen (door de intrige). Interessant detail is dat in 1791 in het door revolutie geteisterde Frankrijk een nieuwe, verlichte grondwet wordt afgekondigd die een einde maakt aan de macht van vorsten om, als hen dat schikt, de wet te omzeilen.

Die Zauberflöte (1791) is door en door orfisch. Prins Tamino gaat in opdracht van de Koningin der Nacht op pad om (met een fluit in plaats van een lier) een meisje uit handen van Zarastro (verbastering van Zoroaster of Zarathustra) te redden. In de loop van het verhaal vindt echter een omslag plaats. Zarastro is een soort zingende Pythagoras. Diens tempel blijkt, als akoestische ambiance, het Rijk van het Licht (een nieuw Croton) te vertegenwoordigen,

⁵³ Ook aan het jeugdwerk *Die Feen*, dat Wagner op twintigjarige leeftijd schreef, ligt het Orpheusmotief ten grondslag. Arindal weet met een lier zijn versteende geliefde Ada tot leven te wekken en uit de onderwereld te bevrijden.

terwijl juist de Koningin van de Nacht met kwaad, bedrog en intimidatie moet worden geïdentificeerd. Zij blijkt de dionysische machtsdrift te vertolken. Deze omkering of ‘verlichting’ vergt een loutering in de vorm van een reeks beproevingen waaraan de prins wordt onderworpen. Zoals Orpheus niet naar zijn geliefde mag kijken, zo mag Tamino haar niet spreken, wil hij haar niet voorgoed verliezen. In tegenstelling tot Orpheus zelf, weet de prins de test met goed gevolg te doorstaan en eindigt de opera met een happy end, een feest van verlichting, wanneer de stralen van de zon de nacht verdrijven. Daarmee wordt opnieuw het ambivalente karakter van muziek aangeduid. Want hoezeer ook de vroege opera met het rijk der fabelen is verbonden, juist muziek geldt als een uitermate rationele en verlichte vorm van kunst.

Mathematische muziek en religieuze hypergevoeligheid: een werkzame verbinding

In een brief aan de wiskundige Christian Goldbach bezigt de filosoof Leibniz in 1712 de zinsnede dat muziek een heimelijke of onbewuste beoefening van rekenkunde zou zijn. Wie musiceert, beoefent wiskunde zonder het te weten, aldus Leibniz: ‘Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi.’ We zouden daarin een rationalistische theorie van het onbewuste kunnen lezen: het onbewuste als een *rekenend* onbewuste. Er wordt een nauw verband tussen muziek en wiskunde gelegd.

In 1691 stelde Andreas Werckmeister, grondlegger van het ‘getemperde’ stemmen van het Bachtijdperk, dat muziek een *scientia mathematica* zou zijn. Een praktijk die door de Grieken nog als ambacht werd beschouwd, wist in de loop der eeuwen tot een wetenschap op wiskundige grondslag te evolueren. Wiskunde (het rekenen met getalsverhoudingen) vormde het fundament van de muziek. Leonard Euler (1707-1783), de voornaamste wiskundige van de achttiende eeuw, die ruim negenhonderd titels op zich naam bracht, publiceerde in 1739 zijn *Proeve ener nieuwe muziektheorie (Tentamen novae theoriae musicae)*, waarin hij aantoonde dat muziek in wezen een zaak van wiskunde is. Ook de componist Jean-Philippe Rameau (1683-1764) had in zijn *Traité de l’harmonie* die stelling verdedigd: muziek is een wiskundig genoeg. De harmonie (het akkoord) heeft het primaat boven de melodie (de ‘emotionele’ dimensie): ‘La harmonie précède la mélodie.’ Muziek dient vanuit een wiskundig gezichtspunt te worden benaderd.

Voorals de instrumentale muziek van Bach lijkt deze muziekfilosofie te exemplificeren. Ondanks de diepe emoties die diens muziek weet los te maken, betreft het een in hoge mate systematische, om niet te zeggen wiskundige wijze van componeren. Bach liet dan ook geen opera’s na, daar lijkt zijn muziek te rationeel, te ernstig voor. Daar staat tegenover dat het

oratorium dat velen als een hoogtepunt van zijn oeuvre beschouwen, de *Matthäus-Passion* (1727), veel weg heeft van een opera. Recitatieve, declamatorische passages worden afgewisseld met aria's en koorzang, en muziek wordt gebruikt om een dramatisch-mythisch verhaal van dood en wederopstanding aanschouwelijk te maken.⁵⁴

Het libretto, geschreven door Picander (1700-1764), berust op evangelieberijmingen. De technische term is 'evangelieparodieën', maar dan zonder de bijbetekenis van karikatuur. Opvallend is de sentimentele toon. Veel tranen en gebroken harten passeren de revue in deze plechtstatige muziek. Neem de volgende beroemde passage uit het begin van het libretto:

Büß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei
Das die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei
Treuer Jesu, dir gebären.

Oftewel: boete en berouw verbrijzelen knarsend mijn zondig hart. Dat de druppels van mijn tranen jou, trouwe Jezus, een aangename balsem mogen bereiden. Deze en andere, vergelijkbare passages roepen de vraag op hoe zo'n sentimentalistische tekst zich met Bachs 'mathematische' muziek laat combineren. Hoewel Picander luthers was, doet de stemming die zijn teksten oproepen, denken aan de gedichten van zijn katholieke tegenpool, de dichter Angelus Silesius (1624-1677) die een eeuw eerder leefde en wiens religieuze taal zo mogelijk nog gevoeliger en sentimenteler klinkt. Silesius, die luthers opgroeide, bekeerde zich tot het katholicisme om vervolgens naam te maken met tweeregelige rijmpjes over God en Schepping.⁵⁵

We zouden het contemplatieve distichon dat hij beoefende zowel qua vorm als qua inhoud als de meest elementaire vorm van westerse poëzie kunnen beschouwen. De vroegste (monodische) Griekse lyriek die bewaard bleef, bestond eveneens uit tweeregelige elegieën, eenstemmig gezongen en door een lier begeleid. Het distichon is het bondigste en eenvoudigste gedicht, een elementaire lyrische dialoog (een 'enerzijds' gevolgd door een 'anderzijds'). Dat de combinatie Bach-Picander ('onbewuste rekenkunde' en 'religieus sentimentalisme') werkt, is boven elke twijfel verheven. Op muziek gezet, klinkt de zojuist

⁵⁴ Het oratorium als geestelijke tegenhanger van de wereldlijke opera, waarbij de zangers eigentijdse kleding dragen en niet acteren.

⁵⁵ Zijn genre was het distichon, bestaande uit twee alexandrijnen. Een bekend vers, dat Heidegger (een groot bewonderaar van Silesius) citeert, luidt:

Die Ros' ist ohn warumb, sie blühet weil sie blühet
Sie achtt nicht jhrer selbst, fragt nicht ob man sie sihet.

geciteerde passage daadwerkelijk hartverscheurend, zelfs voor hedendaagse luisteraars wie het evangelie in de regel niets meer zegt. Daarin lijkt zich opnieuw de ‘magie’ van muziek te manifesteren: zolang Bach wordt opgevoerd, kan God (Eurydice) niet definitief dood worden verklaard. Dat wat in het verlichte, gerationaliseerde, onttoverde bestaan is uitgebannen, vindt in de muziek een onderkomen.

Ook de psychoanalyticus Jacques Lacan (1966) wijst erop dat in de vroegmoderne, ‘klassieke’ tijd wetenschappelijke rationaliteit en religieuze sentimentaliteit in een en dezelfde culturele ruimte naast elkaar bleven bestaan, waarbij hij Angelus Silesius als het extreemste voorbeeld van religieus sentimentalisme beschouwt. Wat hebben tijdgenoten als Descartes (1596-1650) en Newton (1643-1727) enerzijds en Silesius en Picander anderzijds met elkaar gemeen? Het lijkt alsof wetenschap en kunst uiteengingen en de religieuze gevoeligheid die in de wetenschap marginaliseerde, werd ‘verdrongen’, elders (in de wereld van religieuze bezinning en plechtstatige muziek) aan de oppervlakte trad, een nieuw onderkomen vond. Alsof, met andere woorden, de wil tot macht van het moderne weten een (noodzakelijk?) tegenwicht vond in de naïeve gelatenheid van de ‘Silezische engel’ en de sentimentele evangelieparodieën van Picander. Het distichon van Silesius als het onbewuste van Descartes. Het opvallende contrast tussen twee op zichzelf belangwekkende culturele ontwikkelingen roept volgens Lacan de vraag op of de rigoureuze wetenschappelijke rationaliseringsoffensieven van de vroegmoderne tijd en de rationalisering van het subject waarmee dit gepaard ging, niet iets wezenlijks over het hoofd zagen. Temeer omdat die rationalisering haar prijs bleek te hebben. Hoewel de geschiedenis van de wetenschappelijke rationalisering volgens Lacan op zichzelf één groot succesverhaal lijkt, maakte dit proces ook slachtoffers, niet in de laatste plaats in eigen gelederen, en werden individuele wetenschappers, vooral in de negentiende eeuw (Mayer, Cantor, Boltzmann, enzovoort) tot waanzin gedreven (1966, p. 870). Muziek lijkt in dit proces een ambivalente rol te spelen. Enerzijds is ze een uitermate ‘rationele’, wiskundige vorm van kunst, anderzijds is ze de plaats waar juist het ‘andere’ van de rede (van uitgebannen wereldbeelden tot en met religieuze hypergevoeligheid) een toevluchtsoord en onderkomen wordt bereid.

De autonome muziek en haar lotgevallen

Adorno beschouwt dergelijke paradoxen als symptomen van wat hij ‘dialectiek van de Verlichting’ noemt. ‘Verlichting’ lijkt weliswaar lijnrecht tegenover ‘mythe’ te staan, maar zal telkens weer in nieuwe mythen (al dan niet van eigen makelij) verzanden. Zij moet onophoudelijk vooral ook zichzelf blijven wantrouwen. We moeten het mythische gehalte van

onze cultuur niet als iets onontkooibaars aanvaarden, maar de Verlichting veeleer als onvoltooid beschouwen. Het rationaliseringsproces dient nog rigouzeuzer ter hand te worden genomen, via permanente kritiek en zelfkritiek. De rede heeft haar autonomie op het dionysische achterland van de mythe nog altijd niet definitief bevochten. Autonomie is eerder een kritisch ideaal dan realiteit. In dit proces ziet Adorno voor zichzelf, en voor zijn Frankfurter Schule, een voorhoederol weggelegd.

Het paradoxale, ‘verdeelde’ karakter van oratorium en opera had volgens hem alles te maken met de maatschappelijke condities die het productieproces van muziek destijds bepaalden. In de zeventiende en de achttiende eeuw was muziek nog verre van autonoom, maar dienstbaar aan wereldlijke en geestelijke machthebbers en hun politieke en religieuze agendas. In feite was er sinds de Middeleeuwen in dit opzicht niets wezenlijks veranderd. De poging van Vincenzo Galileï om terug te keren naar een ‘zuivere’ monodische muziek was op zichzelf lovenswaardig, een stap in de richting van autonomie – zoals zijn zoon Galileo zich later voor de intellectuele autonomie van wetenschap zou inzetten. Juist die nieuwe muziek zou, onder druk van toenmalige politiek-economische condities, spoedig weer ‘functioneel’ worden, in handen vallen van wereldlijke en geestelijke machthebbers die baat hadden bij het reanimeren en conserveren van mythologie. De opera, als voornaamste resultaat van Vincenzo’s initiatief, zou binnen de kortste keren vooral worden gebruikt om absolutistische feesten op te luisteren. Vandaar ook dat Adorno, waar het Bach betreft, vooral waardering kan opbrengen voor diens instrumentale werk, zijn fuga’s, waarin de muziek zelf, als autonome kunstvorm, een eigen vlucht neemt, zonder religieuze doeleinden te dienen, zoals het opluisteren van kerkelijke diensten die de christelijke mythen van opstanding en verrijzenis bestendigen.

Artistieke dienstbaarheid is eerder regel dan uitzondering. Er is volgens Adorno sprake van een lange periode in de geschiedenis waarin kunst en muziek dienstbaar zijn aan doeleinden van religieuze en rituele aard. De periode waarin muziek echt *muziek* kon zijn en dus autonomie wist te verwerven, duurde betrekkelijk kort. Dat gebeurde in het burgerlijke tijdperk, de eeuw van emancipatie en Verlichting, de periode van Mozart tot en met Schumann. Daarbij denkt Adorno vooral aan de muziek van de ‘eerste’ Weense school. Het betrof ook toen vrijwel uitsluitend de instrumentale muziek, met de sonate als exemplificatie van artistieke autonomie.

Adorno’s antipode Wagner zag dat anders. Diens vertrekpunt was niet de klassieke Beethoven (van de pianosonates), maar juist de latere Beethoven (van de *Negende symfonie*), wiens werk steeds grootser, ambitieuzer en grensverleggender werd. Volgens Wagner is

muziek in het burgerlijk tijdsgewricht nog altijd niet autonoom. Veeleer valt muziek juist dan ten prooi aan het grote geld en de commercie. Een ware bevrijding van de muziek vergt een dionysische revolutie. Wagners eerste volbrachte poging in deze richting is zijn opera *Der fliegende Holländer*, die we als een negentiende-eeuwse versie van de *Odyssee* kunnen beschouwen.

Neodionysische muziek: een voorproefje

De ‘Vliegende Hollander’ is een van de bekendste Nederlandse personages uit de wereldliteratuur. Zijn naam is verbonden met de grote handel en het bevaren van internationale wateren, net als Max Havelaar uit de gelijknamige roman van Multatuli of Peter Willems uit *An outcast of the islands* van Jozef Conrad. *Der fliegende Holländer* is een prototypische zeevaarderslegende over de risico’s van overmoed. Moed en doorzettingsvermogen zijn weliswaar belangrijke vereisten in dit vak, maar ook de zeevaarder moet zich hoeden voor overdrijving. De Hollander is een *übermensch* onder de zeelieden, iemand die grenzen overschrijdt, verder gaat dan anderen, die de uitdaging aanneemt die uitgaat van de eindeloze open zee en alle wereldzeeën doorkruist zonder zijn gelijke te vinden. Hij vertegenwoordigt het temperament van eerdere, heroïsche generaties: een zeeheld uit de tijd van de overwintering op Nova Zembla, maar dan verdwaald in het Jan Salie-tijdperk van brave zeelieden die geen risico’s meer nemen en gauw weer thuis willen raken. Hij is als kapitein Nemo de enige overlevende van een bemanning van overledenen, en als de geheimzinnige zeeman uit het toneelstuk *De vrouw van de zee* van Henrik Ibsen, met wie de hoofdpersoon een heimelijk huwelijk sloot en die vroeg of laat zal terugkeren om haar op te eisen.⁵⁶

Der fliegende Holländer speelt in een vissersdorp aan de Noorse fjordenkust in de omgeving van Sandwike. Wagner werd er, als opvarende, door een storm overvallen. In een inham zocht het schip een veilig heenkomen. Niet alleen de fysieke kwellingen in het ruim en de topologie van het groteske landschap, ook de fantastische zeegeluiden die hij in zijn muzikale geheugen noteerde, vonden hun weg naar de partituur. Want dat is het fascinerende

⁵⁶ Wagner en Ibsen zijn tijdgenoten. Ibsen is de Noorse Wagner, Wagner de Duitse Ibsen. Ook Ibsen begon zijn loopbaan met het op het toneel brengen van legendarische verhalen uit de heidense heldentijd, en hoogtepunten van zijn muziekdrama *Peer Gynt* werden door Edvard Grieg op muziek gezet. Muzikale passages als *Zonsopgang in de woestijn* en *Solveigs lied* zouden qua sfeer en klankkleur uit een vroege Wagneropera kunnen stammen. Later gaat Ibsen zich op contemporaine thema’s toeleggen. De kern van zijn verhaallijnen blijft hij echter aan de legendarische heldentijd ontleenen. Elementen uit oudere narratieve lagen vormen ook later de kiemcellen waaruit zijn toneelstukken zich ontwikkelen, zoals ‘de vrouw van de zee’, die een buitenkerkelijk huwelijk sloot met een wodaneske gestalte. Dit gegeven blijft haar achtervolgen en ligt ten grondslag aan haar onbehagen in de cultuur en in het huwelijk.

van deze muziek: je *hoort* de zee. Zij is alom aanwezig. De klanken zelf zijn met zeegeluiden doordrenkt. De straffe zeewind komt je vanaf de eerste maten tegemoet. Je *bent* op zee. Lieder en zeelieden, bij het hijsen en strijken van de zeilen, heeft Wagner in zijn muziekdrama verwerkt. Ze oefenen hun ambacht zingend uit om de stemming goed te houden en hun verrichtingen op elkaar af te stemmen.

Daland is een uiterlijk stoere, maar goedmoedige kapitein. Hij beheerst zijn ambacht en is belust op schatten (het aloude archetype van het zeevaardersbedrijf), maar zijn actieradius is beperkt. Net als zijn bemanning is hij eigenlijk aartslui. Hun voornaamste verlangen is de thuishaven te bereiken. Ze eisen weinig van zichzelf. In de bocht bij Sandwike vallen ze in slaap. Wanneer Daland het dek betreedt, ontwaart hij tot zijn verbijstering een schip dat vlak naast hem voor anker is gegaan en dat een onbemande, naargeestige indruk maakt. Na enig aandringen krijgt hij de kapitein te spreken, een gezagvoerder zonder naam of thuisfront, die verre reizen maakte en nu op zoek is naar een aanlegplek. Zijn onmogelijke verlangen is, sedentair te worden. Dat vergt een huwelijk met een vrouw. Uit zijn jas haalt hij edelstenen tevoorschijn, slechts een kleine steekproef van de schat die hij in de loop der tijd verzamelde. Daland is meteen verkocht. De vreemdeling mag zijn dochter huwen. Hij lijkt alsnog de hand te kunnen leggen op de schatten die hij begeert. De vraag is slechts of zijn dochter bereid is deze partner uit het niets als echtgenoot te aanvaarden.

Met dit vraagteken voor ogen verplaatst het blikveld zich naar het dorp, waar vrouwen de tijd verdrijven met spinnen en zingen. Dat is in hoge mate bepalend voor de topologie: de twee geslachten brengen hun tijd goeddeels gescheiden van elkaar door. Het vrouwenbestaan is het spiegelbeeld van dat van hun echtgenoten en geliefden. Zoals de zeelieden tijdelijk genieten van hun vrijheid op zee, zo genieten de vrouwen tijdelijk van de afwezigheid van hun mannelijke wederhelften, zodat ze elkaar kunnen uithoren over erotische wederwaardigheden. In de overdracht van informatie spelen liederen een grote rol. Zoals de mannen spoedig weer naar huis verlangen, zo kijken de vrouwen naar hun thuiskomst uit. Ze spinnen wol voor de truien die hun wederhelften tegen de zeewind moeten beschermen en bevinden zich in een besloten lokaal, maar blikken uit over de weidse zeeruimte. De mannen bevinden zich ergens op het water, maar hun blik, hun kompas is gericht op de besloten ruimte waarin ze willen binnendringen. Arbeid, motorische activiteit, wordt door gezang begeleid. Het vrouwenteam zingt het lied van de spinnende vrouwen, begeleid door spinnewielen. Wanneer het werk wordt onderbroken en een stilte valt, brengt dit een verandering van genre, van stemming met zich mee. Het spinlied maakt plaats voor een romantische ballade.

Senta kan zich niet tot spinnen zetten. Zij is er met haar hoofd niet bij. Haar blik valt telkens weer op een primitieve afbeelding van de Vliegende Hollander, een fascinerend icoon. Hij ontleent zijn naam aan de snelheid waarmee zijn schip over de golven ijlt. Het vaartuig is één met de elementen, bestaat in feite (als luchtspiegeling) uit water en wind, verplaatst zich met de snelheid van een windhoos over de kruierende golven. Wat haar aangrijpt, zijn de eindeloze kwellingen en beproevingen die hij moet doorstaan. Door zijn overmoed is hij ertoe veroordeeld voor eeuwig over de zeeën te zwerven. Zijn verlangen is, de dood te vinden, op te gaan in het grote niets, maar dat is hem niet vergund. Zijn zeemansgraf weigert zich te sluiten, hij wordt telkens weer teruggeduwd in het leven.

Eens in de zeven jaar gaat hij aan land. Dat is ook zijn openingszin: ‘Die Frist ist um’, de termijn is verstreken. De Hollander mag het weer eens proberen en ditmaal lijkt het te lukken. Senta staat voor een keuze. Zij moet kiezen tussen Erik – een brave, saaie, opdringerige aanbieder – en de fascinerende, maar imaginaire Hollander. De vraag is, kortom, of zij zal buigen voor het realiteitsprincipe. De ontknoping lijkt te naderen, zij kan niet lang meer wachten. De andere vrouwen bespeuren haar hartstocht en trachten Senta ertoe te bewegen de ballade van de Hollander ten gehore te brengen. Die leerde zij van Mary, leidster van het spinteam, die echter beweert de ballade niet te kennen. Zij wil het niet meer horen en beschouwt Senta’s fascinatie als een aandoening die zijzelf kennelijk wist te overwinnen. Senta heft de indringende, meeslepende ballade aan. Ze begint met een luide lokroep, die zijn weg over het weidse water vindt. De fantastische ballade was de kiem van de opera, de eerste maten die Wagner noteerde en waaruit de partituur zich vervolgens organisch ontwikkelde. Zij vertelt op kernachtige wijze het naargeestige verhaal. Senta wil de Hollander uit zijn lijden verlossen door zich op te offeren. De Hollander is een noordelijke Odysseus, eindeloos rondzwervend, op zoek naar een sedentaire bestemming: een wevende, spinnende, zingende dame die op hem wacht.

Opeens staat hij voor haar. De keuze is dan snel gemaakt. Spontaan, in een opwelling en zonder reflectie, valt het besluit om zich voor eeuwig met elkaar te verbinden. Hij vertegenwoordigt het principe van de exogamie, de introductie, op gezette tijden, van vreemde gameten in de besloten dorpsgemeenschap, die anders aan incest ten prooi zou vallen, maar ook het avontuurlijke leven, het ‘andere’, het elders en het lijden. Hij is een geplaagd subject, een zeemijlenjunk. Alledaagse beslommeringen laten hem koud. Alleen de liefde kan hem redden. Hij is een banneling die men slechts tijdelijk onderdak kan bieden. Hij vertegenwoordigt Wagner zelf, wiens schat niet uit goud en edelstenen, maar uit partituren bestond, waarvan Senta’s ballade slechts een voorproefje vormde, al zouden we in de

edelstenen vanuit psychoanalytisch perspectief ook de spermatozoïden kunnen herkennen die de Hollander bij zich draagt. Hij heeft haar iets te bieden, en zij hem. Een kortstondig moment van echte liefde en dan de dood. De Hollander is een vampier. Hij hypnotiseert Senta met zijn blik en zijn muziek, verandert haar in een dionysische sirene, besmet haar met de zee.

In Wagners muziekdrama's hebben alle personages hun eigen stemming. Ze brengen als het ware hun innerlijke besnaring of genetische code ten gehore. Terwijl Eriks klanken haar niet kunnen vermurwen, kan Senta geen weerstand bieden aan de klankambiance die de Hollander om zich heen verspreidt. Hun stemmingen, hun muzikale aura's lijken op elkaar afgestemd. Via de muziek kunnen ze als het ware elkaars genetische code aflezen.

Het gaat niet om gewone liefde die tot inburgering leidt, maar om een dionysische variant die de betrokkenen fataal zal worden. De Hollander kan zijn verlangen alleen realiseren als hij een vrouw vindt die bereid is hem in de dood te volgen. Op een kortstondig moment van intens genot volgt onvermijdelijk exterminatie. Hij verlangt de catastrofe, de ondergang van een wereld die eigenlijk al tot het verleden behoort. Alleen dat kan een einde maken aan zijn kwellingen. Het drama eindigt in een suïcidale apotheose. Senta kiest voor hem, dat wil zeggen voor de dood, door zich in zee te werpen, waar ze zich met hem verenigt terwijl het spookschip met de rode zeilen eindelijk zinkt. Zij is enerzijds de maagd uit het tijdperk van de Griekse mythen die door de gemeenschap aan een zeemonster wordt geofferd om de vrede te herstellen, anderzijds is zij de jonge vrouw uit de tijd van Ibsen die alleen door een dramatische keuze uit haar beklemmende omgeving kan emanciperen.

De zee is 'het werkelijke' (Lacan), het *Es* (Freud), het *il-y-a* (Levinas), het primordiale, eeuwig deinende, onverschillige element. Langs kuststroken hebben zich menselijke gemeenschappen genesteld die zich daar trachten te handhaven. Een belangrijke opgave is, een partner te vinden om je voort te planten, zodat een nieuw gezin ontstaat als biologische kern van het sociale netwerk. Senta valt uit de toon. Zij vlucht in een denkbeeldige, onmogelijke, muzikale liefde. De afbeelding van de Vliegende Hollander wekt heimelijke verlangens op, prikkelt de fantasie, remt de participatie in het arbeidsproces, schraagt haar verzet tegen de opdringerige avances van Erik die haar in zijn huwelijksfuik wil lokken. Alleen de liefde kan haar redden, haar leven veranderen, haar actieradius verbreden, maar een vrouw die haar lot met dat van de Hollander verbindt, is ten dode opgeschreven. We zouden Senta's sprong in het diepe, in de woelige baren, als een katharsis kunnen beschouwen, een louterende hydrotherapie. Haar entourage lijkt haar die ruimte niet te bieden, jaagt haar op, vandaar die suïcidale sprong, de kus van de verdrinkingsdood, in de armen van de zeeheld die eindelijk zijn zeegraf vindt. De Hollander is de vampierachtige 'ondode', als

prins van de nacht op zoek naar een ‘tweede’, definitieve dood, om het Lacaniaans te formuleren, een belichaming van de ‘grote’, dionysische liefde die sterk met de dorpse liefde contrasteert.

Deze dionysische liefde staat haaks op de biologische interpretatie van liefde zoals die in de negentiende eeuw door Schopenhauer en Darwin naar voren werd gebracht. In hun optiek staat het individu in dienst van de soort. Het oogmerk van het individuele bestaan is voortplanting in het belang van toekomstige generaties. Daaraan is een belangrijk deel van ons leven (als seksuele partners, opvoeders, enzovoort) gewijd. Dat is onze voornaamste biologische opgave: continuering van de soort door replicatie. Wie zich niet weet voort te planten, sterft in feite uit en bevindt zich biologisch gesproken op een doodlopende weg. Vandaar de tijd en energie die individuen in voortplanting investeren, ondanks de talloze hindernissen en beletsels, blokkades en verliesposten. Senta’s verlangen heeft daarentegen andere ambities, ze is niet op voortplanten of repliceren georiënteerd. De verbintenis die zij zoekt is niet op continuïteit, maar veeleer op discontinuïteit gericht. De inzet is een sprong te maken. De natuur zelf maakt geen sprongen (‘natura non facit saltus’), volgens Darwin. Dat vergt een bijzondere inspanning, een unieke gelegenheid om iets bijzonders te verrichten, een moment van verticaliteit, in de hoop iets nieuws in de wereld te zetten. In het trage, alledaagse, eentonige leven van het vissersdorp lijkt nauwelijks ruimte voor innovatie. De gemeenschap bevindt zich in zekere zin nog in de prehistorie. De zee als venster naar andere mogelijkheden.

De natuur heeft er lang over gedaan om de hartstocht te ontwikkelen die de grondstemming van Wagners muziekdrama vormt. Evolutionair gezien is hartstocht een recent fenomeen in de geschiedenis van voortplanting en seksualiteit, en komt eigenlijk alleen bij mensen voor. In tegenstelling tot de ‘horizontale’ voortplantingsdrift (die op bestendiging is gericht), geldt deze liefde een eenmalige, ‘andere’ Ander, die de betrokkene in staat stelt te worden wie hij of zij ten diepste is, een louterende, confronterende ervaring. Hartstocht is niet gericht op continuering, maar op optimalisering en is om die reden extreem selectief: een verlangen naar veredeling en progressie, dat niet zelden in een fiasco eindigt.

5. Wagners muziek als manifestatie van de Wil en als gesamtkunstwerk

De herontdekking van de ‘dionysische’ dimensie van muziek is nauw verweven met de indrukwekkende carrière die in de negentiende eeuw voor de opera was weggelegd, een kunstvorm die als terugkeer van de Griekse tragedie werd bestempeld. Volgens Wagner konden de Franse en Italiaanse opera’s van zijn tijd echter niet aan dit profiel beantwoorden, zodat het ‘muziekdrama’ (de terugkeer van de Griekse tragedie onder moderne condities) vooralsnog toekomstmuziek bleef. Terwijl we in latere hoofdstukken de aandacht op Wagners muziekdrama’s zullen vestigen, staat in dit hoofdstuk diens muziekfilosofie centraal. En hoewel hij die goeddeels op eigen kracht ontwikkelde, tekent zich niettemin een onmiskenbare convergentie af met het gedachtegoed van de twee voornaamste muziekfilosofen uit de negentiende eeuw, Hegel en Schopenhauer. Vandaar dat ik aan Wagners eigen these een beknopte weergave van de muziekfilosofie van beide denkers vooraf laat gaan. Ik zal Wagners muziekfilosofie vervolgens niet alleen recapituleren, maar vooral ook laten zien hoe bepaalde kernthema’s juist in onze tijd aan actualiteitswaarde winnen. Drie aspecten van Wagners muziekfilosofie staan centraal: zijn ‘archeologische’ these inzake oorsprong en geboorte van muziek, zijn ‘genealogische’ visie op de herkomst en toekomst van de opera als gesamtkunstwerk en zijn ‘topologische’ analyse van muziek als ruimtelijk fenomeen.

Hegels muziekfilosofie als grondslag

Hegel (1970/1986) beschouwt de Griekse tragedie als een *muzikale* kunstvorm, waarin muziek en tekst samengingen, zij het dat de tekst de hoofdrol speelt en voor muziek een ondersteunende, begeleidende, benadrukkende rol was weggelegd. De tekst was in beginsel sterk genoeg en had de muziek eigenlijk niet nodig.⁵⁷ In de moderne opera daarentegen zijn de rollen omgekeerd: hier neemt de muziek de leiding. Een goed libretto kenmerkt zich door oppervlakkigheid. Er moet voldoende ruimte overblijven voor muziek. Teveel diepgang zou de muzikaliteit belemmeren. Emanuel Schikaneder (1751-1812) en Mozart, aan wie we *Die Zauberflöte* danken, vormden in Hegels ogen een optimaal duo (p. 207). Moderne muziek lijkt meer en meer autonoom te worden, vertoont de neiging zich in haar eigenlijke element, de muzikaliteit, terug te trekken, terwijl de nieuwere dramatische muziek steeds

⁵⁷ ‘Schon die alte Tragödie war musikalisch, doch erhielt in ihr die Musik noch kein Übergewicht’ (p. 212).

‘dramatischer’ wordt, door contrasten en conflicten te benadrukken, zodat dissonanten gaan overheersen ten koste van het aangenaam-melodische.

Waar het de topologische dimensie (de relatie tussen muziek en ruimtelijkheid) betreft, ontwaart Hegel een opvallende gelijkenis tussen muziek en architectuur. Op het eerste gezicht, aldus Hegel, lijkt muziek zich uit de dimensie van ruimtelijkheid terug te trekken, het ruimtelijke teniet te doen. Het uitwendige, de klank, als onbestendig vluchtig fenomeen, verzelfstandigt niet, dooft uit, volhardt niet in een zelfstandig uitwendig bestaan (p. 133). De ruimtelijke dimensie wordt weliswaar tijdelijk ingenomen door de trilling van de klank, maar ook snel weer opgegeven. De klank trekt zich uit het ruimtelijke terug om zich tot het innerlijke, het gemoed te richten. Het uitwendige, het verneembare aspect is uitermate vluchtig. De klank zal spoedig verstommen. De muziek werkt niet met stabiel materiaal, maar bouwt haar klanken uit ijle materie op. Fysisch gesproken is muziek een vluchtig klankgebeuren zonder duurzaamheid.

En toch is muziek paradoxalerwijze verwant aan de architectuur, als kunstvorm ogenschijnlijk haar volstreekte tegenpool. In beide gevallen gaat het immers om goede verhoudingen en euritmie, om proportionaliteit en overeenstemming van componenten, om harmonie, regelmaat en symmetrie.⁵⁸ De muziek heeft een wezenlijk architectonisch karakter en een muziekstuk is een bouwwerk van klanken.⁵⁹ Architectuur en muziek complementeren elkaar, in die zin dat het architectonische bouwwerk als gebouw een innerlijke ruimte omgeeft waarin de muziek kan opklinken. Een gebouw is *gebouwd* als omtrek rondom de verstilde ruimte waarin muziek verneembaar wordt. Harmonie is het wezenlijke van muziek en diezelfde harmonie of euritmie (in termen van getalsverhoudingen en proportionaliteit), diezelfde fenomenen van maat, regelmaat en regelmatige herhaling, treffen we ook aan in architectuur (p. 161). Net zoals het bouwwerk een stemming creëert, zo roept ook muziek een stemming op. Net als architectuur kan muziek zowel tot passiviteit als tot activiteit aanzetten. De muziek oefent een elementaire macht (‘elementarische Macht’, ‘Allgewalt’) over ons uit, waarbij Hegel onder meer wijst op de rol die de *Marseillaise* in de Franse Revolutie speelde.⁶⁰ Toch is muziek op zichzelf niet voldoende om ons werkelijk te temmen of in beweging te brengen. Daar is toch altijd ook tekst of inhoud voor nodig, in de vorm van woorden,

⁵⁸ ‘Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so dass sie zwei Extreme in sich vereinigt’ (p. 139).

⁵⁹ ‘Die Musik erhält einen architektonischen Charakter wenn sie sich ... für sich selber ein musikalisch gesetzmäßiges Tongebäude ausführt’ (p. 139).

⁶⁰ ‘Die Gewalt der Marseillaise in der Französischen Revolution ist nicht zu leugnen’ (p. 158).

concepten en ideeën. Orpheus en andere slangenbezweerders konden wel dieren, maar geen mensen naar hun hand zetten, aldus Hegel.

Arthur Schopenhauer: muziek als de stem van de Wil

Hegels tegenpool Arthur Schopenhauer (1788-1860) heeft zijn muziekfilosofie vooral in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1986) ontwikkeld, waarin hij de eigenheid van kunstvormen nader preciseert door ze met wetenschappelijke kennispraktijken te vergelijken. Poëzie begrijpt hij bijvoorbeeld als een soort scheikunde met woorden: de vloeibare taal van alledag slaat neer en klontert samen in nieuwe poëtische combinaties. Ook breekt hij een lans voor de biografie – en dan vooral de autobiografie – als genre waarin de geschiedenis en de menselijke ervaring veel concreter, levendiger en geloofwaardiger worden beschreven dan in geschiedkundige werken mogelijk en gebruikelijk is.

De passages die hij aan muziek wijdt, zijn beroemd geworden. Hij beschrijft haar als een algemene taal die voorafgaat aan de Babylonische spraakverwarring, die in beginsel door eenieder kan worden verstaan en het Zijn zelf nabij is dan andere producten van het menselijke bewustzijn. Om Schopenhauers muziekfilosofie te begrijpen, is het van belang kort stil te staan bij de grondgedachte van zijn denken, die in de titel van zijn hoofdwerk al tot uitdrukking komt.

De wereld zoals zij voor ons verschijnt, aldus Schopenhauer, is onze voorstelling. Ons kenvermogen en voorstellingsvermogen bepalen in hoge mate hoe de natuur voor ons tevoorschijn treedt. Dat wil zeggen, de werkelijkheid is een ‘synthese’, een vervlechting van subject en object. Andere organismen nemen de zon misschien heel anders waar dan wij. We kunnen onze voorstellingen niet met andere organismen delen. De mens is echter het enige organisme dat zich deze fundamentele waarheid bewust is. Wanneer ik niet meer besta, verdwijnt ook mijn wereld. Niet *de* wereld uiteraard, maar wel de wereld zoals zij *voor mij* verschijnt. *Esse est percipi*, zijn is waargenomen worden. Hoe de wereld zich toont als er geen mensen zouden zijn, of wanneer er in het geheel geen organismen zouden bestaan met zintuigen, of minstens gevoelige cellen om licht waar te nemen, daarvan kunnen wij ons geen voorstelling maken. In zekere zin is de wereld zoals wij haar kennen er zonder ons niet meer. Wij kunnen onszelf niet uit ‘onze’ wereld wegdenken. Dat betekent natuurlijk niet dat ik de wereld ook daadwerkelijk zou hebben voortgebracht. In de natuur is een drijvende kracht werkzaam die alles wat is (alles wat waarneembaar is) produceert, en die productieve kracht noemt Schopenhauer de Wil. Wij worden de werkzaamheid van de Wil op twee manieren gewaar: enerzijds is hij werkzaam in de natuur die ons omgeeft en die wij met onze zintuigen

waarnemen, anderzijds is hij werkzaam in onszelf. Ook wij worden voortgedreven door de Wil: de wil om te overleven, om voort te brengen, ons voort te planten, de wil tot begrijpen, tot weten, enzovoort. Enerzijds ben ik een ding (een lichaam, een gestalte, een persoonlijkheid) waarvan ik mezelf een voorstelling kan vormen, anderzijds dringt de Wil, die alles in beweging brengt, als het wezenlijke van het Zijn, zich ook innerlijk aan mij op. Mijn lichaam is geobjectiveerde Wil. Mijn bewustzijn, dat op de wereld als voorstelling is gericht, is niet mijn wezen, het is slechts oppervlakte. Mijn eigenlijke wezen is de Wil, die echter voor mijn bewustzijn ontoegankelijk blijft, als een duistere diepte. Mijn bewustzijn, mijn intellect, dat met logische argumenten en zintuiglijke waarnemingen werkt, wordt aangedreven door mijn onbewuste Wil. Nietzsche zal later deze kracht, die zowel in de natuur als geheel als in ons als individu werkzaam is, omdopen tot 'wil tot macht'. De principes van de rationaliteit zoals het causaliteitsbeginsel, zijn enkel en alleen op de wereld-als-voorstelling van toepassing. De Wil wordt voortgedreven door een eigen, 'onbewuste' dynamiek.

Op deze basisgedachte is Schopenhauers muziekfilosofie geënt. Andere kunstvormen (beeldhouwkunst, literatuur, schilderkunst, architectuur) richten zich primair op de wereld als voorstelling. Schilderijen, zoals stilleven, portretten of stadsgezichten, laten zien hoe de wereld voor ons verschijnt. In de muziek daarentegen komt *de Wil zelf* aan het woord. Daar waar andere kunsten zich richten op en afhankelijk blijven van (schatplichtig blijven aan) de wereld zoals zij voor ons verschijnt, zou muziek ook kunnen bestaan als wij er niet zouden zijn en 'onze' wereld er niet zou zijn – dat is ook de essentie van de gedachte van de sferenharmonie. De muziek was er eerder dan de mens. Muziek is geen menselijke kunst, maar vertolkt wezen en dynamiek van het Zijn zelf. Muziek is geen afbeelding van de wereld, veeleer komt in muziek de Wil zelf tot expressie. Zoals de Wil gestalte krijgt in waarneembare dingen, zo krijgt zij ook gestalte in muziek. In haar kan de Wil zich rechtstreeks uitdrukken. Muziek is geen afbeelding van dingen in de wereld, maar een analoge, alternatieve manifestatie van de Wil. Daarom zijn de planeten, als de meest basale gestalten waarin de Wil vorm krijgt, vergelijkbaar met grondtonen in de muziek, die de hogere, melodische klanken (de levende organismen als het ware) dragen. En zoals thema's of harmonieën in talloze variaties uiteenvallen, zo valt ook het leven op aarde in een bont spectrum van levensvormen uiteen. De muziek is derhalve de taal van het diepere gevoel en in de muziek drukt zich ons meest fundamentele verlangen uit. In grote muzikale kunstwerken brengt de componist het innerlijke wezen van het werkelijke aan de oppervlakte, in een taal die voor de rede onbegrijpelijk, maar toch voor eenieder verstaanbaar is. Er is kortom sprake van een fundamentele analogie tussen muziek en natuur, als manifestaties van de Wil zelf.

Nog anders gezegd: we zouden de wereld niet alleen als een belichaming van de Wil, maar ook als een materialisatie van muziek kunnen beschouwen. De muziek verschaft, op directe maar onbewuste wijze, inzicht in het wezen van de werkelijkheid. Daarom stelt Schopenhauer, als romantische variatie op het thema van Leibniz, muziekbeoefening gelijk aan het onbewust beoefenen van metafysica.⁶¹ Wie zich met muziek inlaat, filosofeert zonder het te beseffen.

Kunst is als het ware een camera obscura, een afgebakende ruimte, een schouwspel temidden van het immense schouwspel van het wereldgebeuren. Waar het muziek betreft, gelden beide manifestaties, zowel de manifestatie die *binnen* als de manifestatie die *buiten* de wanden van deze donkere kamer wordt opgevoerd, als analoge manifestaties van de Wil.

Gesamtkunstwerk: Wagner als muziekfilosoof

In Wagners muziekfilosofie tekent zich een opvallende verwantschap met Schopenhauers inzichten af, des te opvallender als we ons realiseren dat Wagner pas kennismaakte met diens geschriften toen hij zijn inzichten al goeddeels had ontwikkeld en gepubliceerd.

Ook Wagner ziet muziek als manifestatie van de oerkracht die ons drijft. Muziek is van alle tijden. Sterker nog, in Wagners optiek was zang ooit de oertaal van de mens.⁶² Vroege mensen communiceerden primair in klankwoorden, in combinatie met gebaren, en grote dichters bezigen nog steeds een muzikale taal om met de natuur zelf te communiceren, op een wijze die meer inzicht verschaft in het wezen van de wereld dan een microscoop (p. 87). In modern Duits kan volgens Wagner niet meer echt worden gedicht: moderne talen zijn te prozaïsch geworden.⁶³ In zijn muziekwerken probeert hij derhalve de muzikale oertaal opnieuw tot leven te wekken. Vandaar zijn behoefte om terug te grijpen op archaïsche woorden en alliteratie. Stafrijm versterkt het ritme en benadrukt betekenisverwantschap tussen woorden. Wagners personages hebben weinig woorden nodig, hun uitingen worden versterkt (van diepgang voorzien) door de muziek die hun teksten draagt. De 'motieven' van hun handelingen worden geëxpliciteerd door de muziek. Precies zoals in *Das Rheingold* goden en reuzen, in hun geschil over Freija (die Wodan als beloning voor de bouw van het Walhalla aan de reuzen had beloofd), in een muzikale dialoog zijn verwickeld, zo stelt Wagner zich prehistorische confrontaties tussen clans in de oertijd voor, toen de zinnen kort

⁶¹ 'Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.'

⁶² 'Das ursprünglichste Äußerungsorgan des inneren Menschen ist aber die Tonsprache... [so] erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiss nur in einer Fügung tönender Ausdrucks-laute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen musste' (1868/1914, p. 91/92).

⁶³ 'In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden' (p. 98).

waren, woorden zwaar wogen en de woordenschat beperkt was. Clans ontmoetten elkaar om handel te drijven, waarbij vrouwen als handelswaar fungeerden. Communicatie verliep via korte, krachtige zinnen en ging met misbaar, woede-uitbarstingen en gezang gepaard. Nadien gingen taal en muziek uiteen. Het rationele denken emancipeerde, maakte zich los van de algemene universele gevoelstaal die muziek is. De gesproken taal ontwikkelde haar eigen logica. Zijn en bewustzijn gingen uiteen. Discussiëren (argumenteren en onderhandelen) nam de plaats in van expressief zingen. Niettemin, wanneer moderne mensen door emoties worden overmand, komt de oeroude toontaal, de expressieve klankkunst waarmee we uiting geven aan onze hartstochten en verleiden of intimideren, weer boven.⁶⁴ Wie ziedend of verliefd is, zet op muzikale wijze zijn of haar gedachten kracht bij.

In een ver verleden praatten mensen niet alleen zingend met elkaar, zo houdt Wagner ons voor, ze zongen bij alles wat ze deden. Nog in de negentiende eeuw lieten ambachtslieden de werkzaamheden die zij verrichtten vergezeld gaan van gezang,⁶⁵ zoals de matrozen op het schip dat hem als voortvluchtige componist in gezelschap van zijn toenmalige echtgenote Mina Planer vanuit Riga naar Londen bracht. Zoals we gezien hebben, vormden de liederen die zij ten gehore brachten, in combinatie met het geluid van een storm op volle zee, de inspiratie voor *Der fliegende Holländer*. En ook de vrouwen doodden hun tijd met zingen. Door muziek wordt arbeid teamwork. En in de ballade als volkslied, dat met veel gebarentaal en mimiek wordt voorgedragen, blijven woord en klank nauw verweven. Wagner is als een moderne Odysseus die zich blootstelt aan uiteenlopende muziektypen: het lied van de arbeid, de eenzaamheid, de revolte en het verlangen.

Wagner beschrijft de ideale opera als een ‘huwelijk’ tussen muziek (de ‘vrouwelijke’ dimensie) en tekst (de ‘mannelijke’ dimensie). In de eerste helft van de negentiende eeuw vormde de opera, vanwege haar afkomst als hofnemeen, een decadent genre. Omdat de functies van componist en librettoschrijver over meerdere personen waren verdeeld, was de ‘vrouw’ onbevredigd en de ‘man’ in feite gecasteerd, aldus Wagner.⁶⁶ Hij ziet zijn eigen werk als een synthese in hegeliaanse zin. Tekst en muziek moeten weer een twee-eenheid vormen, in een muziekwerk dat de schaal en omvang heeft van een moderne opera, als

⁶⁴ Cf. Otto Jespersen in *Language, Its Nature, Development and Origin* (1922). Primitieve taal is exclamatief, niet communicatief, expressief, niet argumentatief. Emotionele lading werd door stemverheffing en toonhoogte onderstreept.

⁶⁵ Cf. de analyses van Deleuze en Guattari inzake ‘les ritournelles professionnelles’ (1980, p. 394 e.v.).

⁶⁶ ‘Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltslos sich hingebende. Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung’ (Wagner 1851/1914, p. 316). Door de onnatuurlijke scheiding tussen dramatische poëzie (het libretto) en muziek (de partituur) werd de auteur als het ware ontmand (‘der Zeugungsorgane beraubt’, p. 313).

moderne tegenhanger van het antieke treurspel. De kern van *Der fliegende Holländer* wordt gevormd door Senta's 'volkse ballade', waarin tekst en muziek elkaar bekrachtigen. Door de dramatische handeling, uitgesponnen in de tijd, dijt het lied tot muziekdrama uit.

Niet alleen tekst (poëzie) en muziek, ook het drama heeft zich in de moderne tijd verzelfstandigd, aldus Wagner. Op markten in vroegmoderne steden, waar taaluitingen al snel onverstaanbaar werden, lag de nadruk op de stereotiepe gebaren van acteurs. Door een theater te bouwen, worden woord en klank weer 'gevangen' en samengevoegd met gebaar (p. 7 e.v.). En als muziek en libretto zich herenigen, is het muzikale orgasme, als dramatisch-akoestisch hoogtepunt, weer mogelijk.⁶⁷ Dat was wat Wagner met zijn gesamt-kunst nastreefde.

De geboorte van de mens uit de geest van de muziek

Wagners opvattingen over de oorsprong van muziek worden door hedendaags biomusicologisch onderzoek herontdekt, om niet te zeggen gereanimeerd – de terugkeer van het verdrongene. De lijvige bundel *The origins of music* van Wallin, Merker en Brown uit het jaar 2000⁶⁸ begint met de vaststelling dat wetenschappelijk onderzoek naar de oorsprong en evolutie van muziek decennialang vanwege politieke taboes in de ban was gedaan. In dit onderzoek zou impliciet de vooronderstelling schuilen dat muziek geëvolueerd zou zijn van 'primitieve' naar meer ontwikkelde, complexe vormen en dat zich, met andere woorden, een zekere mate van vooruitgang in de muziekgeschiedenis zou laten ontwaren. Dit zou op een eurocentrisch vooroordeel berusten. In de structuralistische benadering, die gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw domineerde, werd juist de principiële gelijkheid van alle muziekvormen als uitgangspunt gekozen. Met hun bundel willen genoemde auteurs voortbouwen op het onderzoek van de Berlijnse school uit de eerste helft van de twintigste eeuw, waarin de vraag naar de oorsprong en vroege ontwikkeling van muziek juist het kernthema vormde. Met andere woorden, hun boek symboliseert een 'renaissance' van de oorsprong van muziek als onderzoeksvraag.⁶⁹

Daarbij wordt niet alleen op het gedachtegoed van de Berlijnse school, maar ook op dat van Wagner teruggerepen. De centrale hypothese, die aan de hand van een indrukwekkende hoeveelheid empirisch materiaal wordt uitgewerkt, is dat wij zingende

⁶⁷ Muziek komt voort uit liefde en componeren is een vorm van erotiek. Het gedicht is het 'bronstige' zaad dat de 'Dame muziek' bevrucht en tot baren aanzet (1868/1914, p. 103).

⁶⁸ Andere voorbeelden van recente biomusicologische publicaties zijn Mithen (2006) en Altenmüller (2009).

⁶⁹ 'What is music and what are its evolutionary origins? Such questions were among the principal areas of investigation of the members of the Berlin school of comparative musicology of the first half of the twentieth century... After the 1940s, however, the evolutionary approach to music fell into obscurity and even disrepute... the current volume represents a long-overdue renaissance of the topic of music origins' (p. 3/4).

mensachtigen waren voordat wij sprekende mensen werden.⁷⁰ De redacteuren presenteren dit expliciet als een herwaardering van Wagners these inzake klankwoorden en taalmuziek als elementaire componenten van de menselijke oertaal. In de loop van de geschiedenis zouden muziek, dans en taal zich uit een gemeenschappelijke bron hebben ontwikkeld.⁷¹ Toen het menselijke strottehoofd evolueerde, waren zingen en spreken nog niet gedifferentieerd. De oudste talen waren waarschijnlijk toontalen (waarin toonhoogte betekenis had). Resten daarvan kunnen in vrijwel alle hedendaagse talen worden aangetroffen. Het muzikale element is nog niet geheel in gesproken talen uitgedoofd. Muziek speelde niet alleen een belangrijke rol in het ontstaan van taal, maar ook van menselijke beweging. We moeten ons primordiale cultuuruitingen voorstellen als vervlechtingen van woorden, klanken en bewegingen, van taal, muziek en dans. Die gemeenschappelijke herkomst is zichtbaar in de vergelijkbare rol van metrum en ritme, die op hun beurt weer nauw samenhangen met fysiologische fenomenen (zoals hartslag) die in hoge mate het tempo van bewegingen bepalen.⁷² De gezamenlijke evolutionaire herkomst van de elementaire cultuuruitingen poëzie, koorzang en dans komt ook naar voren in het Griekse woord waarvan ‘muziek’ etymologisch is afgeleid – hetzelfde geldt voor vergelijkbare woorden in andere talen.⁷³ Evolutionair gezien vormde de combinatie van klank, woord en gebaar ooit een ethologisch novum, een nieuwe vorm van collectief gedrag waaraan in het proces van menswording een cruciale evolutionaire rol moet worden toegeschreven. Het faciliteerde groepsvorming, afstemming en ritualisering. Ooit waren we zingende en dansende hominiden en zonder deze voorbereidende omweg via de muziek zouden we de stap naar taal waarschijnlijk nooit hebben kunnen zetten.⁷⁴

De voornaamste woordvoerder van de Berlijnse school, waarop de nieuwe biomusicologie wil voortbouwen, is Curt Sachs, die zich vooral met de oorspronkelijke *functie* van muziek uiteenzette (Sachs 1948). Daarover zijn tal van theorieën in omloop, aldus Sachs, zoals de darwinistische theorie dat muziek zijn ontstaan zou vinden in seksuele competitie en selectie (de oermens als troubadour), zoals dat ook bij zangvogels het geval is

⁷⁰ ‘Our distant forebears might have been singing hominids before they became talking humans’ (p. 7).

⁷¹ ‘Richard Wagner believed that language and music issued from a common source, that of speech music’ (p. 8).

⁷² ‘Music and language evolved as specializations from a common ancestral stage... they differ more in emphasis than in kind, and are better represented as fitting along a spectrum instead of occupying two discrete, but partly overlapping, universes... language and music are essentially reciprocal specializations of a dual-nature precursor that used both’ (p. 278; cf. Lerdahl & Jackendoff 1983, p. 314 e.v.).

⁷³ ‘The Greek term *mousiké* included melody, dance and poetry. Likewise, the term *ngoma* of the Bantu language group subsumes drumming, singing, dancing and festivity under a single unitary concept. Similarly, the Blackfoot principal gloss for music, *saapup*, combines singing, dancing and ceremony in a single concept’ (p. 320).

⁷⁴ ‘We were singing and dancing hominids before we became talking humans... Without such an essentially musical preadaptation, the long step to language would have remained forever beyond our reach’ (p. 323).

(Darwin 1871/2010). Op grond van antropologisch en archeologisch onderzoek komt Sachs echter tot de conclusie dat menselijke muziek een magische herkomst heeft. Muziek is ontstaan als primordiale poging om invloed uit te oefenen op de natuur. De muziekmakende mens trachtte demonische machten te bezweren. De oorsprong van muziek is nauw verweven met animistische praktijken, in eerste instantie collectief (groepsdansen, groepsgezing en groepsmuziek), terwijl er later sprake was van specialisering en individualisering (de medicijnman of sjamaan als de eerste ‘professionele’ muzikant). Het primordiale lied moeten we ons voorstellen als een eenvoudige, langdurige, trage deun of dreun, bestaande uit twee klanken die afwisselend in korte en lange tonen werden gezongen, in een tempo dat de hartslag volgde, ondersteund door trommels en tweetonige fluiten (met één opening). Dat twee tonen ooit de harde kern van muzikale oercomposities vormden, is in tal van hedendaagse muzikale fenomenen nog traceerbaar, aldus Sachs, van de omslag die zich tussen couplet en refrein aftekent via het vraag-en-antwoordspel van het duet tot en met de ‘melodie’ die de sirene van een ziekenauto of een stel pauken ten gehore brengt. De prehistorische ‘oermuziek’ had geen esthetische bedoelingen, maar beoogde invloed uit te oefenen op de natuurlijke omgeving: bosgeesten of hemellichamen afschrikken, paaien of bezweren was het oogmerk. Sachs spreekt dan ook van de ‘premuzikale’ fase van muziek: het ging niet om behagen of om de aangename klank, maar om het magische effect. Dit type muziek, individueel of in groepsverband, moet vele duizenden jaren hebben bestaan, als een wereldwijd verbreide stijl.

Muziek speelde niet alleen een rol in het proces van antropogenese, maar ook bij de agrarische revolutie, de opkomst van het boerenbedrijf, die een scala aan ambachten in het leven riep, vaak in groepsverband verricht. Dit ging gepaard met gezang, waarbij de geluiden van de arbeid in de werkplaats of in het open veld (van hamer, zeis of spinnewiel) als percussie fungeerden. Dit lied van arbeid en ambacht is historisch gezien echter van veel latere datum dan de magische oermuziek.

Elk werelddeel creëerde zijn eigen klankkleur. Zo heeft de oosterse muziek een geheel eigen klankprofiel dat zich duidelijk onderscheidt van de primitieve ‘magische’ muziek enerzijds en van de westerse muziek met zijn majeur- en mineurtoonladders anderzijds. De toonreeks G – A – B – C geldt bijvoorbeeld als typisch westers, de toonreeks G – A_b – B – C daarentegen als typisch oosters.

Een opvallend kenmerk van de westerse muziek is volgens Sachs de prominente rol die de muziektheorie speelt, vanaf Pythagoras en Plato via monastieke auteurs tot en met Wagner in de negentiende en Schönberg en Boulez in de twintigste eeuw. In de vroegste

westerse muziekfilosofische geschriften, die vijftientig eeuwen geleden werden opgetekend, is de aandacht al duidelijk verschoven van de magische naar de ethische functie van muziek. Muziek is niet langer bezwerend, maar vormend en opbouwend. Het gaat nu om wat in het Duits *Erbauung* heet. In de Griekse mythologie komt al de gedachte naar voren dat de muren van de stad Thebe door muziek zouden zijn gebouwd en ook Plato kent aan muziek een opbouwend (dan wel ondermijnend) staatkundig effect toe. Goede muziek heeft een opvoedende functie en resulteert in een harmonieuze persoonlijkheid. Er bestond bovendien een onmiskenbare affiniteit tussen opbouwende muziek en bouwkunst. Zingend trokken processies en pelgrimkoren door sublieme landschappen naar tempels en andere bouwwerken, zoals ook in *Tannhäuser* nog gebeurt.

Ook Sachs beschouwt Wagner als het belangrijkste hoogtepunt en keerpunt in de westerse muziekgeschiedenis. Met zijn omvangrijke muziekdrama's die andere kunstvormen absorbeerden, de eloquentie en klankrijkdom van zijn orkest, het chromatisme van zijn toonladders, de verfijnde weefsels van zijn composities en de complexiteit van zijn harmonieën vormt zijn werk de voltooiing van een lange, ambitieuze traditie, de bergpiek van een cultureel crescendo. Daarop volgde het proces van desintegratie dat in de twintigste eeuw zijn beslag zou krijgen.

Toekomstmuziek

Het centrale thema van Wagners muziektheoretische geschriften is dat het kunstwerk van de toekomst een nieuwe synthese zal behelzen van kunstvormen die in de loop van de geschiedenis desintegreerden. Anders gezegd, in de muziek moet datgene wat we renaissance noemen eigenlijk nog plaatsvinden: de terugkeer van het antieke ideaal onder moderne condities in de vorm van een gesamtkunstwerk. Dit is voor Wagner toekomstmuziek, al tekenen de contouren van een dergelijk kunstwerk zich bij de latere Beethoven al af. In *Die Kunst und die Revolution*, dat hij kort na zijn verbanning schreef, stelt Wagner dat de terugkeer van het Griekse apollinisch-dionysische ideaal een alomvattende politieke revolutie vergt. In *Das Kunstwerk der Zukunft* wordt deze gedachte verder uitgewerkt. Daarbij gaat hij nader in op wat hij als het wezen van muziek beschouwt.

Vertrekpunt is dat muziek niet als afbeelding of representatie moet worden begrepen, maar als een kunstvorm die een geheel eigen wereld, een muzikaal landschap creëert. Het archetypische beeld van dit muzikale klanklandschap is de zee, waarbij de akkoorden (de verticale dimensie) als klankpilaren uit het water oprijzen, terwijl de (horizontale) oppervlakte uit toonkleuren en melodische klankgolven bestaat. De akkoorden zijn als de loodrechte

zuilen die oprijzen uit de fluïde klankmaterie en profiel aanbrenge in de op het eerste gezicht effen en eentonige zeespiegel. Muziek zeilt en laveert als het ware tussen deze klankzuilen, als een meanderende klankstroom. Akkoorden doemen op uit de diepte, waar zich de voor ons gehoor onwaarneembare klanken bevinden, om zich tot op grote hoogte te verheffen, waar ijle, hoge tonen andermaal onwaarneembaar worden. De toonwereld is fluïde en elastisch, als een uitgestrekte, diepe zee waarin zich eindeloze, naadloze melodische bewegingen voltrekken. In zijn bootje ('im leichten Nachen') geeft de musicerende mens zich over aan dit deinende element (p. 84).⁷⁵

Bij de Grieken speelde muziek een begeleidende rol. Zij volgde de tekst zoals Griekse zeevaarders de kustlijn volgden. Christelijke muziek is daarentegen polyfoon, zoals ook de christelijke zeevaarders de volle zee kozen en de kustlijn achter zich lieten. Op de oceaan zijn musici als het ware op de muziek zelf aangewezen, zoals christelijke ontdekkingsreizigers op het kompas (magnetisch of spiritueel) moesten varen. Ze bevinden zich in de louter muzikale wereld van de meerstemmigheid. Muziek wint aan weidsheid en diepte. Het zijn de muzikale harmonieën die deze fluïde en op het eerste gezicht vormloze wereld van pure uitgebreidheid structuur verlenen. Terwijl woorden en zinnen eindig zijn, met aanhef en afronding, is muziek in beginsel naadloos en vloeibaar. De waterspiegel is het element van de eindeloze melodie, terwijl akkoorden structuur aanbrenge in deze vloeibare wereld van eindeloze variaties. Het spel der akkoorden is als een mathematica van het gevoel (p. 88) en als zodanig pure, absolute muziek.

Eeuwenlang zwierven muzikale zeevaarders over oceanen, hunkerend naar verlossing, totdat Beethoven, als Columbus van de muziek, voorbij de horizon het nieuwe continent ontdekte. Dit luidde een radicale transformatie van de muzikale ruimte-ervaring in. De ogenschijnlijk eindeloze oceaan veranderde als bij toverslag in een binnenzee tussen twee continenten. Dankzij Beethoven is een nieuw muzikaal continent toegankelijk geworden en het was de uitdaging van de negentiende eeuw om dit Verre Westen van de muziek daadwerkelijk akoestisch te ontsluiten, te emanciperen van het ancien régime in de muziek. In het landschap van de klassieke westerse muziek had zich volgens Wagner een proces van differentiatie voltrokken. Terwijl de harmonie zich tot harmonieuze rekenkunde ontwikkelde, was de melodie van het volkslied tot onderhoudende opera-aria geëvolueerd. Tegelijkertijd emancipeerde het instrument. Aanvankelijk hadden instrumenten, zoals hun naam al zegt, een louter dienende, begeleidende rol, in dienst van zang en dans. Hun emancipatie leidde niet

⁷⁵ Het woord 'Nachen' duidt ook het vaartuig aan waarmee graalridder Lohengrin in de gelijknamige opera, via waterwegen, gedragen door klanken en muziek, de Scheldeoever aandoet.

alleen tot technische perfectionering, die de ontwikkeling van virtuositeit mogelijk maakte, maar ook tot een hereniging van instrumenten in de vorm van het moderne symfonie-orkest. Dit resulteerde in het ontstaan van een geheel nieuwe muzikale taal, waarvan de elementen zich lieten vervoegen en recombineren, zodat het onzegbare gearticuleerd kon worden. Deze taal, dit *mer à boire* aan mogelijkheden, hunkert echter naar convergentie, naar ankerpunten, en het is de opdracht van de nieuwe componist, als een nieuwe Prometheus, om menselijke gestalten te vormen uit dit nieuwe klankmateriaal: akoestische personages die zich in eerste instantie aan het gehoor en pas in tweede instantie aan de blik vertonen. De grote componist schrijft toekomstmuziek ten behoeve van een nieuw publiek, dat pas door die muziek in het leven wordt geroepen: de toekomstige mens die het nieuwe land aan de overzijde van de watersteppe zal bevolken. Beethovens *Negende symfonie* is het evangelie van deze toekomstmuziek, maar in het muziekdrama – dat Beethoven mogelijk maakte zonder het zelf daadwerkelijk te realiseren – moet deze combinatie van drama en symfonie als toekomstmuziek realiteit worden. Voor die muziek moet echter ruimte worden geschapen in het domein van de politieke economie en de architectuur.

Moderne kunstwerken zijn broeikasplanten, aldus Wagner: het persoonlijke eigendom van een bepaalde klasse, maar toekomstmuziek moet volkskunst zijn. De hoogste vorm van bouwkunst is theaterarchitectuur, een kunstvorm die de wederzijdse dienstbaarheid van kunstvormen realiseert. Een theater is de ruimtelijke mogelijkhedenvoorwaarde voor het verschijnen van toekomstmuziek. Ook de schilderkunst wordt dienstbaar aan dit grote gebeuren via het decor, dat het landschap voorstelt dat door de muziek daadwerkelijk tot leven wordt gewekt. De landschapschilderkunst laat zich dan niet langer opsluiten in een schilderij of galerie, maar neemt de gehele, immense achterwand van het theater in beslag. Terwijl het decor bijvoorbeeld een Alpenlandschap afbeeldt, is het de muziek die de gewaarwording van een zonsopgang in de bergen creëert. Individuen laten zich niet langer portretteren, maar verschijnen als levende, akoestische gestalten op het toneel, geanimeerd door de muziek. In een dergelijk muziekdrama staat de zanger-acteur niet langer ‘op de planken’, maar op een dynamische, akoestische bodem: de klankstroom van het orkest. De toneelbodem wordt door deze klankzee overspoeld (p. 157). Midden op het toneel staat, als primordiale klankzuil, de levensboom⁷⁶ en in de schaduw van deze boom voltrekt zich de dramatische handeling (als bevrijdende liefdesdaad), uitmondend in de dood van de

⁷⁶ Die levensboom domineert de topologische structuur van muziekdrama’s als *Lohengrin*, *Die Walküre* en *Tristan und Isolde*.

hoofdpersonen, die immers volledig in de dramatische handeling opgaan. Echt dramatische personages *zijn* wat ze doen. Ze zingen zichzelf de dood in.

Een dergelijk kunstwerk is als de terugkeer van de Griekse tragedie onder moderne condities, waarbij de *Oresteia*, de tragediecyclus van Aischylos, als paradigma fungeert: voor de moderne Siegfried staat de Griek Orestes model. Het antieke treurspel was volgens Wagner strikt genomen conservatief (p. 28). Het trachtte zichzelf als totaalkunstwerk voor desintegratie te behoeden. Nadien is de tragedie in diverse componenten (schilderkunst, beeldhouwkunst, retoriek, ethiek, enzovoort) uiteengevallen. Wat wij Renaissance noemen, had tot dusver louter en alleen op deze op zichzelf staande kunstvormen betrekking, zoals de renaissance van de antieke beeldhouwkunst in Italië. De ware renaissance zal het totaalkunstwerk als zodanig betreffen en moet nog aanbreken: de wedergeboorte van de tragedie als gesamt-kunstwerk (p. 29; p. 60), niet als herhaling of terugkeer, maar als iets wezenlijk nieuws dat zich niettemin door het antieke voorbeeld laat inspireren. Dit vergt echter een alomvattende maatschappelijke transformatie. De ware renaissance ligt kortom nog in het verschiet. Na deze revolutie zal ook de nieuwe toekomstkunst weer ‘conservatief’ zijn in die zin dat zij de diverse componenten van het totaalkunstwerk van desintegratie zal willen vrijwaren (p. 35). De individuele, door de natuur zwervende dichter-componist kan de revolutie niet op eigen kracht bewerkstelligen. Zij vergt een collectieve inzet, een samenwerking tussen kunstvormen, en daar is een theater voor nodig, maar de moderne theaters zijn in commerciële handen gevallen. Vandaar dat de muzikale revolutie met een politieke revolutie gepaard zal moeten gaan. In het kunstwerk van de toekomst zullen dans, gezang, poëzie en architectuur weer zijn verenigd, als geliefden die elkaar omarmen en omstrengelen (p. 67).

Beethoven als klankruimte

Uit 1870 dateert Wagners exposé over Beethoven, ter herdenking van diens honderdste geboortejaar. Voortbouwend op Schopenhauer presenteert hij de muziek als algemene taal die het wezen der dingen articuleert en waarin de natuur zelf tot bewustzijn komt. Schopenhauer had volgens Wagner echter te weinig verstand van muziek om deze geniale intuïtie nader uit te werken. Die uitwerking zal met name de topologische dimensie van het fenomeen muziek betreffen.

Net als de droom, aldus Wagner, doemt muziek in een geheel eigen ruimte op, die anders is dan de ruimtelijkheid van de visuele waarneming. Naast de lichtwereld, waarin wij normaliter vertoeven, bestaat er een toonwereld, een *Schallwelt*, die door de muziek wordt

opgeroepen. Deze klankwereld creëert haar eigen ervaring van ruimte en tijd, zoals ook dromen zich in andere dimensies van tijd en ruimte bewegen dan gebeurtenissen in de dagwereld. Een primordiale temporele en ruimtelijke ambiance die ons via de innerlijke ervaring met vroegere episoden uit de evolutie van de mens verbindt – muziek als archeologie.

Muziek is een kunstvorm *sui generis* waarop geheel eigen esthetische categorieën van toepassing zijn. Terwijl de categorie van het schone en bevallige vooral de visuele kunst betreft, is muziek veeleer verheven en subliem. Muziek die bewondering afdwingt, is niet ‘mooi’ maar ‘groots’, als een berg- of zeelandschap. Muziek verbindt ons met het wezen van de natuur. Het is de stem van de Wil zelf die zich in haar openbaart. In grote componisten zoals Beethoven ontwaakt op creatieve momenten de algemene Wil als individuele innerlijke ervaring. Vervolgens valt de componist weer terug in de gewone alledaagse wereldervaring. Vandaar het contrast tussen euforische momenten van inspiratie, verrukking en extase enerzijds en periodes van stagnatie en malaise anderzijds dat het leven van grote componisten tekent. Hoewel Wagner over Beethoven spreekt, is duidelijk dat hij vooral zijn eigen situatie op het oog heeft. Tijdens de euforische fase wordt de componist overspoeld door klankstromen waarin hij de stem van de Wil en de natuur herkent.

Wagner geeft enkele voorbeelden die hij aan zijn eigen ervaring als componist ontleent. Hij beschrijft hoe hij, tijdens een slapeloze nacht, het balkon van zijn hotelkamer aan het Canal Grande te Venetië betrad. Als een droom strekte de slapende, in duisternis gehulde stad zich voor hem uit. Uit deze diepe stilte verhief zich plotseling de roep van een in zijn gondel ontwaakte gondelier, een eenvoudige, oeroude muzikale frase, misschien wel zo oud als Venetië zelf. In de verte werd die roep door een tweede gondelier beantwoord. De dialoog leek uit te doven in de duisternis, om vervolgens weer op te vlammen, waarna zich steeds meer stemmen in het gondelierskoor voegden. Deze klanknacht, aldus Wagner, leerde hem meer over Venetië dan de optelsom van de talloze geluiden die overdag waarneembaar waren. Muziek transporteert ons naar een geheel eigen klankruimte, een unieke tijd- en ruimtewereld. Andere zintuigen worden gedoofd of afgezwakt. Met behulp van de taal laat deze klankwereld zich eigenlijk niet beschrijven. Het is een geheel eigen wereld, die we via het gehoor betreden. We stijgen op of zinken weg in een droomwereld, een duistere diepte, een ruimte die plotseling aan de oppervlakte treedt en die zich enkel laat beluisteren. De componist weet het *An-sich* van de natuur zelf in klanken te verwoorden. Echte muziek heeft niet de ambitie te verstrooien. Ware muziek is veeleer openbaring. Beethoven was bezeten van muziek. Vanuit het zwijgen van de nacht wist hij een wonderbaarlijke, ‘tweede’ wereld tevoorschijn te laten

treden (p. 86). Dankzij zijn betoverende muziek kunnen ook wij dit droomlandschap van klankkleuren betreden.

Daarbij onderscheidt Wagner drie sferen of ruimtedimensies. Om te beginnen is er de microruimte van het delicate, gevoelige, gehorige brein dat zich echter, in Beethovens geval, beschermd wist door een robuust schedeldak dat, in combinatie met doofheid, optimale bescherming bood tegen storende factoren. Zijn doofheid was weliswaar een beproeving, maar toch vooral ook een voordeel, omdat hij ongestoord zijn eigen klankwereld kon creëren. Hij *werd* in feite een wandelende klankwereld,⁷⁷ in wiens overkoepelde brein de natuur zelf het woord nam.

Vervolgens klinkt de muziek op in de klankruimte die het concertgebouw als een klankstolp vult en in beslag neemt. Uiteindelijk echter schiep Beethoven in zijn muziek een complete wereld. Hij speelde met een sublieme, wereldscheppende macht als een muzikale Brahman. In zijn handen werd muziek het middel dat de alchemisten zochten om een nieuwe, sublieme, veredelde wereld voort te brengen. Wanneer we de muziek van de late Beethoven werkelijk gewaar worden, dan is het alsof we de geboorte van een nieuwe planeet beluisteren, aldus Wagner. Van dit type muziek gaat een bevrijdende, ruimte scheppende werking uit. Reeds ten tijde van de Reformatie was muziek volgens Wagner een emanciperende factor die de betrokkenen van hun lexicomanie, hun *Buchstabenkrankheit* wist te genezen: de extreme afhankelijkheid van het geschreven woord die hervormers parten speelde. En ook hedendaagse filosofen kunnen, via de weg (de therapie) van de muziek, van hun bibliofilie genezen. Uit de chaos van de moderne civilisatie treedt een muziekvorm tevoorschijn die een betere toekomst voorspelt, zoals ooit het Christendom, in zijn muzikale gedaante, in de vorm van christelijke gezangen en erediensten, tevoorschijn trad uit de puinhopen van het Romeinse rijk met de boodschap: *Ons koninkrijk is niet van deze wereld* (p. 120), want rond deze kerntekst is volgens Wagner het libretto van de christelijke klankwereld opgetrokken. Het 'Rijk' is geen tastbare politieke entiteit, maar een akoestische ruimte.

Ook in de Griekse wereld speelde muziek een voornamelijk rol. Omdat de Griekse muziek spoorloos verdween en door de tijdstroom van de geschiedenis werd weggespoeld, zodat alleen de kale architectuur van tempels en theaters resteert, wordt het belang van muziek door archeologen en filologen stelselmatig onderschat. De antieke wereld was echter door en door muzikaal. Griekse architecten bouwden volgens de wetten van de euritmie, de

⁷⁷ 'Eine unter Menschen wandelende Welt – das An-sich der Welt als wandelender Mensch!' (p. 92).

pythagoreïsche getallenleer. Archeologie en filologie weten deze wereld niet werkelijk tot leven te brengen, de tragedies niet werkelijk te reanimeren, omdat de muziek ontbreekt.

In het christelijke tijdperk, aldus Wagner, viel muziek ten prooi aan geestelijke en wereldlijke machthebbers. Zij werd in kloosters en burchten beoefend of in de paleizen van absolutistische heersers zoals Lodewijk XIV, al ontwikkelden volkse ambachten en beroepen hun eigen muzikale ambiance. De knechting van muziek in het christelijke tijdsgewricht is het thema van *Tannhäuser* en *Die Meistersinger von Nürnberg*. Muziek mag op de Wartburg enkel als pelgrimskoor (bij wijze van boetedoening) of als hoofse lofzang op de liefde klinken. In de Venusgrot als klankstolp wordt een geheel ander type muziek ten gehore gebracht, dat echter knechtend en verslavend werkt en uit de ambiance van de hoofse akoestiek wordt uitgebannen. Dat de muziek in de negentiende eeuw in het burgerlijke theater autonomie zou hebben verworven, acht Wagner een misvatting. Veeleer viel zij ten prooi aan kapitalisme en commercie. Als muziekfilosoof kan Wagner slechts de contouren van het kunstwerk van de toekomst schetsen. Alleen muziekdrama's kunnen de vraag wat een gesamt-kunstwerk eigenlijk is werkelijk beantwoorden. Om zijn muziekfilosofische visie te concretiseren, schreef Wagner het libretto *Wieland der Schmied* (1849-1850/1914).

Wieland de zingende smid

Zoals Wagner in Hans Sachs (hoofdpersoon uit *Die Meistersinger*) een zingende schoenmaker ten tonele voert, zo is Wieland een zingende smid. Diens verhaal speelt in een prehistorische sagenwereld. Wanneer Wieland zich over een gewonde zwaan ontfermt en het mysterieuze dier van zijn vleugels ontdoet, blijkt het een bijzonder mooi gebouwde vrouw te zijn, Zwaanhilde genaamd, met een speerwond in haar vlees. Hij weet haar te genezen, maar beroofd van haar vleugels, machteloos in handen van een man, gaat zij onder heimwee en onbehagen gebukt. Die vleugels werden door haar moeder vervaardigd, uit onvrede, omdat haar slechts dochters werden geschonken. Toegerust met deze attributen kon zij zich als Walkure door de lucht bewegen. Het zweven door de luchtzee gold als een bron van fysiek genot. Daaraan is nu een einde gekomen. Bovendien eigent Wieland zich haar zwanenring toe. Hij twijfelt: moet hij haar als buit in zijn woning gevangen houden of laten ontsnappen?

Koningsdochter Bathilde heeft het op Zwaanhildes ring voorzien. In de koningsburcht speelt dezelfde problematiek: de koning is ontevreden omdat zijn overleden echtgenote hem geen zoons, maar slechts een dochter schonk. Bathilde is echter vastbesloten te laten zien hoe sterk een vrouw kan zijn. Daartoe moet zij zich de zwanenring zien toe te eigenen. Of, zoals ze het zelf formuleert: ze heeft een vrouw (namelijk Zwaanhilde) nodig om man te kunnen

zijn. Met de ring aan haar vinger zal ze, in zekere zin, tot man transformeren. Daarop is de intrige aangelegd. Ze weet Wieland met behulp van haar rechterhand Gram gevangen te nemen en dwingt hem in de burchtsmidse zijn eigen ketenen te smeden. Heimelijk besluit hij echter een paar vleugels voor zichzelf te vervaardigen. Als geoefend zwemmer weet hij dat hij sterk genoeg is om op eigen kracht door de luchtzee te zweven, als hij over vleugels zou beschikken. Terwijl hij daarmee in de weer is, zingt hij vrijmoedige liederen over de liefde. En wanneer de vleugels gereed zijn, verschijnt Zwaanilde in beeld, die inmiddels ook weer over de hare beschikt en hem nu uitnodigt om in de lucht de liefde te bedrijven, waar zij hem nooit meer zal ontvliden. Ook Wieland is er op gebrand door de luchtzee van klankpilaren en melodielijnen te zwemmen en de luchtgolven met zijn machtige vleugels te splijten. Dan is hij niet langer als een vogel in een kooi, met gekortwiekte vleugels. De tijd is gekomen, *Die Frist ist um*⁷⁸ – en het verhaal eindigt in een euforische stemming, als hij in gezelschap van Zwaanilde wegzweeft.

Dit libretto, een embryonale opera als het ware, bevat een aantal typisch wagneriaanse componenten, zoals het inzicht dat muziek en smidse iets met elkaar gemeen hebben, dat al uit de dagen van Pythagoras dateert. Muziek begeleidt de arbeid, terwijl hamers dienst doen als slagwerk. De hamer als werktuig en muziekinstrument in één. In de opera *Siegfried* zal de smidse als akoestische ambiance daadwerkelijk opklinken.

De zware, aardse hamer, die aardse metalen in een door ons gewenste vorm dwingt, begeleidt een stem: datgene aan ons wat zweeft, het meest luchtige aan ons, datgene waarin de wensgedachte om te zweven (waaraan het Wielandlibretto is gewijd) zich bij voorbaat manifesteert, terwijl ons lichaam achterblijft als aardse rest. Onze stem, ons gezang, heeft een bevrijdende potentie – denk aan het fenomeen van de slavenkoren. Terwijl ons lichaam in de macht is van despotische heersers, letterlijk geketend aan de aarde, is onze stem vogelvrij en kondigt zich in ons lied al het vooruitzicht van onze bevrijding aan. De stem is datgene waarin wij letterlijk sublimeren, vervluchtigen, het kunstzinnige orgaan bij uitstek.

Wieland, een mythische figuur uit vervlogen tijden, belichaamt niettemin de maatschappelijke positie van het negentiende-eeuwse proletariaat. Die klasse doet precies wat Wieland zelf ook doet: haar eigen ketenen smeden. Zoals Marx het formuleert: de arbeider produceert niet alleen producten, maar vooral ook de maatschappelijke verhoudingen waaronder het productieproces gestalte krijgt. Door arbeid te verrichten, lijkt Wieland zich te schikken in zijn lot, zijn ondergeschikte positie eigenhandig te bestendigen. Intussen werkt hij

⁷⁸ Een zinsnede die ook in andere Wagnerdrama's – *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Das Rheingold* – een belangrijke rol speelt.

echter heimelijk aan zijn bevrijding: het luchtruim kiezen, nergensland bij uitstek, een dimensie van mobiliteit waar machthebbers geen vat op hebben en de vrije, nomadische liefde mogelijk blijft. In de smidse brandt het vuur, het geschenk van Prometheus aan de geknechte mens, opdat hij aan zijn eigen bevrijding kan werken. Wielands vleugels vormen een prototypisch luchtvaartuig dat hem, net als hedendaagse vliegtuigpassagiers, naar lustoorden zal voeren waar dromen werkelijkheid worden.

Het opstijgen van de zingende stem, gedragen door de thermiek van de arbeid in de smidse, benadrukt dat de lucht, topologisch beschouwd, het element is van vrijheid en muzikaliteit. Wieland en Zwaanhilde vliegen hun stemmen achterna. Letterlijk heet het dat ze door de lucht ‘zwemmen’. Wieland is een operazanger in dienst van een despoot, maar in de slotscène neemt de toekomstmuziek een hoge vlucht. De personages zijn typisch wagneriaans. Zwaanhilde is een Walkure, net als Brünnhilde, en Wieland een volksheld die, net als Siegfried, in fysieke kracht excelleert. Als duo nemen ze het tegen intrigerende machthebbers op. In de slotscène eist het vuur, net als in *Götterdämmerung*, een hoofdrol op. *Wieland* is echter nog geen gesamtkunstwerk: de muziek ontbreekt, net als in de schetsen die Wagner aan andere ‘bevrijders’ (Boeddha, Jezus, Luther) wijdde.

De mythe als toekomstmuziek

Hoe kunnen muziekdrama’s die in een ver verleden spelen en op middeleeuwse of zelfs prechristelijke legendes voortbouwen, van betekenis zijn voor de actualiteit en zelfs de status van toekomstkunst ambiëren? Zoals Williams (1997) het formuleert: ‘How can Wagner simultaneously herald modernism, express the quintessence of romanticism and evoke primeval experience?’ (p. 73). Hoe kan de mythologische smid Wieland als pionier van de moderne emanciperende arbeidersklasse gelden? Wagner zelf heeft daar nooit een tegenspraak in gezien. Ook het materiaal van Griekse tragedies werd aan oude mythen zoals die van Prometheus, afkomstig uit een verdwenen tijdperk, ontleend. Juist het mythische, archetypische verleden kan oriëntatiepunten verschaffen voor de toekomst. Anders gezegd: die toekomst moet in zekere zin als de terugkeer (onder contemporaine condities) van het primordiale verleden worden gezien. Min of meer zoals Rilkes herontdekking van een antieke torso een anticipatie van een contemporain Olympisch lichaamsideaal behelsde. In de mythische gestalte schuilt een kern van waarheid voor de toekomstige tijd. Het verhaal van de geboorte, jeugd, volwassenheid en ouderdom van Oedipus is volgens Wagner een gecomprimeerde versie van de geschiedenis van de mensheid: van de oorspronkelijke menswording via de vorming van de eerste staten tot de ondergang van een hele cultuur.

Oedipus is zowel oeroud als hyperactueel, een gedachte die enkele decennia later door Sigmund Freud zou worden onderstreept. De hedendaagse taal is echter te verschaald om dergelijke verhalen te vertellen. De moderne dichter dient zich van een gerevitaliseerde, gereinigde, quasi-archaïsche taal te bedienen, die Wagner zelf zal smeden.

In *Eine Mitteilung an meine Freunde* uit 1851 gaat Wagner nader op deze kwestie in. In het heden is het gesamt-kunstwerk als toekomstmuziek met nadruk afwezig. De actualiteit wordt door 'das Unvorhandensein' van waarlijk dramatische kunst gekarakteriseerd. De kunstenaar ervaart heimwee naar een vaderland dat niet bestaat en wendt zijn blik naar het verleden, naar het beginmoment van de cultuur. Niet als een bibliofiel die aan oude teksten hangt, maar om via de geschreven bron terug te keren naar de oorspronkelijke primordiale aanvang, van waaruit een nieuw begin kan worden gemaakt. Wagners toekomstmuziek wordt niet door historische bronnen geïnspireerd, maar vanuit een eigentijdse stemming geschreven: onbehagen in de actuele cultuur. Vanuit die stemming speurt de kunstenaar naar mythische momenten en gestalten die schuilgaan achter de historische bronnen. Zo kwam Wagner als jonge componist de Vliegende Hollander op het spoor. Dit personage is niet ontleend aan eigentijdse bronnen (zoals het gedicht van Heinrich Heine), maar aan de archetypische, akoestische gestalte die in dergelijke bronnen onderdak vindt: de opera werd geboren uit een stemming van heimwee die hem als het ware 'overviel'. Vanuit die stemming dook de Hollander als gestalte uit de golven en stromen van het hedendaagse leven voor hem op. Na deze conceptie kwamen tekst en muziek min of meer vanzelf in ijtempo ter wereld. Zoals het Duitse 'vaderland' als object van 'heimwee' geen realiteit is, maar in een duister verleden heeft bestaan (als het Heilige Roomse Rijk), en in de negentiende eeuw slechts als cultuurgebied bestond, om in de toekomst onder moderne condities andermaal zijn opwachting als politieke entiteit te maken, zo oriënteert ook het ideaalbeeld van de toekomstvrouw zich bij Wagner op archaïsche of middeleeuwse modellen (van de heidense Walkure tot en met de heilige Elisabeth).

Op vergelijkbare wijze ontstond *Tannhäuser*. Middeleeuwse muziek stond in dienst van religieuze en politieke doeleinden, maar *Tannhäuser* wilde een geheel nieuwe akoestische ruimte in het leven roepen, een muzikale horizonverbreding bewerkstelligen. Op weg van Parijs naar Saksen passeerde Wagner de Wartburg. Het culturele vaderland dat hij in de actualiteit niet aantrof en als revolutionair ideaal op de toekomst projecteerde, doemde plotseling voor hem op als het silhouet van de legendarische burcht, nauw met de mythe van de zangerstrijd verbonden. Naarmate de opera vorderde, maakte de gedachte zich van hem meester dat hij ten dode opgeschreven was, dat een vroegtijdig levenseinde hem zou beletten

het kunstwerk te voltooien. Alsof hij, al componerende, zijn eigen doodvonnis tekende. Toen hij de laatste maten aan het papier toevertrouwde, leek hij aan een levensgevaarlijke bedreiging te zijn ontsnapt.

Lohengrin, de mythe van de geheimzinnige zeevaarder die met een mengeling van (manifest) enthousiasme en (latent) wantrouwen door de lokale gemeenschap wordt ontvangen, om even plotseling weer met de noorderzon te vertrekken, bouwt voort op de mythe van Zeus en Semele, ouders van Dionysos. Semele smeekt haar mysterieuze geliefde (Zeus) om in zijn ware gedaante voor haar te verschijnen. Zeus tracht haar daarvoor te behoeden omdat zij de confrontatie met zijn bliksemachtige gestalte niet zal overleven. Hij tracht de liefde te temperen, maar juist daardoor loopt de affaire op niets uit. Terwijl Wagners jeugdwerk *Rienzi* in Dresden betrekkelijk succesvol was, werden *Holländer* en *Tannhäuser* niet begrepen. Men had een vervolg op *Rienzi* (een historische opera) verwacht. De spanning tussen publieke verwachtingen en Wagners eigen artistieke idealen werd ondraaglijk. Enerzijds is hij zelf Lohengrin die vanuit het ‘etherische hooggebergte’ neerdaalt⁷⁹ en in de mensenstad een performance neerzet die aanvankelijk met enthousiasme wordt begroet, maar uiteindelijk in een fiasco eindigt. Anderzijds is hij Elsa en tracht hij via de muziek de geheimen van de liefde te doorgronden. In tegenstelling tot het koele proza van Nietzsches *Zarathustra*, aldus Kufferath (1891), heeft muziek behoefte aan contact met haar gehoor, zodat de componist de risicovolle weg moet afleggen naar het dal. Lohengrin is geen christelijk-middeleeuwse legende, maar van oudere datum, van alle tijden. Sterker nog, de tragiek van Lohengrin als akoestische gestalte is in hoge mate actueel, een muziekdrama dat zich enkel en alleen in de moderne tijd laat componeren.⁸⁰ Lohengrin is even relevant en actueel voor het moderne Europa als Antigone voor het antieke Athene.

Daarin berust de temporele dimensie van Wagners drama’s. Vertrekpunt is een stemming van onbehagen in de actualiteit. De contouren van een betere toekomst tekenen zich niet in (historische of eigentijdse) literaire bronnen af, maar in primordiale beginmomenten

⁷⁹ ‘Ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühls mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpen empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf das Gebirge und Täler blicken... In Wahrheit ist dieser Lohengrin eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewusstsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen und unter keinen andren Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinem individuellen, eigentümlichen Verhältnisse entstanden’ (1851/1914, p. 294).

⁸⁰ ‘Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt... Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die *Antigone*... für das griechische Staatsleben es war’ (1851/1914, p. 297).

die de kunstenaar voorbij die bronnen ontwaart: kunst als archeologie. Zo ontstaat een kernachtig amalgaam van tekstuele, visuele en muzikale componenten. *Der fliegende Holländer* wordt geboren uit een akoestisch-poëtische kiem: de ballade die Senta ten beste geeft, oog in oog met het beduimelde portret van een legendarische kapitein, een personage dat dankzij de muziek uit het portret tevoorschijn treedt om een wending tot stand te brengen in de actualiteit. In de ontmoeting met de geliefde wordt een diffuse herinnering realiteit: een akoestische gestalte die plotseling, hoe onwaarschijnlijk dat ook is, in levenden lijve voor ons staat. Dat wil zeggen, vanuit onbehagen in de actualiteit onderneemt het verlangende subject een reis langs de oevers van het verleden op zoek naar een liefde die in de toekomst realiteit zou kunnen worden. Als paar zijn de geliefden de pioniers die een onderdrukte klasse de weg wijzen naar het nieuwe continent. Zo roept het drama een toekomstig gehoor in het leven.

Adorno en de muziek van de twintigste eeuw

De muziek van Wagner exemplificeert een periode in de muziekgeschiedenis die inmiddels definitief tot het verleden lijkt te behoren. Sinds 1900 is de muziek wezenlijk van karakter veranderd. Sterker nog, Adorno (1975/1997) stelt dat het tijdperk van de muziek *als zodanig* min of meer voorbij is. Voor zover echte muziek nog bestaat, dient zij antimuziek te zijn, die vooral haar eigen onmogelijkheid en doodsstrijd ten gehore brengt. Moderne muziek, aldus Adorno, is kortstondig, mechanisch, toevallig, van beperkte duur, vluchtig en vooral tot mislukken gedoemd. Wie deze toestand probeert te ontkennen, de suggestie wekt dat er nog steeds aangename, of zelfs grootse, geslaagde muziek zou kunnen worden geschreven, lijdt aan overmoed en zelfmisleiding. Een dergelijke muziek is ideologisch besmet en dient als niet authentiek te worden ontmaskerd. Vooral de opera wordt door Adorno als anachronistisch afgedaan. Muziek is alleen dan echt muziek wanneer zij haar eigen fiasco tentoonspreidt en het definitieve einde van de muziek als kunstvorm verkondigt, of minstens de vraag oproept of muziek nog wel zin en bestaansrecht heeft. Opera is een muziekvorm die Adorno alleen kan appreciëren wanneer zij even atonaal, serieel, minimalistisch, fragmentarisch en aleatoir is als de modernistische instrumentale muziek, dat wil zeggen nauwelijks nog als ‘opera’ herkenbaar.

Muziek is volgens Adorno slechts authentiek als ze haar eigen ontstaansproces onthult en blootgeeft. Moderne muziek is muziek *in process*. Dit hangt samen met het reflexieve en experimentele karakter van wat onder hedendaagse omstandigheden nog voor authentieke muziek kan doorgaan: een compositie laat zien hoe zij tot stand kwam, op basis van betrekkelijk eenvoudige, mechanische, iteratieve principes. Hedendaagse muziek mag op

geen enkele manier beeldend zijn. Authentieke muziek is in Adorno's optiek de minst beeldende kunstvorm die er bestaat, louter abstract en conceptueel: een systematisch productieproces van sobere klanken.

Kortom, muziek heeft slechts bestaansrecht als zij zichzelf ter discussie stelt. Vandaar Adorno's voorliefde voor de muziek van de 'tweede' Weense school, van Schönberg en de zijnen. Al het andere is louter commercie en bedrog – dat geldt met name voor de opera en de hardnekkige neiging van deze anachronistische muziekvorm om zijn bestaan tegen beter weten in te rekken.

Luisteraars kunnen slechts een beperkt aantal muziekwerken echt laten verschijnen, aldus Adorno. Van ieder kunstwerk gaat een oproep of uitnodiging uit, die de gebruikelijke onverschilligheid die wij jegens de dingen tentoonspreiden tijdelijk opheft. Slechts van een beperkt aantal kunstwerken kunnen we deze uitdaging werkelijk aanvaarden. Slechts een beperkt aantal muziekstukken kunnen door ons echt worden gehoord. Dit betekent dat kunstwerken in een permanente onderlinge strijd zijn verwickeld. Vreedzame coëxistentie is onbestaanbaar: kunstwerken zijn elkaars doodsvijanden, ontzeggen elkaar de pretentie kunst te zijn, staan elkaar naar het leven, verdragen elkaars aanwezigheid niet. Volgens Steunebrink (1991, p. 217) ziet Adorno de geschiedenis van de kunst als een geschiedenis van elkaar vernietigend beoordelende kunstwerken. Voor modernistische muziek komt daar nog bij dat zij niet alleen eerdere kunstvormen, maar vooral ook zichzelf ter discussie stelt en eerst en vooral met zichzelf bezig is. Voor hedendaagse muziek geldt dat zij zichzelf niet verdraagt, zichzelf als onmogelijk beschouwt: zij is automutilerend en zelfdestructief. Het werk van Schönberg klinkt niet alleen anders dan bepaalde muziekwerken uit de zeventiende of de negentiende eeuw, maar moet als een doelbewuste diskwalificatie van die eerdere kunstwerken worden begrepen. Dit betekent niet dat Adorno's sympathie voor Schönberg onvoorwaardelijk is. Elke kunstvorm moeten we met de nodige scepsis benaderen, terwijl omgekeerd bepaalde instrumentale gedeelten uit het werk van bijvoorbeeld Bach juist vanuit modernistisch perspectief op herwaardering aanspraak maken.

Verwijten aan het adres van Wagner

Het moge duidelijk zijn dat Adorno weinig sympathie voor Wagners werk kon opbrengen. Geografisch gezien is de afstand tussen Frankfurt en Bayreuth niet groot, maar ideologisch lijkt hij onoverbrugbaar. Adorno heeft het een en ander over Wagner geschreven. Naast de studie *Versuch über Wagner* (1952/1971), die hij als asielzoeker in de Verenigde Staten voltooide, komt hij ook in andere geschriften veelvuldig over hem te spreken. Adorno's

verwijten aan Wagner zijn van grote invloed geweest op de muziekfilosofie van de tweede helft van de twintigste eeuw en laten zich als volgt bondig samenvatten.

Om te beginnen is Wagners muziek volgens Adorno een kunstvorm die haar eigen ontstaansproces door mystificatie wil verhullen (1952/1971, p. 82). Zij wekt de indruk op organische, welhaast natuurlijke wijze te zijn ontstaan, als grote, zichzelf constituerende kunstwerken, als natuurlijke artistieke wonderwerken.

Bovendien is Wagners muziek bij uitstek beeldend, om niet te zeggen fantasmagorisch. Het wezen van Wagners muziekdrama's, aldus Adorno, is de 'fantasmagorie' (p. 82 e.v.). Het theater te Bayreuth is een grote toverlantaarn die droomwerelden als fata morgana of diorama tevoorschijn tovert. Lohengrin is het fantasiebeeld dat hoofdpersoon Elsa zich vormde van een ridder die op het beslissende moment, wanneer zij in doodsnood verkeert, vanuit een mythische burcht zijn opwachting maakt om haar te redden. In het eerste bedrijf wordt deze hoogst onwaarschijnlijke droomwens realiteit in die zin dat de imaginaire ridder inderdaad als sprookjesachtige gestalte op het toneel verschijnt. Na dit intermezzo en de dramatische gevolgen die daaruit voortvloeien, vindt Elsa alsnog de dood op precies diezelfde plaats van handeling (de Schelde-oever). Alsof het allemaal fantasie was en de spanne tijds tussen uitstel van executie en onafwendbaar lot in feite droomtijd is. Alsof ze, vlak voordat het oordeel wordt voltrokken, haar fantasie nog eenmaal de vrije loop mag laten. Op dezelfde manier zingt Senta in *Der fliegende Holländer* haar held, die zij enkel en alleen van een beduimelde afbeelding (in combinatie met sterke verhalen) kent, letterlijk tot leven. Het beeld, dat tijdelijk in actie komt, blijft een in hoge mate imaginaire gestalte, iemand van een andere (verdwenen) wereld. En de pralende graal die Parsifal in de graalburcht aanschouwt, als een beeld dat troost en vitaliteit verschaft, noemt Adorno de fantasmagorie par excellence. Klingsors tovertuin met de verleidelijke bloemenmeisjes is, evenals de Rijnbodem in *Das Rheingold* en de Venusgrot in *Tannhäuser*, een fantasmagorische voorstelling van een bordeel, een schemerduistere ruimte bewoond door schaarsgeklede nimfen die alles in het werk stellen om bezoekers te verleiden, te behagen en te verslaven. En ga zo maar door. Het fantasmagorische, het beeldende zou het elementaire zijn bij Wagner, van waaruit al het andere wordt opgebouwd.

Een derde kritiekpunt betreft Wagners visie op seksualiteit, zijn associatie van lust en begeerte met strijd, dood, ziekte en ondergang. De Venusberg in *Tannhäuser* en de tovertuin in *Parsifal* verschijnen niet alleen als bordeelfantasmagorie, maar ook als oorden van verderf die men in beginsel niet verlaat zonder ernstige schade op te lopen. De Venusberg is

beklemmend en verslavend en in de tovertuin lopen bezoekers ernstige, ongeneeslijke aandoeningen op. Volgens Adorno is dat eenvoudigweg syfilofobie (idem, p. 89), een burgerlijk symptoom: de gedachte dat men buitenechtelijke liefde met geslachtsziekte moet bekopen. Ook de bloemenmeisjes die de tuin bevolken zijn voorbestemd om vroegtijdig te verwelken. Wagner, aldus Adorno, die in zijn jeugd, als een soort overmoedige Parsifal, bordelen bestormde, geeft op latere leeftijd, als hypocriete huisvader, deze oorden van verderf, onder het uitspreken van een even langdradig als hoogdravend moreel commentaar, aan de ondergang prijs.

In deze ambivalentie jegens seksualiteit komt volgens Adorno genoegzaam naar voren dat ook de maatschappijkritische inhoud van Wagners werk (zijn afwijzing van de kapitalistische productieverhoudingen) schijn is. Wagners opera's zijn massaproducten, commerciële entiteiten, koopwaar. Wagners muziek is voorloper van de latere filmmuziek, zijn leidmotieven klinken als reclametunes (idem, p. 29). Nog onvergefelijker is, dat dit gepaard gaat met de pretentie grote authentieke totaalkunst te zijn, vergelijkbaar met de tragedies van Aischylos en Shakespeare. Al bij de latere Beethoven signaleert Adorno een onmiskenbare neiging om uit te dijen en tijd te rekken, om zo het geloof in eigen grootheid steeds zwaarder aan te zetten. Met het klimmen der jaren worden Wagners projecten steeds megalomaner en tijdrovender, en dat terwijl muziek volgens Adorno juist sober, vluchtig, ingetogen, fragmentarisch en zelfkritisch zou moeten zijn. Wagners muziekdrama's lijken van hun eigen grootsheid overtuigd, weigeren zichzelf ter discussie te stellen. In plaats van het einde van de muziek aan te kondigen, presenteren ze zichzelf als toekomstmuziek, muziek *met toekomst*. Kortom, Wagner beoogt precies datgene wat volgens Adorno onder hedendaagse maatschappelijke condities eenvoudigweg onmogelijk zou moeten zijn, namelijk het ter wereld brengen van grote, geslaagde kunstwerken die zich met andere sublieme hoogtepunten uit de cultuurgeschiedenis zouden kunnen meten.⁸¹

Deze verwijten hangen samen als variaties op een thema. 'Phantasmagorie', de titel van het kernhoofdstuk van *Versuch über Wagner*, is de sleutelterm die doelbewust werd gekozen om het geval Wagner te typeren. Een fantasmagorie is het beeld dat een toverlantaarn in een donkere ruimte op een scherm projecteert, een techniek die grote populariteit verwierf in de dagen van de Franse Revolutie toen Étienne-Gaspard Robertson (in een spookachtig vertrek in een door grafzerken omgeven kapucijnenklooster) met een toverlantaarn beroemde slachtoffers van de revolutie zoals Lodewijk XVI en Robespierre ogenschijnlijk tot leven wist

⁸¹ 'Wagners Bayreuther Konzeption ist das extreme Zeugnis solcher aus Not geborenen Hybris' (1975/1997, p. 23).

te wekken. Essentieel voor de illusie van levensechtheid was, dat de techniek die de beelden projecteerde (lantaarn, scherm, enzovoort) aan het zicht werd onttrokken. Zoals we nog zullen zien, lijkt het muziektheater te Bayreuth, met het onzichtbare orkest en de optische gewaarwording van een onmetelijke ruimte op het toneel, bij oppervlakkige beschouwing inderdaad bepaalde overeenkomsten met een dergelijke opstelling te vertonen.

De term fantasmagorie is ontleend aan Marx, die hem als metafoor voor de kapitalistische productiewijze benutte. In een beroemde passages uit *Das Kapital* (1, 4) bespreekt Marx het opmerkelijke verschijnsel dat producten op de markt een eigen leven gaan leiden als ‘waren’. Aan een tafel valt weinig geheimzinnigs te bespeuren (1867/1979, p. 85), maar als marktwaar krijgt dit onschuldige ding opeens een eigen dynamiek: de tafel gaat allerlei grillen vertonen, lijkt te gaan dansen. Dat komt doordat een product een belichaming van maatschappelijke verhoudingen wordt, maar dan in verhulde, fantasmagorische vorm (p. 86). De arbeider als producent raakt vervreemd van de producten van zijn eigen arbeid zodra ze op de markt komen. Ze gaan een eigen leven leiden als fetisj. Het is geen toeval dat Marx de tafel als voorbeeld kiest om zijn punt te maken. Net als toverlantaarns speelden bewegende tafels een belangrijke rol tijdens spiritistische seances die toentertijd en vogue waren. Het spookachtige was voor Marx een belangrijk reservoir voor metaforen – denk aan de befaamde openingszin van *Het communistisch Manifest*, ‘Er waart een spook door Europa’ (Derrida 1993). De fetisj (een houten afgodsbeeldje waaraan magische eigenschappen werden toegeschreven) werd destijds door missionarissen en antropologen bij het grote publiek geïntroduceerd en ook de fantasmagorie maakte in Europa carrière als publieksattractie, maar terwijl ‘fetisjisme’ als marxistische grondterm bij volgelingen ruimschoots ingang zou vinden, raakte de term ‘fantasmagorie’ (ten gevolge van onnauwkeurige vertalingen) in vergetelheid, totdat de Frankfurters hem herontdekten.

Niet alleen Theodor Adorno, ook Walter Benjamin maakt er gebruik van, in ‘Baudelaire oder die Straßen von Paris’. In dit fragment uit zijn *Passagen-Werk* (1982/1983) beschrijft hij hoe Charles Baudelaire, met de blik van een flaneur, door de straten van Parijs zwerft als gold het een immense ‘fantasmagorie’ (p. 54) die het midden houdt tussen landschap en etalage, met het warenhuis als brug tussen beide. Baudelaire, aldus Benjamin, was een bohème met het pathos van een rebel, maar ongeschikt voor echte politiek. Daar was hij, als dichter zonder inkomen, gehuwd met een prostituee, te ‘onmaatschappelijk’ voor. Parijs verschijnt bij hem in het late, koude licht als een stad onder water en de flaneur Baudelaire heeft opvallend veel oog voor de oergeschiedenis van deze plaats die zich nog altijd in de moderne fysionomie van de metropool aftekent, de primordiale geografische

contouren. In de etalages van warenhuizen en winkelpassages worden waren uitgesteld als fetisj. Het warenhuis oogt als bordeel, aldus Benjamin, want ook prostituees, die zichzelf etaleren, zijn koopwaar en verkoper tegelijk.

Het fragment eindigt met een Wagnerverwijzing. Baudelaire was een Wagneradept die aan de bewonderde componist een belangwekkend opstel wijdde (1868). Wagner en Baudelaire waren gelijkgestemde geesten. Ook Wagner zwierf, voordat hij beroemd en welgesteld werd, als armoedige, rebelse bohème door Parijs azend op erkenning. En ook Baudelaire schreef poëzie die meerdere zintuigen (gezicht, gehoor, reuk, tast) mobiliseerde, een ideaal (*synesthesia*) dat zich vooral na het bijwonen van Wagneruitvoeringen van hem meester maakte. Tegen deze achtergrond formuleert Benjamin het volgende oordeel. De non-conformist, zo schrijft hij, rebelleert weliswaar tegen de uitlevering van de kunst aan de markt, door zich onder de banier van het gesamt-kunstwerk te scharen, maar ondanks de eerbied waarmee een dergelijk kunstwerk zichzelf omgeeft, is het gewijde karakter ('die Weihe') ervan slechts de tegenhanger van de verstrooiing die de kunst als koopwaar biedt. Beide polen (kunst als totaalkunst enerzijds en als koopwaar anderzijds) abstraheren van de maatschappelijke zijswijze van de mens. En daarom zou Baudelaire aan dezelfde verblinding ten prooi zijn gevallen als zijn grote voorbeeld Wagner (p. 56).

Wanneer we deze beschouwingen van Adorno en Benjamin naast elkaar leggen, wordt duidelijk dat de verwijten aan Wagners adres onderling verwantschap vertonen, zodat sprake lijkt van een 'complex': Wagners werk als pseudorevolutionaire koopwaar, als een kunstvorm die in illusies grossiert, maar zijn eigen herkomst aan het zicht onttrekt. Wagners muziektheater houdt het midden tussen warenhuis en toverlantaarn. Zijn kunst is in bepaalde opzichten zeer modern, maar probeert tegelijkertijd mythologische oerscènes in een primordiaal landschap op het toneel te toveren en archetypische gestalten uit een ver verleden tot leven te wekken. Wodansdochter Brünnhilde, slapend op een Alpenrots, wordt door technische kunstgrepen – een toverspeer, een kunstmatig vuur, een magisch zwaard, een sublieme kus – als bij toverslag gereanimeerd. Ondanks het aura van anarchie en revolutie is Wagner reactionair. In plaats van individuen op het spoor van politieke verandering te zetten, worden ze met fascinerende, verstrooiende droombeelden naar het toneel gelokt om door een combinatie van visuele en auditieve stimuli te worden verdoofd en verblind.

In hoofdstuk 9 kom ik op Adorno's diagnose terug. Ik heb betrekkelijk veel aandacht aan diens invloedrijke visie geschonken, juist omdat ik zelf min of meer het omgekeerde zal beweren (Adorno tot de macht min een). We zijn het in vrijwel alles met elkaar oneens.

6 Intermezzo: Wat is filosofie?

Filosofie als ambacht

In de persoon van Richard Wagner heeft de hoofdrolspeler van deze studie zijn opwachting gemaakt. Alle wegen lijken vroeg of laat naar diens dossier te voeren. In het vorige hoofdstuk kwam Wagner *als auteur* aan het woord. De hoofdstukken die nog volgen zijn aan Wagner *als componist* gewijd. Bij wijze van intermezzo, als een filosofische ‘stap terug’, zal ik echter een moment van methodologische bezinning inlassen en de blikrichting een kwartslag draaien. Wat is het perspectief van waaruit we Wagners oeuvre bestuderen? Wat is het ambacht dat in dit boek wordt beoefend? In de westerse filosofie hebben zich enkele crisismomenten voorgedaan die hun sporen nalieten en het zelfvertrouwen van de wijsbegeerte ondermijnden, maar telkens weer de aanzet gaven tot een veelbelovend nieuw begin. Zij vormen de horizon van deze studie.

Crisis en wederopstanding van de filosofie

Immanuel Kant (1724-1804) introduceert het begrip ‘wetenschappelijke revolutie’ in 1787 (aan de vooravond van Franse Revolutie) in het voorwoord van de tweede druk van zijn *Kritiek van de zuivere rede*. In tegenstelling tot andere, veel jongere kennispraktijken, met name de moderne natuurwetenschappen, is de filosofie er volgens Kant nooit in geslaagd een echte wetenschap te worden. Gedurende de 23 eeuwen die sinds het Griekse wonder verstreken, heeft de filosofie zijns inziens opvallend weinig vooruitgang geboekt omdat filosofen de neiging hebben om, uit onvrede met het bestaande, altijd weer opnieuw te beginnen: terug naar het begin, totdat latere generaties ontdekken dat ook die nieuwe aanvang tot een impasse leidt. In plaats van moedeloos te worden, blijven filosofische vragen ons bestoken: filosofie als een problematische, maar onontkoombare intellectuele activiteit.

Eeuwenlang was filosofie metafysica, aldus Kant. Het was haar ambitie op speculatieve wijze de elementaire structuren van de werkelijkheid bloot te leggen. Voor natuuronderzoek bleken experimentele wetenschappers echter beter toegerust. Dat leidde weliswaar tot objectverlies en een beknotting van de filosofische agenda, maar als een louterende ervaring waaruit de filosofie als ‘zuivere rede’ tevoorschijn kwam. De aandacht verschoof van object naar subject, van natuur naar weten. Hoe betrouwbaar is de kennis die de

natuurwetenschappen produceren? ‘Wat metafysica was, moet kentheorie worden’, zo laat zich Kants revolutie bondig samenvatten.

Deze wending naar het subject had eerst en vooral op het wetenschappelijke subject (de wetenschappelijke kennisproducent) betrekking. Het ging om de elementaire structuren, mogelijkheden en grenzen van het wetenschappelijke weten. Filosofie werd een kritisch onderzoek naar de sterkten en zwakten van het kennisproductieproces. Filosofie als ‘subjectwetenschap’. Kant zelf was vooral in één bepaald type kennis geïnteresseerd, namelijk de klassieke fysica, waarvoor het werk van Newton model stond.

Omstreeks 1900 bevond de filosofie zich opnieuw in een hachelijke positie. De revolutie die Kant initieerde was uitgewerkt, het ooit zo prestigieuze vakgebied dreigde andermaal te marginaliseren, overschaduwd door de spectaculaire successen van de natuurwetenschappen in de tweede helft van de negentiende eeuw. Filosofie was geesteswetenschap geworden en leek zich bij voorkeur met haar eigen geschiedenis bezig te houden. Zij ademde een introverte, weemoedige sfeer. Omstreeks 1900 gaf Edmund Husserl (1859-1938) de aanzet tot de fenomenologische beweging die het filosofische denken tot diep in de twintigste eeuw zou domineren. Zijn volgelingen, de fenomenologen, beoefenden een nieuw ambacht, de empirische epistemologie, die concrete kennispraktijken aan een nauwgezet onderzoek onderwierp. De nadruk verschoof naar datgene wat wetenschappers allemaal al denken en doen voordat zij hun onderzoek daadwerkelijk verrichtten en rapporteren. Dat wat (bij Kant) nog ‘zuivere’ kenleer was, moest ‘empirische’ kenleer worden die zich niet zozeer op de feitelijke resultaten van wetenschappelijk onderzoek richt, maar op de voorzorgsmaatregelen die wetenschappers treffen om betrouwbare kennis te produceren.

Een nieuwe agenda voor de filosofie: Michel Serres

Een pleitbezorger van deze empirische wending is de Franse filosoof Michel Serres. Zijn boek *Hermes I*, dat in het ‘revolutiejaar’ 1968 verscheen, constateert opnieuw een crisis in de filosofie. De twintigste eeuw is het tijdperk van de politieke, maar vooral ook van de wetenschappelijke revoluties, aldus Serres. Over die revoluties heeft de filosofie echter opvallende weinig te melden. Zij heeft zichzelf buitenspel geplaatst en doet er eigenlijk niet meer toe. Zij is niet bij machte de rol te spelen die Kant nog voor haar kon opeisen. De wetenschappen lijken definitief geëmancipeerd, de filosofie kan hen niet meer bijbenen. De filosofische blik is op het verleden gericht en irrelevant geworden. Kenmerkend voor Kants filosofie was haar normatieve, apodictische karakter. Filosofie had destijds gezag. De ontwikkelingen gaan nu echter zo onvoorstelbaar snel en het wetenschappelijke landschap is

zo complex, dat de filosofie in ijlt tempo veroudert. In de archieven van het voorbij denken voelt zij zich beter thuis dan in het turbulente heden. Met nieuwe wetenschappelijke kennispraktijken weet zij zich geen raad. Epistemologie is weliswaar empirisch geworden, maar dan vooral in historische zin: de blikrichting is retrospectief. De hedendaagse wetenschappen laten zich aan historiserende commentaren echter weinig gelegen liggen. In het spectaculaire drama van de hedendaagse kennisproductieprocessen vermag de filosofie geen rol van betekenis meer te spelen. Kortom, de filosoof Serres schrijft een kentheoretisch boek met als paradoxale boodschap dat de filosofie (als kentheorie) ons eigenlijk niets meer te zeggen heeft.

In *Hermes II*, dat in 1972 verscheen, komt hij op deze diagnose terug. Voor een empirische, vergelijkende epistemologie is wel degelijk een taak weggelegd, zo stelt hij nu, mits zij alsnog aansluiting vindt bij actuele wetenschappelijke ontwikkelingen. Bijvoorbeeld door de vraag op te werpen wat er zo baanbrekend is aan hedendaagse transdisciplinaire, revolutionaire kennispraktijken zoals biochemie en moleculaire biologie. Filosofie, als vergelijkende epistemologie, zou bijvoorbeeld kunnen analyseren hoe (in de negentiende eeuw) natuurlijke historie in ‘biologie’ en vervolgens (in de twintigste eeuw) in ‘moleculaire biologie’ veranderde en hoe (min of meer tegelijkertijd) organische scheikunde tot biochemie evolueerde. Ook zou zij kunnen analyseren hoe in hedendaagse laboratoria experimenteel onderzoek naar de materie in toenemende mate plaatsmaakt voor de productie, analyse en uitwisseling van informatie en hoe wetenschappen als specifieke disciplines met een eigen vraagstelling en methode steeds meer versmelten tot een immense transdisciplinaire oceaan van kennis, waarin disciplinaire scheidslijnen in hoge mate irrelevant en arbitrair worden. De wereld van het weten is niet langer een landschap met scherpe demarcaties, aldus Serres, maar een fluïde ruimte die een oceanisch gevoel oproept. Ook de filosofie zelf houdt zich, als het goed is, in deze dynamische, turbulente omgeving op en verricht haar werk op interactieve, transdisciplinaire wijze, zo dicht mogelijk bij de haarvaten van het kennisproductieproces zelf. Vanuit strategische posities analyseren filosofen hoe er, op ongekende schaal, sprake is van productie, transport en uitwisseling van (geheel nieuwe vormen van) informatie.

Serres ziet het contemporaine filosofische landschap als een strijdperk van twee incompatibele denkstijlen, namelijk het *klassieke* denken van Spinoza en Leibniz, zoals dat in de zeventiende en achttiende eeuw opgeld deed, en het *romantische* denken van Nietzsche en Freud zoals dat omstreeks 1900 floreerde. Het klassieke denken denkt axiomatisch en systematisch, in termen van structuren, waarbij wiskunde als modelwetenschap geldt. Ook de muziek wordt als axiomatisch systeem beschouwd: een spel van variaties volgens vaste regels

en patronen. Structurele elementen zoals akkoorden zijn belangrijker dan melodieën. In de negentiende eeuw keert de aandacht voor de melodie terug. De Romantiek denkt niet axiomatisch of structuralistisch, maar historisch, vestigt de aandacht op het opkomen en weer uitdoven van archetypen en symbolen, zoals Apollo en Dionysos (Wagner), Zarathustra (Nietzsche), Oedipus (Freud), Prometheus en Icarus (Bachelard). Dit denken in termen van archetypen wordt door auteurs als Nietzsche, Bachofen en Jung geëxemplificeerd, maar we treffen het ook bij componisten aan, zoals Liszt (Faust als archetype van de ‘gevaarlijke’ wetenschapper), Wagner (een heel scala aan archetypen) en Bizet (Carmen als archetypische femme fatale). Het verlangen naar rigoureuze systematisering maakt plaats voor de zoektocht naar een authentieke oorsprong, naar beginmomenten en oerfenomenen, naar de primaire, oorspronkelijke gestalte van bepaalde verschijnselen. De aandacht gaat vooral uit naar het moment waarop bepaalde archetypen, als fundamentele beelden of complexen, als dieptestructuren van ons collectieve geheugen, voor het eerst op oorspronkelijke wijze tevoorschijn treden, om vervolgens voor langere tijd te verdwijnen en dan plotseling weer hun opwachting te maken. Waarheid wordt niet gezocht in de rigiditeit van het systeem, maar in de oorspronkelijkheid en authenticiteit van archetypische beginmomenten en hun revival in de actualiteit.

Dit verschil in basale oriëntatie komt ook tot uitdrukking in de wijze waarop naar het antieke denken wordt gekeken. Terwijl romantici vooral de dionysische wereld van de mythologie op de voorgrond plaatsen, zijn klassieke denkers vooral in de ontwikkeling van de Griekse meetkunde geïnteresseerd als een formeel en anoniem systeem dat, op basis van axiomatische regels, zichzelf min of meer op autonome wijze ontvouwde en waarbij mythische verhalen over beginmomenten slechts als didactische technieken functioneren. Volgens Serres behelst de revolutie van 1968 niet zozeer een opstand van ‘links’ tegen ‘rechts’ als wel een massale terugkeer van het klassieke systeemdenken als ‘structuralisme’ – al is het geen toeval dat structuralisten (van Chomsky tot en met Foucault) doorgaans van (uiterst) linkse huize zijn. Ook in de psychoanalyse en verwante disciplines verschuift de aandacht van onderzoek aangaande archetypen (Jung en Bachelard) naar een structuralistische benadering (Lacans theorie van de symbolische orde, het structuralisme van Levy-Strauss). De wiskunde, als rigoureuze, formele analyse wordt weer inspiratiebron, al hebben euclidische en cartesiaanse wiskunde inmiddels plaatsgemaakt voor probabilisme en topologie (de meetkunde die ruimte manipuleert, met ruimte experimenteert). Om dergelijke verschuivingen in beeld te krijgen, aldus Serres, hebben we een ‘psychoanalyse’ van het contemporaine weten nodig, een ‘archeologie’ van hedendaagse kennispraktijken – een

psychoanalytische archeologie die het onbewuste (*l'insu*) van het weten (de onbewuste structuren die actuele kennispraktijken structureren) exploreert. Daarbij denkt Serres (zelf structuralist) niet aan een analyse in termen van onbewuste archetypische gestalten zoals Oedipus, Icarus of Faust, maar veeleer aan bepaalde fundamentele axioma's die maken dat het kennisproductieproces op een bepaalde wijze functioneert. Een archeoloog van het weten is als een cartograaf die de verbindingswegen en transportroutes van wetenschappelijke informatie in kaart brengt. Daartoe dient de filosofie zelf een mobiele, flexibele, nomadische kennispraktijk te worden, die zich nestelt in de systemen die zij exploreert en analyseert. Filosofen dienen voortdurend te migreren naar nieuwe kennislandschappen en kennispraktijken. Zij dienen het kennisproductieproces op de voet te volgen. Voor een zelfgenoegzame, hautaine epistemologie 'van bovenaf', louter op basis van een lectuur van grote denkers, is geen plaats meer. Het gaat veeleer om een onderzoek naar de circulatie van ideeën, waarbij de epistemologie ook zichzelf als een platform begrijpt waar overslag van concepten plaatsvindt van de ene kennismodaliteit naar de andere. Zij speelt een kritische rol door sommige vormen van uitwisseling aan te moedigen en andere te problematiseren. En als anticiperende epistemologie heeft zij tevens aandacht voor de kennis van de toekomst, voor het nieuwe Oregon, het Verre Westen van het weten, als proeftuin van extrapolaties.

Nieuwe werkterreinen

Filosofen leven van concepten, van informatie, aan een veelheid van bronnen ontleend. De epistemologie moet indalen in concrete kennispraktijken, bij voorkeur op de snijvlakken en knooppunten van nieuwe, convergerende disciplines. Dat is een ambitieuze agenda, want de verbindingswegen van het weten strekken zich tegenwoordig uit van het uiterst kleine tot het immens grote, van de moleculaire biologie van het (ontstaan van het) leven tot en met de astronomie van het uitdijende heelal. Wetenschap is een dynamische Toren van Babel waarin een waaier aan wetenschappelijke talen en vocabulaires wordt gebezigd. Een zekere mate van wanorde is kenmerkend voor het actuele wetenschappelijke vertoog, een verstrengeling van hybride taalspelen en conceptuele registers. De epistemologen bevinden zich in de plooien van de kennissystemen die zij onderzoeken en nemen een intermediaire positie in tussen binnen en buiten, zowel kritisch als dienstbaar.

Als voorbeeld van nieuwe filosofische agendapunten noemt Serres onder meer de nieuwe levenswetenschappen (biochemie, moleculaire biologie) waarin disciplines zoals informatica, statistiek, spectroscopie, genetica en linguïstiek convergeren. Elk nieuw domein dat opdoemt in de wereld van het weten heeft zijn eigen epistemologische behoeften en de

filosoof is voortdurend onderweg van lab naar lab, van faculteit naar faculteit, om nieuwe epistemologische vragen te articuleren en te adresseren. Daarbij blijft de aandacht niettemin op typisch filosofische vraagstukken gevestigd. Het gaat om de implicaties van nieuwe kennisvormen voor ons begrip van basale categorieën, zoals ruimte, tijd, causaliteit, subject, object, identiteit, materie, enzovoort. Deze basale categorieën verschijnen echter op uiterst concrete wijze in het blikveld van de nieuwe epistemoloog. Hoe krijgen tijd en ruimte vorm wanneer de wetenschappelijke blik steeds dieper doordringt in de wereld van het uiterst kleine, op moleculaire schaal, of wanneer we (door het in geologische formaties gedocumenteerde verhaal van de evolutie steeds verder terug te spoelen) het ontstaan van het leven steeds dichter naderen? De nieuwe epistemoloog zal de paradoxale topologie van het contemporaine laboratorium aan een onderzoek onderwerpen. Enerzijds is het lab een in zichzelf gekeerde, geïsoleerde ruimte, verstoken van storende invloeden van buiten, zoals licht, ruis, micro-organismen, enzovoort. In deze terugtrekkende beweging laat zich een pathologische tendens, een vorm van agorafobie of misantropie ontwaren. Anderzijds is juist het lab een knooppunt van informatiestromen. Er is sprake van permanente communicatie met vergelijkbare locaties elders in de wereld, of zelfs met ‘buitenaardse’ laboratoria in de ruimte of de diepzee. Zelfs de massamedia worden met laboratoriumberichten overspoeld. Het lab is zowel geduldig als hyperactief, zowel introvert als extravert: een installatie die in isolement verkeert, maar tegelijkertijd hypercommunicatie mogelijk maakt en voortdurend informatie opneemt en uitzendt.

Ook de tijdsdimensie heeft volgens Serres een fundamentele transformatie ondergaan. Ooit was het mogelijk onderscheid te maken tussen wetenschappen die zich met het heden en wetenschappen die zich met het verleden bezighielden. Terwijl archeologie munten of inscripties op kleitabletten bestudeerde uit een ver verleden en de paleontologie de voetsporen en versteende resten van uitgestorven levensvormen interpreteerde, hielden scheikunde en sterrenkunde zich met de actuele toestand van ruimte en materie bezig. Tegenwoordig gebruiken archeologen laboratoriummoleculen (zoals koolstofisotopen) als tijdmetre om ouderdom te bepalen en houdt een sterrenkundige zich in de eerste plaats bezig met het ontstaan, de geschiedenis en de evolutie van het universum. De waterscheiding tussen prehistorie en geschiedenis maakt plaats voor complexe vervlechtingen van gedocumenteerde en niet-gedocumenteerde informatie, van geschiedenis en archeologie. De astrofysica – als convergentie van optica, spectroscopie, scheikunde, elektromagnetisme, enzovoort – deelt met de biologie haar interesse in de oorsprong van het leven. Archeologie werd toegepaste scheikunde, terwijl de astronomie zich tot een historische wetenschap ontwikkelde.

De natuur verschijnt als één grote verzameling van inscripties. In alle dingen tekenen zich historische sporen af. Het Zijn is één immens historisch archief geworden. Via deze inscripties onderzoeken hedendaagse wetenschappers de verspreiding en verbreiding (in ruimte en tijd) van stoffen, soorten en concepten. Daarbij worden alle wetenschapsgebieden onderling relevant. Elke denkbare transdisciplinaire vorm van samenwerking (van fysici met fysiologen, van informatici met psychologen, van genetici met archeologen, enzovoort), hoe vergezocht zij op het eerste gezicht ook lijkt, werpt in beginsel vruchten af. Het is de roeping van de epistemoloog deze nieuwe netwerken van transport en uitwisseling van concepten en instrumenten te beschrijven en waar mogelijk te bevorderen. Epistemologie is *epidemiologie* geworden die de verbreiding van concepten vanuit brandhaarden als vormen van besmetting onderzoekt. Zij houdt zich als vergelijkende epistemologie weliswaar omstandig met het verleden bezig, maar uiteindelijk staan dergelijke historiserende omwegen altijd in dienst van actualiteitsdiagnostiek.

Een vergelijkende epistemologie zou bijvoorbeeld een belangrijk verschil aan het licht kunnen brengen tussen de natuurwetenschappen in de negentiende en de twintigste eeuw, aldus Serres. De negentiende eeuw staat in het teken van continuïteit. De fysica richt zich op onderzoek naar fenomenen zoals licht, geluid en warmte, op de gestage verbreiding van akoestische, optische, thermische en elektromagnetische golven door een medium. De fysische blik beweegt zich met andere woorden in een fluïde wereld van vloeistoffen en gassen, een wereld zonder geheugen. Water en lucht, zee en atmosfeer, zijn op zichzelf geheugenloos. De zee representeert, als louter moleculaire chaos, het eeuwige en onomkeerbare vergeten waarin niets beklijft. Het geheugen van het water is het sediment, de vaste stof. De twintigste-eeuwse fysica daarentegen staat, net als de fenomenologie, die omstreeks 1900 opkomt, in het teken van een terugkeer naar de (solide) dingen. De materie, de wereld van de dingen, is een archief van sporen, van inscripties en indicaties. Elk ding is een monument, een geheugen, een archief. Elk ding is door en door historisch, of het nu de geschiedenis van de wereld (rotsen), het leven (fossielen), de mens (skeletten, werktuigen) of de geest (kleitabletten, standbeelden, enzovoort) betreft. Elk ding is een synthese van materie en geschiedenis, een mnemoding dat littekens verzamelt en ruimte biedt aan inscripties die sporen conserveren en opslaan. Het vloeibare element is het element van het transport en de wereld van de dingen is één immens cryptogram, één immense bibliotheek,⁸² terwijl

⁸² Cf. 'Les falaises, au bord de la mer, ne sont que des bibliothèques' (1977, p. 28); 'Le monde est une bibliothèque' (p. 160). 'La stratigraphie donne à lire un empilement de textes écrits. Le monde est vieux comme les écritures, vieux comme librairie... Les archives rempliraient l'univers' (p. 160).

omgekeerd ook het wetenschappelijke discours zelf niets anders is dan een accumulatie en opeenstapeling van discursieve formaties.⁸³ Technische artefacten, zoals papier of een langspeelplaat, zijn slechts varianten op datgene wat alle vaste dingen uit zichzelf al zijn, mits men voldoende kennis heeft van de alfabetten van de natuur om ze te kunnen ontcijferen. Elke steen is in zekere zin een Steen van Rosetta. Waar geesteswetenschap en natuurwetenschap convergeren, heeft de prehistorie opgehouden te bestaan. De wereld is één opeenstapeling van (versteende) kleitabletten.

Naast deze aandacht voor ruimtelijke en temporele dimensies van het weten onderzoekt de nieuwe epistemologie de wijze waarop subject-objectrelaties in hedendaagse kennispraktijken concreet gestalte krijgen. In het kennisproductieproces zijn de subjectpool en de objectpool van het weten op intieme wijze met elkaar vervlochten geraakt. Er is sprake van een permanente co-evolutie van subject en object, van techniek en natuur. Kenmerkend voor de immense onderzoeksnetwerken van het hedendaagse weten is de marginalisering en anonimisering van het subject. Het individu lijkt te verdwijnen in een omgeving die wordt gedomineerd door een proliferatie van apparaten en instrumenten. De subjectpool gaat als zodanig niet verloren, maar wordt wel op een geheel nieuwe wijze ingevuld: de individuele onderzoeker als anonieme functionaris van een indrukwekkend apparaat, van een immens systeem dat quasi-autonoom lijkt te functioneren.

Aan de andere kant lijkt sprake te zijn van een volstrekte overheersing van het object. De ‘natuur’ die met technische apparaten wordt onderzocht, is een laboratoriumproduct, een artefact dat buiten het lab niet kan bestaan. Ook hier geldt dat de objectpool als zodanig niet geheel verdampt, maar wel op nieuwe wijze vorm krijgt, namelijk via radicale technologisering, resulterend in het convergeren en samenvloeien van natuur en techniek, waarbij voor natuurlijke ingrediënten een steeds kleinere rol is weggelegd. Ooit richtten laboratoria zich op het produceren van ‘zuivere’ materie. Anno nu produceren en verbreiden laboratoria ‘zuivere’ informatie – materie als grondstof voor productie en transport van data. Natuurwetenschap is informatiewetenschap geworden.

De subjectpool lost als het ware op in een wereld van artefacten, trekt zich gaandeweg terug uit experimenten die op protocollaire en quasi-automatische wijze worden verricht. De apparaten en moleculen zelf zijn in het lab in een lucide dialoog verwickeld. Computers ontwerpen trials en registreren, analyseren en communiceren de uitkomsten. Ze zijn betrouwbaarder dan zintuigen en neurale netwerken van individuen. Het subject is een

⁸³ Cf. ‘Le savoir ne serait qu’une formation parmi des autres’ (1977, p. 28).

storende factor geworden, een demon in het lab, een potentiële fraudeur. Hij hoeft niet meer te handelen, hij hoeft het proces alleen nog maar te monitoren. Creativiteit maakt plaats voor anonimiteit en massaliteit. Voor zover wetenschap nog als mensenwerk kan worden aangemerkt, is het teamwork geworden. Het is aan de epistemoloog om, in samenspraak met dergelijke teams, de transformaties van complete onderzoekspraktijken te analyseren.

De vergelijkende epistemologie beperkt zich nadrukkelijk niet tot een vergelijkende analyse van natuurwetenschappelijke kennisproductieprocessen, maar breidt haar vergelijkende analyse ook naar andere cultuurdomeinen uit. Zo ontwaart ook Serres een verband tussen de opkomst van het heliocentrisme (de copernicaanse revolutie) en de opkomst van het absolutisme. De befaamde woorden van Lodewijk XIV: ‘Le soleil, c’est moi’ (‘In het centrum van de macht sta ik’) zijn symptomatisch voor een geïnternaliseerd heliocentrisch wereldbeeld.

Warmteleer en besmettingshaarden

Een ander voorbeeld betreft het onderzoek naar warmte in de negentiende eeuw. Terwijl het universum van Pierre-Simon Laplace (1749-1827) statisch, koud en abiotisch was en geënt op het archetype van het mechanische uurwerk, komt in de negentiende eeuw het universum in beweging dankzij warmte. De negentiende eeuw is, meer dan ooit, in geschiedenis geïnteresseerd en warmte introduceert een historische dimensie in het onderzoek naar het heelal. Mate van afkoeling geldt als indicatie voor ouderdom van sterren en planeten, die de stadia doorlopen van gasvormig naar vloeibaar naar vast. Warmte, aldus Serres, was de eerste grote gedachte van de wetenschappelijke Romantiek, als de natuurkracht die dingen in beweging brengt en moleculen slijt en samenvoegt. Geen toeval, aldus Serres, dat diezelfde warmte ook ten grondslag ligt aan de grote maatschappelijke transformatie die zich precies op dat moment op aarde voltrekt: de industriële revolutie die, aangedreven door warmte uit fossiele brandstoffen, metalen smelt en weer doet stollen (1977, p. 29).

In hetzelfde boek (*Hermes IV*) laat Serres zien hoe het werk van Louis Pasteur (1822-1895) in het biomedische domein met het gedachtegoed van de latere Nietzsche in het filosofische domein resoneert. Diens *Anti-Christ* (1889) wordt door dezelfde logica van de besmettingsvrees gestructureerd die ook in de negentiende-eeuwse microbiologie werkzaam is. Net als Pasteur ontdekt Nietzsche heimelijke ziekteverwekkers: virussen die verantwoordelijk zouden zijn voor de desintegratie van het Romeinse rijk en voor de geestelijke en lichamelijke klachten waaronder de actuele cultuur gebukt gaat. We zijn aangestoken, aldus Nietzsche, door het virus van het christendom, een virale besmetting die

uitgroeide tot een culturele pandemie die het westerse denken opzadelde met een plaag. Priesters en theologen zijn de voornaamste dragers en vectoren. Nietzsche werpt zichzelf op als epidemioloog van de moraal. Dat hij zelf uit een geslacht van plattelandstheologen stamt en vanaf zijn vroegste jeugd met dit virus in aanraking kwam, maakt hem daartoe uiterst geschikt. Hij is door vroegtijdige blootstelling gevaccineerd. Juist levenswetenschappelijke (micro-biologische en biochemische) categorieën stellen ons in staat de actuele toestand van de cultuur te diagnosticeren, aldus Nietzsche, die niet slechts diagnoses stelt, maar ook experimenteert met therapiën door frisse lucht en hoogte op te zoeken. Optimale condities voor een zuivering van de rede treft hij aan in de berglandschappen van Zwitserland en in steden aan de voet van de maritieme Alpen. Zijn uittocht staat echter niet op zichzelf, maar maakt deel uit van de toentertijd vrij massale exodus van welgestelde toeristen naar kuuroorden in berg- en kustoornden om met zichzelf in het reine te komen. Ook de Franse historicus Jules Michelet (1868) adviseerde zijn tijdgenoten enige tijd in Sils-Maria door te brengen om op andere gedachten te komen.

De intellectuele kuur die Nietzsche aanprijst, blijft in belangrijke opzichten premodern, aldus Serres. Het is een hippocratische strategie: zoek de schone (van besmetting verschoonde) plekken op, in termen van lucht, temperatuur en zuiver water: de *Anti-Christ* als neohippocratisch vademecum, geënt op fysieke experimenten waarbij het lichaam van de auteur als ‘proefdier’ fungeert. Nietzsches werk oogt volgens Serres anachronistisch in vergelijking met dat van Pasteur en Robert Koch (1843-1910) die laten zien hoe we, levend en functionerend in een grootstedelijke wereld, toch gezond en productief kunnen blijven, als we onszelf maar (door inenting) immuniseren. We hoeven dan zelfs de industriesteden als besmettingshaarden niet te vrezen die Nietzsche op zijn omzwervingen zorgvuldig meed.⁸⁴ Omgekeerd benadrukt Serres dat ook het werk van Pasteur vanuit vergelijkend-epistemologisch perspectief schatplichtig blijft aan oudere patronen, zoals de christelijke eredienst en het Laatste Avondmaal. Denk aan zijn onderzoek naar fermentatie (de transsubstantiatie van meel en vruchtensap tot brood en wijn). Zelfs zijn achternaam (‘herder’) lijkt met dit pastorale profiel te resoneren. Anders gezegd: vanuit een nietzscheaanse achterdocht is Pasteurs innovatie niet verschoond van christelijke smetten, terwijl omgekeerd Nietzsches opvatting van gezondheid vanuit de optiek van Pasteur als een

⁸⁴ Volgens Serres lijkt Nietzsches kruistocht tegen besmetting ingegeven door een puriteinse, pathologische besmettingsvrees. Nietzsche lijkt aan een culturele allergie te lijden. Anderzijds geldt dat hij die de infectie door de christelijke slavenmoraal weet te overleven en als ex-patiënt een toestand van gezondheid bereikt, immuun is voor deze verlamdende epidemie.

terugkeer van het verdrongene (de hippocratische levenskunst) verschijnt: microbiologie als terugkeer van rituele verrichtingen van christelijke herkomst in het laboratorium.

Het werk van collega Michel Foucault (1926-1984), diens archeologie van de psychiatrie, staat volgens Serres voor dit type onderzoek model. Hoewel Foucault historische documenten (geschreven bronnen) onderzoekt, is hij toch ‘archeoloog’ omdat hij in discursieve archieven de onbewuste patronen opspoorde die het discours structureren, zoals de omgang met tijd en ruimte of de wijze waarop het onderscheid tussen rationaliteit en waanzin vorm krijgt: een afbakening en consolidering van het rationele ego, in psychiatrie en architectuur. Foucault laat zien hoe de topologie van de psychiatrische kliniek de ruimte moduleert, hoe architectuur de basale structuren van het psychiatrische weten weerspiegelt, terwijl de politiek van opsluiting, segregatie en compartimentalisering classificaties van ziektebeelden zichtbaar maakt in de wijze waarop patiënten over ruimtes en afdelingen worden gedistribueerd. Er worden scheidingswanden aangebracht tussen rede en waanzin, tussen classificerende artsen en hun psychiatrische patiënten, maar ook tussen de verschillende ziektebeelden die deze patiënten in symptomen belichamen. Deze rigoureuze herinrichting van de ruimte brengt een epistemologische verheldering tot stand. De opsluiting wordt als een ‘bevrijding’ gepresenteerd omdat de eeuwenlange zwerftocht van de waanzin door de maatschappelijke ruimte eindigt in een overzichtelijk complex van zalen en cellen waar optimale zorg wordt geboden en toezicht wordt gerealiseerd.

Voor een muziekfilosofische analyse biedt Serres’ benadering, zeker waar het de casus Wagner betreft, belangrijke aanknopingspunten. Met zijn fluïde, om niet te zeggen ‘thermodynamische’ muziek, zijn eindeloze, naadloze melodieën en zijn versmeltingen van genres tot een oceanische ambiance, lijkt Wagners werk exemplarisch voor het profiel van de negentiende eeuw, zoals Serres dat schetst. Dit geldt ook voor zijn oriëntatie op het (primordiale) verleden en de rol van archetypische figuren in het ten gehore brengen van oudere historische lagen of formaties als klankwerelden of klanklagen. De wereld is een bibliotheek, gevuld met sporen en resten van prehistorische partituren. Wagners archeologie speurt in historische sedimenten naar akoestische en talige ingrediënten die het muziekdrama als eigentijds fenomeen mogelijk maken. In de smidses van *Wieland* en *Siegfried* worden akoestische confrontaties uitgelokt tussen de klankkleur van een mythisch primordiaal verleden (de prehistorische metallurgie) enerzijds en de klankwereld van de industriële revolutie anderzijds, die als een terugkeer (op grote schaal en onder moderne condities) van metaalbewerking in oorspronkelijke zin (als akoestisch drama en als thermotechniek) wordt begrepen. En zoals in de twintigste eeuw natuur en materie plaatsmaken voor informatie, zo

reduceren Schönberg en de zijnen de dynamische negentiende-eeuwse muziek (met haar waaiers aan klankkleuren, haar ambitie om de dionysische dynamiek van de natuur zelf te vertolken) tot ogenschijnlijk arbitraire opeenvolgingen van atonale toevalsklanken. Terwijl in de negentiende eeuw voor het individu als ‘genie’ een doorslaggevende rol is weggelegd, is in de seriële en aleatoire muziek van de twintigste eeuw de subjectpool in hoge mate geanonimiseerd en geautomatiseerd.

Ook het contrast tussen Wagner en Nietzsche, dat we in hoofdstuk 10 uitvoerig zullen belichten, tekent zich hier al af. De latere Nietzsche zoekt een ijle, droge ambiance op, niet alleen om zich te zuiveren van morele smetten, maar ook omdat de zuivere gestemdheid van het subject als denkinstrument hem ter harte gaat. *Zarathustra* klinkt als een eenstemmig, eentonig, monodisch werk. Wagner daarentegen zoekt (in een moderne stedelijke ambiance) de confrontatie op met het moderne bestaan en de moderne schouwburgbezoeker. Muzikale conflicten tussen een veelheid aan akoestische personages en de klankwerelden die zij vertolken, worden in zijn muziekdrama’s tot op de bodem uitgevochten.

De lotgevallen van de psychoanalyse

Met Serres’ aandacht voor het onbewuste van het weten komt een derde transformatie van het contemporaine filosofische landschap in beeld: wat empirische kenleer was, moet ‘psychoanalyse van het weten’ worden.

Psychoanalyse en fenomenologie doen omstreeks 1900 hun intrede, wanneer Husserl zijn *Logische Untersuchungen* en Freud zijn *Traumdeutung* publiceert. Ook voor de psychoanalyse is het subject zelf nadrukkelijk object van onderzoek. Lacan (1966) voegt daar nog aan toe, dat het subject dat de psychoanalyse analyseert, eerst en vooral het wetenschappelijke subject is, het subject van wetenschappelijke kennispraktijken, het *ego cogito* van het wetenschappelijke weten zoals zich dat vanaf de zeventiende eeuw ontwikkelt als een culturele mutatie die een ware epidemie van rationaliseringsoffensieven teweeg zal brengen. Psychoanalyse brengt aan het licht dat de wetenschapper geen ‘heer in eigen huis’ is (Freud 1917) en dat wetenschappelijke kennisproductieprocessen door onbewuste verlangens en blokkades (symptomen) worden gevoed en geplaagd. Kortom, in de psychoanalytische epistemologie wordt vooral het ogenschijnlijk zo rationele *wetenschappelijke* subject op de divan gelegd. De biografie van de wetenschapper wordt een dossier, om niet te zeggen een ziektegeschiedenis.

Als wetenschappelijke stromingen zich in epidemiologische termen laten beschrijven, geldt dit uiteraard ook voor de psychoanalyse zelf. Ook zij is een intellectuele aandoening die

in bepaalde brandhaarden zoals Wenen en Zürich ontstond om zich van daaruit als een soort besmetting over Europa en andere delen van de wereld te verspreiden. Ook de biografieën van psychoanalytici kunnen als een ziektegeschiedenis, een *Fallgeschichte* worden gelezen.

Patiënten worden uitgenodigd op de divan plaats te nemen om hen tot spreken te bewegen. Het is een setting die de productie van tekstueel materiaal faciliteert.

Wetenschappers daarentegen hebben bij voorbaat al het woord genomen. Wetenschap als teamwork brengt immense discursieve archieven voort die al voorhanden zijn op het moment dat de psychoanalytische blik de speurtocht naar onbewuste patronen en structuren inzet.

Niettemin zal die blik de aandacht vooral op egodocumenten zoals autobiografische geschriften vestigen, waarin datgene aan de oppervlakte treedt wat in formele wetenschappelijke publicaties in de regel slechts onderhuids en verbloemd aanwezig is.

Wat voor de filosofie in algemene zin geldt, gaat echter ook voor de psychoanalyse op. Ook deze beweging maakt geen definitief einde aan de intellectuele malaise. Ook onder psychoanalytici doet regelmatig de behoefte van zich spreken om opnieuw te beginnen en nieuwe wegen in te slaan. Wanneer we een blik op de geschiedenis van de continentale psychoanalyse werpen, en daarbij het werk van de invloedrijkste auteurs als maatstaf nemen, dan blijkt dit voor alle toonaangevende auteurs te gelden: *vade retro!* Zelfs de benaming ‘psychoanalyse’ wordt voor nieuwe benamingen ingeruild, zoals ‘analytische therapie’ (Jung) of ‘schizoanalyse’ (Deleuze en Guattari), hoezeer ook de betrokkenen – als renegaten – in hoge mate schatplichtig blijven aan (en innovatieve bijdragen blijven leveren aan) de intellectuele stroming waarvan ze met nadruk afstand willen nemen.

Sigmund Freud (1856-1939) wilde als initiator een geheel nieuwe onderzoekspraktijk in het leven roepen. Hij noemde de psychoanalyse een ‘Verfahren sui generis’, een kennispraktijk van geheel eigen aard, zonder precedent, die eigenlijk met niets kon worden vergeleken.

Ook Carl Gustav Jung (1875-1961) besloot, na zijn breuk met Freud, opnieuw te beginnen. Niet alleen Jung zelf was de mening toegedaan dat in zijn geval sprake was van een geheel nieuwe kennispraktijk (van een epistemologische breuk met het freudisme), Freud en de freudianen vielen hem daarin nadrukkelijk bij. Niettemin bestaat er, ondanks alle manifeste strijdpunten, toch ook een onmiskenbare verwantschap tussen beide onderzoeksprogramma's. Gaston Bachelard (1884-1962) bouwt weliswaar nadrukkelijk voort op het werk van Freud en Jung en onthoudt zich doorgaans van polemieken, maar waar zijn leermeesters zich primair op neurotische patiënten bleven richten, geldt hij als grondlegger van de psychoanalyse van het

(wetenschappelijke) weten die (als comparatieve epistemologie) de wetenschap met andere culturele domeinen (vooral de literatuur) vergelijkt.

Jacques Lacan (1901-1981) pretendeert weliswaar terug te keren naar Freud, maar ook bij hem domineert het nieuwe. Kernbegrippen zoals ‘symbolische orde’ komen bij Freud in letterlijke zin niet voor. Om de psychoanalyse te revitaliseren, zoekt Lacan aansluiting bij kennisgebieden zoals ethologie en linguïstiek. Hij is een polemische auteur die zich met nadruk afkeert van de psychoanalyse zoals die zich na de Tweede Wereldoorlog in de Verenigde Staten had ontwikkeld, als gevolg van de emigratiegolf vanuit Wenen naar New York en Californië. De eigenlijke waarheid van de psychoanalyse, Freuds ontdekking, het onbewuste, raakte tijdens die overtocht verduisterd. De Amerikaanse ego-analyse zou, als resultaat van deze exodus, een aanpassing aan Amerikaanse omstandigheden (en daarmee een loochening van de oorspronkelijke boodschap) behelzen. Het is echter onmiskenbaar dat (in termen van stijl en terminologie) de ego-analyse freudiaanser klinkt dan de taal van Lacan, die een geheel eigen taalwereld ontwikkelde. Terwijl Freud een toegankelijke auteur is, geldt Lacans oeuvre als opaak omdat hij een forse dosis eruditie vooronderstelt en psychoanalytische begrippen vrij rigoureuus van nieuwe betekenissen voorziet. Weliswaar gaat het daarbij volgens Lacan om zuiveringsarbeid – de waarheid moet opnieuw aan het licht worden gebracht – maar in feite tracht hij misverstanden op te helderen die mede door Freud zelf in het leven werden geroepen. De schadelijkste vertegenwoordiger van de ego-analyse was Freuds eigen dochter Anna, met wie de meester gedurende de laatste jaren van zijn leven zeer nauw samenwerkte. Onder Lacans manifeste trouw schuilt een onmiskenbaar verlangen zich af te wenden van het gevestigde weten. Indirect is de kritiek op de meester zelf gericht, die kennelijk niet bij machte was de diepgang van zijn eigen ontdekking te beseffen. Freud als Orpheus die Eurydice (het verdrongen onbewuste) terugvond en toch weer kwijtraakte: *Eurydice deux fois perdue*. Lacans herneming van de psychoanalyse voert ver voorbij de freudiaanse begrippenkaders. Bij Lacan is de twintigste eeuw van surrealisme, existentialisme en structuralisme aangebroken.

Dezelfde dynamiek ontwaren we in het werk van Gilles Deleuze (1925-1995) die, samen met voormalig psychoanalyticus Félix Guattari (1930-1992), een polemisch boek met de strijdvaardige titel *L'anti-Oedipe* publiceerde (1972/1973). De auteurs wilden de psychoanalyse door een schizoanalyse vervangen en keerden zich daarbij vooral tegen het centrale concept van Freuds gedachtegoed, het oedipuscomplex: de gedachte dat zich in het verlangen een driehoeksverhouding zou aftekenen. Vooral deze hoeksteen van het psychoanalytische conceptuele repertoire is steen des aanstoets geworden.

Over Oedipus m/v

De oedipale driehoeksrelatie kent twee varianten. In de mannelijke variant bestaat zij uit *het ego* (het verlangende subject), *de moeder* of haar plaatsvervanger (als het oorspronkelijke object van verlangen) en *de vader* of diens plaatsvervanger (degene die de bevrediging van het verlangen blokkeert en frustreert). Door het verlangen naar het oorspronkelijke object op te geven, zou het subject volgens Freud zijn ‘castratie’ aanvaarden, zij het dat onbewust het verlangen naar het verdwenen object (naar de verijdelde liefde) en de daaraan gekoppelde vijandigheid jegens de vader als een cultuurvijandige factor blijft bestaan. Het oedipale drama speelt zich in een vroege ontwikkelingsfase af, als een geheugenspoor van verdrongen verlangens en frustraties, waar latere liefdeservaringen bij aanhaken en op voortborduren. De oedipale liefde geldt derhalve niet zozeer de moeder als wel het beeld van de moeder uit de vroege kindertijd dat zich in het onbewuste heeft genesteld, een fantasma van vroegkinderlijke herkomst, verleidelijk precies omdat het een ‘verboden’ object betreft. Dat blijft de essentie van de (romantische) liefde: juist de ogenschijnlijk onbereikbare geliefde is fascinerend en onweerstaanbaar. Die uitzichtloosheid maakt, dat liefde als verslaving wordt ervaren. Dit geldt ook voor de vaderfunctie. De neuroticus, aldus Freud, heeft die functie als het ware geïnternaliseerd als een blokkade die door hemzelf wordt opgeworpen en die tot uiting komt in ogenschijnlijk misplaatste schuldgevoelens. Dergelijke remmingen of blokkades zullen zich vooral op beslissende momenten manifesteren, tijdens de eerste huwelijksnacht bijvoorbeeld, die dan in een fiasco eindigt (het Lohengrin-complex).

In de vrouwelijke variant is het juist de moeder (of haar plaatsvervanger) die uit machtswellust en verlatingsangst de weg naar de liefde, de route naar bevrijding en horizonverbreding blokkeert. De dochter blijft in de ban van de heerszuchtige, stiefmoederlijke moederfiguur, totdat een verleider van het mannelijke geslacht haar uit haar sluimer weet te wekken. Ook hier geldt dat de stiefmoeder niet per se een andere persoon hoeft te zijn. De betrokkene kan die functie internaliseren. Zij wordt dan verscheurd door verlangen naar liefde enerzijds en schuldgevoel en andere blokkades anderzijds. Zij is zelf degene die eerst de rol van verlangende minnares zal spelen, hunkerend naar de bevrijdende erotische ontmoeting, om vervolgens de rol van wraakzuchtige stiefmoeder op zich te nemen, die de ontluikende liefde eigener beweging liquideert. De liefde heeft pas kans van slagen wanneer zij zelf, daartoe aangezet door haar minnaar, de stiefmoeder (in zichzelf) weet uit te schakelen. Liefde slaat om in frustratie of agressie wanneer de mannelijke tegenspeler niet

werkelijk bij machte blijkt het verlangende subject uit haar binding aan de veeleisende stiefmoeder te bevrijden.

In Mozarts meesterwerk *Die Zauberflöte* zijn deze oedipale constellaties gemakkelijk herkenbaar. In eerste instantie lijkt Pamina door een patriarchale organisatie van vrijmetselaars te zijn geschaakt. Zarastro (de ‘vader’) staat Tamino’s liefde in de weg: een klassiek-freudiaanse constellatie. Met zijn fluit als instrument en fallussymbool gaat de prins op pad om zijn liefde te bewijzen en zijn geliefde (die hij slechts als imago, als gestalte kent en nimmer werkelijk ontmoette) te bevrijden. Bij nader inzien blijken we echter met een geheel andere situatie van doen te hebben. Pamina is in de ban van haar machtige moeder, de Koningin der Nacht. Tamino’s kompas draait om zo te zeggen 180 graden: nu moet hij Pamina uit het matriarchale web van intrige, intimidatie en misleiding verlossen dat door deze machtige dame werd gesponnen. Wanneer hij lijkt te falen, omdat hij aan zijn fluit meer aandacht schenkt dan aan Pamina, weet hij daarmee aan zijn geliefde een bijzonder indrukwekkende aria te ontlokken. Uiteindelijk komt het toch nog goed en wordt Pamina uit de onderwereld gered.

Een dergelijke ‘triangulatie’ of oedipalisering van het verlangen wordt door Deleuze en Guattari met klem van de hand gewezen. Welke variant we ook kiezen, in elke constellatie wordt het verlangen door blokkades gefrustreerd. In de ogen van Deleuze en Guattari moet het onbewuste verlangen echter juist als een productieve factor worden opgevat. In hun profiel van het onbewuste tekent zich een verschuiving af van ressentiment naar productiviteit. Het onbewuste verlangen manifesteert zich niet in verlamme symptomen van gefnuikte begeerte, maar vormt veeleer een bron van energie, niet alleen voor erotiek, maar ook voor andere maatschappelijke praktijken, zoals klassenstrijd, kunst, muziek en de wil tot weten.

Van Anti-Christ naar Anti-Oedipus

De lotgevallen van de psychoanalyse worden nogal eens met die van het Europese communisme vergeleken, aldus Deleuze en Guattari. Niet alleen omdat beide bewegingen omstreeks 1900 in Europese steden zijn ontstaan, maar vooral omdat we in beide gevallen dezelfde vraag stellen: ergens ging het fout, maar waar precies? Die vraag voert steeds verder terug in de tijd, zodat we het beginmoment steeds dichterbij komen en we uiteindelijk concluderen dat het tekort zich eigenlijk al *ab ovo* manifesteerde – bij de jonge Marx. Dat geldt ook voor de psychoanalyse. Uiteindelijk concluderen we dat de neergang niet begon bij de emigratie naar de VS, bij Anna Freud of bij de excommunicatie van Jung, maar al bij de

jonge Freud zelf.⁸⁵ Het begin van de mislukking, aldus Deleuze en Guattari, lag al besloten in Freuds ontdekking van het onbewuste in 1897, toen de psychoanalyse als beweging eigenlijk nog moest worden geboren, *in statu nascendi* verkeerde. Vervolgens onderwerpen Deleuze en Guattari enkele klassieke ziektegeschiedenissen aan een hernieuwde lectuur, met verrassende resultaten.

Kort nadat Freud het onbewuste ontdekte, liet hij het als het ware uit zijn vingers glippen, aldus Deleuze en Guattari. Bij Freud manifesteert het onbewuste zich primair op negatieve wijze, als iets bedreigends, als obstakel. Het meldt zich in de vorm van symptomen, remmingen en vergissingen, als haperingen van het systeem. Het is iets onrustbarends dat ons dreigt te overspoelen, een demonisch *Es* dat letterlijk moet worden drooggelegd om domesticatie van het verlangen en invoeging van het ego in de maatschappelijke orde mogelijk te maken. Het freudiaanse verlangen is enerzijds verbonden met ervaringen van teleurstelling en tekort, anderzijds met imaginaire en compenserende, maar bij nader inzien onrealiseerbare fantasieën. Deleuze en Guattari benadrukken van meet af aan de productiviteit van het verlangen. Het onbewuste verschijnt bij hen als een verlangende machine.

Daarbij verschuift de focus van neurose naar schizofrenie. Terwijl neurotici in hun maatschappelijke en erotische relaties door hun onbewuste worden gehinderd en op de divan hun autonomie trachten te hervinden, heeft de schizofreen een meer open relatie met het *Es* – waarbij schizofrenie niet zozeer als een psychiatrische aandoening, maar veeleer als een wijze van in-de-wereld-zijn wordt opgevat. Het *Es* is een venster of verbindingroute naar het buiten, de natuur, die in het teken staat van alomtegenwoordige productiviteit. ‘Het’ (de natuur, het zijn, het onbewuste) is productief en creatief. De natuur, inclusief ons eigen lichaam, is een complex netwerk van productieve machines die voortdurend stoffen produceren. Planten produceren (via fotosynthese) zuurstof en zaden, de blaas produceert urine, de prostaat sperma, de moederborst melk, enzovoort. Deze productiviteit van natuurlijke machines kenmerkt ons biochemische, onbewuste, lichamelijke bestaan.

Natuurlijke productiviteit wordt maatschappelijke productiviteit zodra er sprake is van wat Deleuze en Guattari ‘inschrijving’ of ‘registratie’ met behulp van notatiesystemen noemen, ontwikkeld om productiviteit te meten, te rapporteren, te distribueren. De eerste stadstaten die in de dageraad van de geschiedenis opdoemden, introduceerden letters en getallen om belasting te heffen en meerwaarde in circulatie te brengen, door een

⁸⁵ ‘La psychanalyse, c’est comme la révolution russe, on ne sait quand ça commence à mal tourner. Il faut toujours remonter plus haut... Avec Freud lui-même?’ (p. 64/65); ‘Chaque fois qu’on se demande quand ça commence à mal tourner, il faut toujours remonter plus haut’ (p. 419); ‘Ça va mal dans la psychanalyse... depuis le début’ (p. 456).

grootstedelijke klasse die zich daarmee belastte: de bureaucraten, levend van het surplus, de meerwaarde van het rurale productieproces dat in agrarische dorpsgemeenschappen als zelfvoorzienende enclaves werd beoefend en op natuurlijke productieprocessen was geënt.

Ook het eigen lichaam is in feite een fabriek, een netwerk van productieve weefsels, een constellatie van biochemische machines die in het proces van maatschappelijke productiviteit moet worden ingeschakeld. In de moderne samenleving is sprake van een proliferatie van notatiesystemen (beursnoteringen, arbeidsproductiviteit, valutakoersen, enzovoort) die deze productiviteit organiseren en registreren.

Terwijl Deleuze en Guattari de continuïteit tussen natuurlijke en maatschappelijke productiviteit benadrukken, is Freud in hun ogen een 'humanistische' auteur die de mens buiten de natuur plaatst. Om de relatie tussen bewustzijn (het ego) en het onbewuste (het 'Het') te analyseren, beroept hij zich op het antieke theater, en dan met name op Oedipus als personage. Deze archetypische held fungeert als model voor moderne, eigentijdse subjectiviteit. Het verlangen van mannelijke individuen naar een moederachtige gestalte zou worden geblokkeerd door vaderinstanties die worden geïnternaliseerd als gewetensfunctie en allengs de vorm aannemen van een (misplaatst en overdreven) schuldgevoel. Bij Freud is de psyche een antiek toneel waarop zich tussen personages dramatische driehoeksrelaties ontwikkelen en het onbewuste verlangen vooral fnuikend, remmend en straffend werkt. Door de koppeling van een eigentijdse ontdekking (het onbewuste) aan een antiek en elitair model (Oedipus) ging de opening die Freud wilde creëren in feite van meet af aan verloren, stellen Deleuze en Guattari. Freuds divan is als het ware de terugkeer van het Griekse theater, maar dan geïndividualiseerd, geprivatiseerd, in een kunstmatige omgeving en onder burgerlijke condities.

De buitenwereld toont op dat moment echter een heel andere aanblik. De negentiende eeuw staat in het teken van de opkomst van fabriek en machine. Claude Bernard (1813-1878) en andere levenswetenschappers laten zien dat lichamen van mens en dier daadwerkelijk complexe constellaties van biochemische machines en fabrieken zijn. Dit natuurlijke productieproces wordt door de industriële revolutie geïntensiveerd. Natuurlijke biotechnieken zoals fermentatie worden op grote schaal gereorganiseerd. De antieke tragedie, ook in haar freudiaanse versie, betreft tragische driehoeksrelaties tussen decadente leden van koningshuizen die zich op grote afstand van het productieproces bevinden en in een artificiële schijnwerkelijkheid leven. De productieve natuur en de productieve samenleving worden weliswaar verondersteld, maar blijven als zodanig onzichtbaar. Zij worden verdrongen door de beeldenstolp van het theater. De Griekse tragedie vindt haar herkomst weliswaar in feesten

die met agrarische productiviteit zijn verbonden, maar die productiviteit is zelf onzichtbaar geworden.

Juist in de negentiende eeuw echter wordt die productiviteit nadrukkelijk manifest in de vorm van industriesteden. Ook in wetenschappelijke vertogen (bijvoorbeeld in de organische chemie) en in literaire teksten (in 'realistische' romans) is die industriële realiteit met nadruk aanwezig. De samenleving wordt één grote fabriek. Marx heeft dit proces in *Das Kapital* geanalyseerd, waarbij het kapitaal (het geldwezen) in feite als notatiesysteem, als symbolische orde functioneert om kosten en baten van arbeid te registreren en meerwaarde af te romen en opnieuw te investeren. Op Freuds burgerlijke divan wordt die fabriek, als fundamentele dimensie van het moderne bestaan, verdonkeremaand. In de plaats van het productieve verlangen treedt het theater van remmingen en verlammingen die het gevolg zouden zijn van pathologische, ondoorgrondelijke schuldgevoelens. Het verdrongen onbewuste wordt bedreigend. De psychoanalyticus zoekt een mythisch beginmoment (Oedipus) om de herkomst van onbegrepen schuldgevoel te traceren. Deleuze en Guattari benadrukken het anachronistische en elitaire karakter van de freudiaanse divan die individuen uitnodigt hun leven te interpreteren met behulp van de antieke aristocratische verhalen. De aandacht dient te verschuiven van de mythe naar de factor arbeid, van de neuroticus op de divan, als erfgenaam van Oedipus, naar de arbeiders en hun machines. Het gaat niet om domesticatie van het verlangen (als het interne 'monster'), maar om affirmatie van alomtegenwoordige productiviteit. Bij Freud is erotische energie (libido) slechts na sublimatie inzetbaar voor maatschappelijke doeleinden zoals arbeid, wetenschap en kunst. Voor Deleuze en Guattari is er echter geen wezenlijk verschil tussen erotische, wetenschappelijke of maatschappelijke productiviteit. Het verschil berust slechts in de notatiesystemen die worden ingezet om productiviteit te registreren.

In de freudiaanse fysiologie ligt de nadruk op de aan- of afwezigheid van organen (fallus, moederborst, enzovoort) en op remmingen en haperingen van disfunctionerende geslachtsorganen als onbetrouwbare prothesen van het verlangen. Deleuze en Guattari daarentegen benadrukken de productiviteit van ('partiële') organen. Het lichaam verschijnt bij hen als een samenstel van verlangende 'machines' zoals baarmoeder, eierstokken, prostaat, nieren, lever, enzovoort, die bepaalde substanties (hormonen, sperma, urine, eicellen, enzovoort) produceren. Het gaat om biochemie, niet om anatomie. Het onbewuste werpt geen blokkades op, maar zet juist aan tot experimenteren. Deleuze en Guattari analyseren het verlangen niet in termen van tragische driehoeksrelaties tussen psychische instanties (op het molaire niveau), maar van biochemische systemen (op het moleculaire niveau). De mens als

aggregaat van biochemische micromachines en als onderdeel van productieve netwerken van immense omvang die wij natuur noemen.

Voor Deleuze en Guattari is Freud zelf een ‘geval’. Zijn werk moet als een ziektegeschiedenis worden gelezen. De befaamde, monumentale biografie van de hand van volgeling Ernest Jones is een pathografie waarin zich drie belangrijke momenten aftekenen. Om te beginnen het onmiskenbaar heroïsche moment: Freud als pionier die met cocaïne experimenteerde (als stimulerend middel om vermoeidheid en lethargie te bestrijden) en als ontdekker van datgene wat anderen buiten beschouwing wilden laten, het onbewuste. Al in een vroeg stadium probeert Freud zijn onrustbarende ontdekking echter te pacificeren door het onbewuste in de vorm te gieten van een oedipale theatrale voorstelling: een heropvoering van het antieke oedipale drama door burgerlijke personages die zich rondom een divan groeperen. En tot slot is er het verlangen naar maatschappelijke ‘inschrijving’, naar erkenning (door het medische establishment) in combinatie met het streven naar institutionalisering van een lucratieve professionele praktijk, inclusief excommunicaties.

Wat daarbij zoals gezegd van meet af aan uit beeld verdwijnt, is datgene wat in de grote steden van omstreeks 1900 zo nadrukkelijk aanwezig was, de wereld van arbeid en techniek, het maatschappelijke productieproces. Door de nadruk op het mythische beginmoment verdwijnt de ‘actuele factor’ naar de achtergrond. De lotgevallen van Oedipus zouden bepalender zijn voor de neurose dan de lotgevallen van individuen in moderne productieprocessen. Hoewel Freud als fysioloog werd opgeleid, wist hij van de psychoanalyse een geesteswetenschap te maken. Daarmee verloor zij het contact met de ‘harde’ realiteit en de wetenschappen die haar onderzoeken: scheikunde, biologie, biochemie – wetenschappen die productieve machines voortbrengen en ons in staat stellen om natuur en lichaam als een constellatie van biochemische machines te beschouwen. Sterker nog, ons lichaam, als constellatie van machines, herbergt een leger aan arbeiders die deze machines bedienen: de micro-organismen die ons lichaam, ons darmstelsel bevolken. Wat wij stofwisseling noemen, is goeddeels het werk van deze anonieme arbeiders die stoffen produceren en afvalstoffen uitscheiden. Dit opent een heel ander perspectief op leven en werk van kunstenaars en wetenschappers.⁸⁶

⁸⁶ Vanuit deleuziaans perspectief verschijnt Vincent van Gogh niet als een geremde neuroticus maar als een productieve schizofreen die in een zinderend landschap een *rapport* bewerkstelligt met het buiten en natuurlijke productiviteit op doeken vereeuwigt. Zijn productiviteit wordt door zijn biochemische onbewuste niet geremd maar geïntensiveerd. Vanuit de psychiatrische kliniek vertrouwde hij zijn zus Wilhelmina de volgende zelfdiagnose toe: ‘Het zijn soms verschrikkelijke angsten zonder duidelijke oorzaak, het is een gevoel van leegte en vermoeidheid in het hoofd. Ik beschouw het geheel meer als een ongeval. Zonder twijfel ligt een belangrijk deel van de schuld bij mezelf en ik ben soms zwaarmoedig en heb vreselijke wroeging, maar, zie je, als het me

De moderne wetenschapper ontdekt en ontsluit natuurlijke productieprocessen (natuurlijke machines), zowel op het molaire niveau van organismen, als op het moleculaire niveau van cellulaire en biochemische processen. Biochemie is kernwetenschap, modelwetenschap geworden. Het biochemische lab is een constellatie van biochemische machines die producten produceren (stoffen, celculturen, biomaterialen, micro-organismen) die met behulp van wetenschappelijke registratiesystemen (statistische analyses, publicaties, patenten, citaties) worden vastgelegd en uitgewisseld. Waarheid wordt ontsloten door een dialoog te ontwikkelen met de natuur. We moeten wetenschappers niet op de divan laten plaatsnemen, maar hen in hun eigen omgeving (het wetenschappelijk lab) bezoeken.

Muziek als casus

In 1980 verschijnt *Mille plateaux*, waarin een geheel nieuw conceptueel instrumentarium wordt uitgewerkt. Deleuze en Guattari willen niet alleen het verlangen in moleculaire en biochemische termen analyseren, ook teksten worden aan een moleculaire analyse onderworpen, waarbij de aandacht uitgaat naar de ‘klank’, de elementaire componenten waaruit een tekst is opgebouwd. Wat psychoanalyse was, moet biochemie worden.

Deleuze en Guattari gaan niet alleen bij de hedendaagse biochemie, maar ook bij de moderne wiskunde te rade, vooral bij de topologie zoals die vanaf de negentiende eeuw door Riemann en anderen werd ontwikkeld, een topologie die afstand neemt van de klassieke geometrie door geheel nieuwe vormen van ruimtelijkheid te introduceren. Ruimtelijkheid wordt beschouwd als iets wat plooibaar en moduleerbaar is en waarvan vorm en dichtheid kunnen variëren. Daarbij bouwen ze voort op het werk van de componist Pierre Boulez (1963)⁸⁷ die topologische inzichten in de musicologie introduceerde. Ruimte is in beginsel een effen continuüm, aldus Boulez, waaraan muzikale elementen zoals ritme en intervallen (als ‘insnedingen’ of ‘coupures’) een zekere structuur verlenen, zodat een klankruimte ontstaat. Het archetype van de muzikale ruimtelijkheid is het octaaf (p. 96). Muziek behelst twee ruimtelijke dimensies die door een notenbalk of partituur op een tweedimensionaal vlak

helemaal moedeloos maakt en spleen bezorgt, dan geneer ik me bepaald niet om te zeggen dat berouw en schuld misschien maar microben zijn, net als de liefde’ (Vincent van Gogh 1980, 30 april 1889). Ook Leonardo da Vinci is niet langer iemand die zijn eigen werk beschadigde, omdat de wetenschapper de kunstenaar in de weg zou zitten, zoals Freud meende, maar veeleer iemand die toenmalige wetenschappelijke inzichten inzette om aan precisie te winnen, nieuwe werkvelden te ontsluiten en nieuwe methoden binnen het bereik van de kunst te brengen.

⁸⁷ Boulez maakte naam als componist van seriële composities (sober, met een beperkt aantal tonen en veel herhaling) en van stochastische en aleatoire muziek (waarbij het toeval de compositie dicteert). Daarnaast verwierf hij faam als theoreticus van de muziek en als dirigent. Vooral zijn uitvoering van Wagners *Ring* in 1976 te Bayreuth is beroemd geworden.

worden geprojecteerd, namelijk de verticale dimensie (het akkoord, de harmonie) en de horizontale dimensie (de melodie). Muziek laat zich begrijpen als een diagonale tekenreeks of klankwolk die in de aldus gestructureerde ruimte opdoemt. Elke grote componist, aldus Boulez, introduceert een eigen, karakteristieke curve of diagonaal die zich in dergelijke klankwolken aftekent.⁸⁸

Boulez maakt onderscheid tussen ‘effen’ (fluïde) en ‘gegroeefde’ (voorgestructureerde) ruimtetypen. De effen ruimte is met water, steppe of woestijnlandschappen geassocieerd, of met moddervlaktes die achterblijven na een overstroming. In de gegroeefde ruimte daarentegen tekenen zich duidelijke demarcaties af. De notenbalk representeert de gegroeefde ruimte in de muziek, de ruimtelijkheid van de diatonische toonladder, van de harmonische intervallen en de octaven. De chromatische toonladder daarentegen beweegt zich in een effen klankruimte. Terwijl aardse muziek aan de wetten van de harmonie gehoorzaamt, met haar stabiele akkoorden en robuuste maatvoering, is de muziek van de zee en het steppelandschap chromatisch. Maat maakt plaats voor ritme, akkoorden voor ijle, deinende klanklijnen. Deleuze en Guattari nemen deze topologische inzichten in grote lijnen over, in combinatie met een ander onderscheid dat zij introduceren, namelijk tussen staatswetenschap en nomadische wetenschap, tussen staatskunst en nomadische kunst, staatsmuziek en nomadische muziek. Terwijl staatswetenschap disciplineert en structureert, is nomadische wetenschap vluchtig, experimenteel en fluïde. In de filosofie correspondeert dit met het onderscheid tussen het ‘ernstige’ systeemdenken van Kant en Hegel enerzijds en de vrijmoedige, kortstondige gedachtevonden van Nietzsches ‘vrolijke’ wetenschap anderzijds.

Wagner is de componist die door Deleuze en Guattari het vaakst wordt genoemd. Ze benadrukken het ‘elementaire’ en ‘aquatische’ karakter van zijn muziek (1980, p. 379) – zijn ijle, effen, chromatische klankruimte, die de zee als deinende watersteppe in beeld brengt (*Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*) of rivieren als klankruimte laat verschijnen (de Schelde in *Lohengrin*, de Rijn in de *Ring*-cyclus). Bij Wagner is sprake van een voortdurende spanning tussen diatonische en chromatische klankwerelden, tussen gegroeefde en effen vormen van ruimtelijkheid. De leidmotieven functioneren als muzikale moleculen die reacties en verbindingen met elkaar aangaan. Hoewel ze in eerste instantie geassocieerd zijn met

⁸⁸ ‘Quand Boulez ce fait historien de la musique, c’est pour montrer comment, chaque fois de manière très différente, un grand musicien invente et fait passer une sorte de diagonale entre la verticale harmonique et l’horizon mélodique. Et chaque fois, c’est une autre diagonale’ (Deleuze & Guattari 1980, p. 363).

bepaalde personages, winnen ze, naarmate Wagners oeuvre evolueert, aan autonomie en worden ze zelf de akoestische ‘hoofdpersonen’ van zijn muziekdrama’s.⁸⁹

Gereedschapskist

De vraag is niet of we freudiaan, jungiaan, lacaniaan dan wel deleuziaan zouden moeten zijn, maar veeleer welke instrumenten en concepten we voor een vergelijkend-epistemologisch, psychoanalytisch-archeologisch onderzoek naar de relatie tussen muziek en weten aan deze auteurs (deze school) kunnen ontleenen. Met name drie componenten zijn van belang.

In de eerste plaats de *wending naar het subject*. De aandacht is primair gericht op het individuele dossier. We beschouwen Wagner, Siegfried of Nietzsche als *Fallgeschichte*, als ‘geval’. Door filosofische vraagstukken te concretiseren, te individualiseren komen ze tot leven. In biografieën worden verschuivingen van collectieve aard, die zich in feite op een hoger aggregatieniveau voltrekken, ‘bestudeerbaar’. De (auto)biografische wending in de filosofie kan op een lange geschiedenis bogen – Augustinus (*Confessiones*), Descartes (*Discours de la méthode*), Rousseau (*Confessions*), Nietzsche (*Ecce homo*). Ondanks de anonimiserende effecten van de netwerken en systemen waarin we functioneren, worden egodocumenten en masse geproduceerd. De ontwikkelingen gaan zo snel en de veranderingen zijn zo complex dat juist een biografische analyse fijnmazige informatie kan verschaffen over kennistransformaties. Concentratie op de individuele casus maakt diepgang, precisie en aandacht voor details mogelijk. Het individu is niet dood, geen fantoom in een wereld van structuren, maar veeleer een dossier dat het mogelijk maakt belangrijke gebeurtenissen tegen het licht te houden. Gedocumenteerde levensverhalen zijn schatkamers van informatie, de protocollen van epistemologische en muziekfilosofische experimenten. De casus Wagner is rijk aan (auto)biografisch materiaal. Met zijn personages deelt hij een hang naar autobiografische reflectie. George Bernard Shaw (1923/1967) spreekt zelfs over een ‘mania for autobiography’, vanwege de neiging van Siegfried en anderen om telkens weer het verhaal van hun leven te vertellen. Zijn personages zijn bij uitstek *verdeelde* subjecten. In hun

⁸⁹ ‘Debussy critiquait Wagner en comparant les leitmotifs à des poteaux indicateurs qui signaleraient les circonstances cachées d’une situation, les impulsions secrètes d’un personnage. Et il en est ainsi, à un niveau ou à certains moments. Mais plus l’œuvre se développe, plus les motifs entrent en conjonction, plus ils conquièrent *leur propre plan*, plus ils prennent d’autonomie par rapport à l’action dramatique, aux impulsions, aux situations, plus ils sont indépendants des personnages et des paysages, pour devenir eux-mêmes paysages mélodiques, personnages rythmiques qui ne cessent d’enrichir leurs relations internes... Précisément, Proust fut parmi les premiers à souligner cette vie du motif Wagnérien: au lieu que le motif soit lié à un personnage qui apparaît, c’est chaque apparition du motif qui constitue elle-même un personnage rythmique’ (1980, p. 392).

dramatische verwickelingen tekenen zich archetypische en oedipale patronen af die zich psychoanalytisch laten duiden.

Vervolgens is de verschuiving van het molaire (individuele) naar het *moleculaire* niveau van belang. De aandacht zal zich niet slechts op biografieën of pathografieën van Wagner en diens ‘verdeelde’ personages richten, maar ook op de textuur van Wagners muziekdrama’s. De focus verschuift dan van de dramatisch-theatrale dimensie (het al dan niet oedipale libretto) naar de muzikale dimensie (de partituur). Terwijl op het molaire niveau het muziekdrama als de terugkeer van de Griekse tragedie wordt beschouwd, nodigt de partituur vooral tot een moleculaire analyse uit. De aandacht richt zich op de wijze waarop grondakkoorden en leidmotieven verbindingen aangaan, zich aaneenrijgen tot muzikale polymeren: Wagners werk als akoestisch laboratorium en de componist als degene die muzikale reacties registreert, moduleert en analyseert.

Daarnaast zal de *topologische* analyse aandacht opeisen: de wijze waarop muziek een akoestische ambiance, een klankruimte oproept. Op het eerste gezicht lijkt muziek als een opeenvolging van klanken te moeten worden begrepen, een melodielyn die meandert door de tijd. Bij nader inzien echter blijkt muziek primair een ruimtelijke fenomeen. Enerzijds is Wagners werk fluïde (aquatisch) en is het geen toeval dat veel van zijn muziekdrama’s zich in effen ruimtes (op of in het water) afspelen. Anderzijds speelt de topologie van het hooggebergte een structurerende rol.

Na deze inleidende omzwervingen zijn de nu volgende hoofdstukken aan Wagner als *Fallgeschichte* gewijd, in wiens imponerende klankuniversum de uitgezette lijnen en omwegen weer zullen convergeren.

7 Muziek en revolutie: Wagners leven en werk

Wagner ist das größte Talent aller Kunstgeschichte... Er bleibt das Paradigma welterobernden Künstlertums. (Thomas Mann 1963, p. 60)

Some tales twice told can be tedious: not so that of the life of Wagner. (Derek Watson 1979, p. 13)

Het geval Wagner

Friedrich Nietzsche had, als begaafd stilist, een bijzonder goede hand waar het de titels van zijn werken betreft: *Jenseits von Gut und Böse*, *Morgenröte*, *Also Sprach Zarathustra*, het zijn stuk voor stuk ‘gevleugelde’ titels geworden waarop latere schrijvers (vooral in het geesteswetenschappelijke domein) tot op de dag van vandaag voortborduren. Ook de titel van zijn studie over Wagner – *Het geval Wagner* – lijkt bijzonder goed gekozen. Want Wagner lijkt inderdaad een ‘geval’, om niet te zeggen een ‘dossier’. Al tijdens zijn leven werden meer dan tienduizend boeken en artikelen aan de controversiële componist gewijd en inmiddels is de secundaire literatuur tot immense proporties uitgegroeid. Volgens Gerrit Komrij (2006) is het aantal ‘Wagners’ dat in die literatuur in omloop is, verbijsterend. Hij spreekt van ‘een veelkoppig orkest dat we Wagner noemen’ (p. 22).⁹⁰ Wat is het probleem – het raadsel – Wagner?

Om te beginnen is er het politieke probleem, de ‘foute’ Wagner. Het is niet mogelijk om over Wagner te spreken zonder deze dimensie aan te roeren. Sterker nog, toen ik in de jaren zeventig voor het eerst met de naam Wagner kennismakte, werd hij nadrukkelijk als een ‘foute’ componist gepresenteerd, als een gestalte met een uiterst problematisch, om niet te zeggen diabolisch aura. Veel boeken en artikelen over Wagner gaan onder deze kwestie gebukt, al was het alleen maar omdat de auteurs het als een verplichting lijken te ervaren, zich expliciet en bij herhaling van Wagner als ‘object’ van onderzoek te distantiëren – alsof het eigenlijk onoorbaar zou zijn om aandacht aan hem te schenken of enige sympathie voor hem te koesteren –, een attitude die niet zelden in een vreemde, omslachtige manier van schrijven resulteert.

⁹⁰ ‘Hoe meer ik de naam probeerde te doorgronden hoe groter het raadsel van de naam werd. Er had vast en zeker ooit een echte Wagner op aarde gewandeld maar de Wagner die ik probeerde te identificeren was al op het moment van identificatie de som der beelden die talrijke andere mensen van hem hadden gevormd, en van reacties op die beelden, en van uitvergrotingen en weerleggingen van die beelden – je wist nooit of iemand het over de Wagner van de één had of over de Wagner van de ander...’ (p. 29).

Het voornaamste belastende feit is een postuum vergrijp, namelijk het gegeven dat Adolf Hitler een authentieke, hartstochtelijke en levenslange bewondering voor hem koesterde als zijn favoriete componist.⁹¹ Wie zelf een hartstochtelijk bewonderaar van Wagner is, zoals ik, zal zich daarmee uiteen moeten zetten. De film *Triumph des Willens* van Leni Riefenstahl uit 1935 bijvoorbeeld doet niet alleen wat betreft titel en entourage aan Wagner denken, maar brengt ook muziek uit diens opera's ten gehore. Hitler speelt de hoofdrol in deze film, gewijd aan de partijdagen te Neurenberg van het jaar daarvoor en bedoeld om de opkomst van het nationaalsocialisme als machtsfactor van belang op affirmatieve wijze in beeld te brengen en in een positief daglicht te plaatsen. De encensering zet Hitlers triomftocht van 1934 in feite neer als recapitulatie van Wagners triomf van 1876, toen in het nabijgelegen Bayreuth diens magnum opus *Der Ring des Nibelungen* in het speciaal daartoe gebouwde Festspielhaus in première ging. Juist dankzij die wagneriaanse sfeer is Riefenstahls film een bijzonder sterke documentaire, een ware klassieker in haar genre.

Riefenstahl deelde Wagners fascinatie voor de Alpen. Ze begon haar carrière als avontuurlijke, atletische, om niet te zeggen Walkure-achtige actrice in berglandschappen waar ook Wagner zijn inspiratie voor de *Ring* had opgedaan. Waar het de overeenkomsten met Hitler betreft, lijkt onder meer de titel van Wagners monumentale (gedicteerde) autobiografie *Mein Leben* model te hebben gestaan voor (en door te klinken in de titel van) Hitlers (gedicteerde) autobiografie *Mein Kampf*. Zoals in Bayreuth de muziek de rol van nieuwe nationale volksreligie vervulde, zo leek in 1934 sprake van een sacralisering van de politiek. Dat is althans de uitleg van Tim Blanning (2008) in een boek waarin hij de première van Wagners *Ring* aanduidt als de 'Triumph of music', een zinspeling op de film van Riefenstahl. In 1876 triomfeerde Wagner: de ogenschijnlijk mislukte outcast had het, ondanks massieve tegenstand en chronische tegenspoed, op onwaarschijnlijke wijze klaargespeeld een muzikale grootmacht te worden. In 1934 triomfeerde Hitler in Neurenberg en in 1936 deed hij zijn triomftocht nog eens over met de Olympische Spelen van Berlijn, als verheerlijking en wedergeboorte van het fysieke lichaam. Toen De Coubertin in 1896 de eerste moderne Spelen

⁹¹ In *Mein Kampf* schrijft Hitler bijvoorbeeld: 'Die oberösterreichische Landeshauptstadt besaß damals ein verhältnismäßig nicht schlechtes Theater. Gespielt wurde so ziemlich alles. Mit zwölf Jahren sah ich da zum ersten Male *Wilhelm Tell*, wenige Monate darauf als erste Oper meines Lebens *Lohengrin*. Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken, und ich empfinde es heute als besonderes Glück, daß mir durch die Bescheidenheit der provinzialen Aufführung die Möglichkeit einer späteren Steigerung erhalten blieb.' Toen hij zelfmoord pleegde, bevonden zich onder meer de partituur (in Wagners handschrift) van *Die Feen* en een opname van de *Holländer*-ouverture in zijn bunker.

organiseerde, was de samenkomst te Bayreuth twintig jaar eerder (bedoeld om de terugkeer van de geest van de muziek te vieren) zijn grote voorbeeld. Er lijken zich onmiskenbare parallellen in de levensverhalen van Wagner en Hitler af te tekenen. In beide gevallen gaat het om een artiest met gevoel voor theater die, na jaren van bittere armoede, frustratie en uitzichtloosheid, een ongekende periode van triomf beleeft. En wat voor Hitler de slagvelden van de Eerste Wereldoorlog waren, waren de barricaden van de revolutie van 1849 voor Wagner. Beide auteurs zoeken het antwoord op de politieke en culturele malaise van hun tijd in de renaissance van een gedachte van mythische proporties, in een revolutie die zowel hypermodern als uitgesproken antimodern lijkt te zijn en die als *Gesamtereignis* zowel de politieke als de culturele dimensie van het bestaan via een alomvattende herwaardering van waarden wil transformeren.

Begin jaren zeventig maakte ik als middelbare scholier op twee manieren kennis met Wagner en diens muziek. In de eerste plaats via historische bronnen. Elke aflevering van een documentaire over de Tweede Wereldoorlog, die wekelijks werd uitgezonden, begon met een naargeestige luchtopname van Berlijn als een volledig verwoeste metropool, begeleid door Wagnermuziek – de befaamde Walkurenrit uit *Die Walküre* om precies te zijn. Dat wil zeggen, wekelijks werd de associatie tussen Wagners muziek en dit desastreuze gebeuren nadrukkelijk ingeprent. Wagners muziekdrama's als negentiende-eeuwse anticipatie, als voorspel of prelude bij een vernietigingsoorlog – een visie die ook op papier door auteurs veelvuldig is verdedigd. Dat wat zich bij Wagner nog op het toneel voltrok, zou zich onder de regie van Adolf Hitler als politieke dirigent naar het wereldtoneel hebben verplaatst. Nog anders gezegd, Wagners werk zou de primordiale kiemcel zijn geweest van datgene wat zich later tot nationaalsocialisme zou hebben verbreid en vertakt. Niet in het Münchener Hofbräuhaus, maar in het Bayreuther Festspielhaus zou het virus van het nationaalsocialisme zijn opmars zijn begonnen.

In diezelfde periode maakte ik op geheel andere wijze kennis met Wagner. Woonachtig in Zuid-Limburg, werd ik al op jonge leeftijd lid van de plaatselijke harmonie – een soort symfonie-orkest voor amateurs, waarbij klarinetten de rol van violen spelen. Min of meer in de tijd dat ook genoemde documentaire werd uitgezonden (het moet in de vroege jaren zeventig zijn geweest) zette onze dirigent de ouverture van *Tannhäuser* op het repertoire. Het orkest repeteerde elke vrijdagavond op de zolderverdieping van het dorpshuis waar ik ook mijn eerste erotische en groepspolitieke avonturen beleefde, en het was op die locatie dat ik Wagner voor het eerst voortbracht en hoorde. Zijn muziek greep mij onmiddellijk, vanaf de allereerste klanken aan. Veruit de beste manier om muziek te

doorgronden is natuurlijk: haar zelf te spelen. Ondanks het ongetwijfeld zeer bescheiden muzikale niveau van de uitvoering werd ik door Wagners grootsheid, of ik dat nou wilde of niet, vanaf de allereerste maten, volledig overdonderd. Hoe vaker we het stuk speelden, des te sterker en onuitwisbaarder dat gevoel van vervoering werd. Wagner slijt niet, verveelt niet, het tegendeel is het geval. In de jaren die daarop volgden zou Wagners muziek soms voor langere tijd uit mijn leven verdwijnen, marginaliseren, zonder haar ooit volledig te vergeten, en nu, vele jaren later, beluister ik, tijdens lange solitaire autoritten, maar ook op vliegvelden en in hotelkamers, stelselmatig Wagneropera's. In chronologische volgorde werk ik in mijn muziekcabine op wielen de hele canon, de hele cyclus af, van *Holländer* tot en met *Parsifal*. Een genot waar ik steevast naar uitkijk. Lange files en mistige winteravonden zijn een godsgeschenk. Zo nu en dan is *Tannhäuser* aan de beurt. En het merkwaardige is dat bijna veertig jaar later de ervaring van destijds in het geheel niet is veranderd. De grootsheid grijpt me nog steeds en op dezelfde wijze aan. Ik kan niet naar de ouverture van deze opera luisteren zonder dat zich, al na enkele maten, alle fysieke symptomen van hevige ontroering manifesteren en ik volledig in de greep raak van een kennelijk treurniswekkende ervaring, namelijk dat authentieke, onverwoestbare schoonheid – ondanks de scepsis en cultuurvijandigheid die ons tijdsgewricht domineren – werkelijk bestaat. Anders gezegd, net als enkele andere auteurs ben ik tot de (inmiddels tamelijk robuuste) conclusie gekomen dat Wagners muziekdrama's de grootste individuele kunstwerken zijn die onze cultuur heeft voortgebracht, in grootsheid slechts vergelijkbaar met collectieve kunstwerken zoals kathedralen, en in dit oordeel sta ik niet alleen. De vele waarschuwingen vooraf omtrent Wagners 'foutheid' ben ik gaan beschouwen als een discursieve variant op de legendarische vuurwal die Brünnhilde omringde, bedoeld om ongewenste bezoekers op afstand te houden, een selectie criterium – maar laat ik niet op de zaken vooruitlopen. Wagner als kunstenaar komt later nog uitvoerig aan de orde. Eerst moeten we, zoals gezegd, ons nader uiteenzetten met Wagner *als geval*.

Het eerste raadsel in deze casus is dat Wagners postume, retrospectieve associatie met het nationaalsocialisme, die de hedendaagse beeldvorming zo onmiskenbaar domineert, slechts één lijn is in een buitengewoon complex verhaal. Wagner was al tijdens zijn leven een dossier, maar toen omdat men hem als uiterst 'links' beschouwde, als een gevaarlijke revolutionair ter *linkerzijde* van het politieke spectrum. Terwijl wij anno nu geneigd zijn Wagner met 'uiterst rechts' in verband te brengen, beschouwde Wagner zichzelf merkwaardigerwijze juist als links, in die zin dat hij zich met anarchisme en socialisme associeerde, een zeer actieve rol speelde in de revolutie van 1849 (wat hem op een

twaaalfjarige verbanning uit de toenmalige Duitse grondgebieden kwam te staan) en nauw bevriend was met belangrijke voorgangers uit de revolutionaire beweging. Niet alleen onderhield hij jarenlang een zeer hechte vriendschapsband met de socialistische dichter Georg Herwegh, ook zijn vriendschap met de vooraanstaande anarchist Michail Bakoenin is befaamd, een van de meest roemruchte, maar ook wonderlijke en paradoxale vriendschappen uit de politieke geschiedenis. Niet zozeer omdat Bakoenin (zeer gezet en rijzig) en Wagner (klein en mager) eindeloos wandelend, discussiërend en gesticulerend destijds een tamelijk komisch duo in de straten van Dresden vormden, maar vooral omdat wij geneigd zijn om Wagner zoals gezegd met (uiterst) rechts en Bakoenin met (uiterst) links te associëren. Wat hadden ze met elkaar gemeen?

Voor Wagner waren politiek en akoestiek nauw met elkaar verweven. Alleen onder radicaal gewijzigde maatschappelijke condities zou het kunstwerk van de toekomst dat hem voor ogen stond mogelijk zijn, terwijl omgekeerd in de slotscène van *Götterdämmerung* de bestaande wereld in vlammen opgaat: de elementaire anarchistische wensgedachte dat de maatschappij door vuur moet worden gezuiverd opdat iets heel nieuws zou kunnen ontstaan. Tijdens de revolutie in 1849 ging het concertgebouw, kort nadat Wagner er Beethovens *Negende symfonie* dirigeerde, inderdaad in rook op.⁹² Terwijl Wagner zelf door stom toeval aan vervolging wist te ontkomen, bracht zijn boezemvriend en collega-dirigent August Röckler vele jaren als politiek delinquent in gevangencellen door, van waaruit hij met Wagner over diens kunstwerk in wording *Der Ring des Nibelungen* correspondeerde. Siegfried, de hoofdpersoon van het verhaal, was voor Wagner niet de archetypische, arische held waarvoor hij zo dikwijls wordt gehouden, maar veeleer een jonge arbeider die in opstand kwam tegen een despotische stiefvader, die zelf weer slachtoffer was van het grote kapitaal. Want voor zover *Das Rheingold* een politieke boodschap heeft, betreft het een antikapitalistische aanklacht tegen de corrumperende werking van het grote geld. En dat is in feite ook de politieke strekking van Wagners monumentale meesterwerk als geheel. Siegfrieds spontane, weinig doordachte revolutie eindigt in een algehele verwoesting van de gevestigde orde, een vuurzee, waarna de hegemonie van macht, geld en paternalistische autoriteiten plaatsmaakt voor het tijdperk van de vrije mens, waarbij de erotische liefde als voornaamste bron van hoop en geluk wordt aangemerkt – van A tot Ω een anarchistisch scenario, al heeft het nationaalsocialisme zich later bepaalde ingrediënten van dit scenario toegeëigend.

⁹² Bakoenin was zo enthousiast over deze opvoering dat hij hoopte dat, wanneer al het andere aan de vlammen zou worden prijsgegeven, Beethovens symfonie behouden zou blijven: 'If all the music ever written were lost in the coming world-conflagration, they must pledge themselves to rescue Beethoven's Ninth' (Watson 1979, p. 104).

We beschouwen Wagner als ‘rechts’ vanwege zijn antisemitisme, maar voor Wagner zelf was dat nu juist weer een ‘linkse’ attitude, omdat hij het kapitalisme als een joodse uitvinding beschouwde en terugverlangde naar het gildenstelsel uit de Middeleeuwen. Als ‘verzachtende omstandigheid’ wijzen Magee (2000) en anderen erop dat Wagner gedurende zijn gehele werkzame leven doelwit was van een ongekende dosis ad hominem kritiek en smaad, die in talloze boeken, tijdschriften en krantenartikelen over hem werd uitgestrooid. Alleen door die weinig verheffende literatuur zelf te lezen, kunnen we ons een beeld vormen van de stortvloed aan venijn waarmee hij – in zijn ogen door woordvoerders van het toenmalige culturele establishment – op de korrel werd genomen. Omdat een aanzienlijk deel van de betreffende auteurs, in de ogen van de betrokkene althans, van joodse huize was, maakte zich van Wagner de gedachte meester dat hij het slachtoffer zou zijn van een ‘joods complot’, een coalitie van componisten, theaterdirecteuren en journalisten. Het ‘weerwoord’ dat hij daarop formuleerde (1850/1914), heeft zijn reputatie aanzienlijke en blijvende schade toegebracht.

Magee werpt de vraag op wat er zou zijn gebeurd als Hitler niet Wagner maar bijvoorbeeld Shakespeare als idool zou hebben aangewezen, wiens imposante oeuvre in fundamentele opzichten sterk op dat van Wagner lijkt en eveneens gewijd is aan thema’s zoals moord, agressie, manipulatie, macchiavellisme en niet te vergeten antisemitisme (*The merchant of Venice*). Een dergelijk gedachte-experiment lost het probleem echter niet op, al was het alleen maar omdat zich een zekere affiniteit tussen beide charismatische en door radicale politieke ideeën bevlogen persoonlijkheden aftekent. Niet in die zin dat we Wagner anachronistisch en met terugwerkende kracht als nationaalsocialist zouden moeten bestempelen, wat hij immers nooit is geweest, maar in die zin dat bij beiden sprake was van een chronisch onbehagen in de eigentijdse cultuur, een zich verloren voelen in de moderniteit, waarvoor Wagner echter een geheel andere oplossingsroute wist te vinden dan Hitler. Een en ander neemt niet weg dat de etiketten ‘links’ en ‘rechts’, zoals die in de jaren zeventig van de vorige eeuw werden geïntroduceerd, niet alleen in onze tijd aan betekenis hebben ingeboet, maar al helemaal niet geschikt lijken om de politieke wereld van Richard Wagner op orde te brengen.

Belangrijke hoogtepunten uit zijn werk, zoals de meeslepende Walkurenrit uit *Die Walküre*, zijn niettemin met het nationaalsocialisme als culturele en politieke beweging geassocieerd geraakt. Hetzelfde geldt voor het Festspielhaus te Bayreuth, dat door Hitler herhaaldelijk als heiligdom werd bezocht toen hartsvriendin Winifred Wagner (geboren Williams, schoondochter van de componist) er de scepter zwaaide. Dit werpt een schaduw

over Wagners nalatenschap, en de succesvolle naoorlogse geschiedenis van het Festspielhaus laat zich welbeschouwd lezen als één vasthoudende poging om aan deze schaduw te ontsnappen.

De moraal van het verhaal is niet dat we Wagner zouden moeten boycotten of verbieden, hoewel dat bij herhaling is bepleit, maar veeleer dat we zijn werk hard nodig hebben om de twintigste eeuw te doorgronden, die immers zelf één onbegrijpelijk raadsel vormt. Want hoe kan een eeuw waarin belangrijke wetenschappelijke revoluties plaatsvonden (elementaire deeltjesfysica, cybernetica, moleculaire biologie, computertechnologie, genomics) en de rationaliteit ongekende triomfen leek te vieren, tegelijkertijd extreem moorddadige, totalitaire, communistische en nationaalsocialistische regimes in het leven roepen, wier wil tot massamoord en massasterfte zich niet alleen tegen tegenstanders, maar vooral ook tegen de eigen achterban van ‘proletariërs’ dan wel ‘ariërs’ keerde, die immers massaal werden opgeofferd aan desastreus mislukte pogingen om de heilstaat te realiseren? Ook hier zou de muziek inzicht kunnen bieden. De boodschap van Wagners *Ring* berust niet in een verheerlijking van geweld, maar veeleer in de waarschuwing dat, waar beschaving en humanisering het onderspit delven, de wil tot macht onvermijdelijk in algehele destructie zal resulteren.⁹³

Los van deze politieke problemen kleven er nog andere raadsels aan Wagners dossier. Zijn opera's gelden als uitermate ‘zwaar’. Het is geen achtergrondmuziek en het is eigenlijk niet goed mogelijk om highlights uit zijn werk te destilleren, zoals normaliter bij opera's veelvuldig gebeurt. Wagner is als een uitdagende, afmattende wandeling door een berglandschap met adembenemende vergezichten, afgewisseld met moeizame passages en beklimmingen. Het kost een zekere investering om in Wagners muzikale hooggebergte door te dringen, al is de beloning, zoals alle Wagnerkenners uit eigen ervaring weten, ongekend groot. Wagner is mateloos, grenzeloos, compromisloos. Zijn werk grenst aan het onuitvoerbare. Wagner schreef geen opera's, maar schiep in zijn muziekdrama's een alomvattende muzikale wereld, uitgestrekte landschappen waarin zich voortdurend nieuwe plekken, panorama's en ontdekkingen aandienen,⁹⁴ die dronken maken en waaraan we verslaafd raken.⁹⁵ Zelf ben ik Wagner in de loop der jaren als een persoonlijke vriend gaan beschouwen. Hotelkamers en andere verblijfplaatsen veranderden dankzij Wagners kunst in

⁹³ ‘Thomas Mann correctly interpreted the *Ring* as a warning: his portrayal of power and the will to dominate shows that the result is total destruction, indeed the complete annihilation of a race of gods. In this sense alone was his art prophetic of National Socialism’ (Watson 1979, p. 250).

⁹⁴ Wagner als ‘Großgrundbesitzer im Reiche des Klangs’ (Nietzsche 1888/1964, p. 366).

⁹⁵ ‘Wagner wirkt wie ein fortgesetzter Gebrauch von Alkohol’ (idem, p. 377).

een auditorium, een luistervertrek waarin zich een minimum aan publiek bevond (N = 1) en waarin componist en luisteraar het wezen van het Zijn als het ware binnen handbereik leken te hebben.

En dan is er nog de wonderbaarlijke biografie van Wagner als kunstenaar. Wagners leven was ongekend dramatisch en ook zijn biografie grenst bij tijd en wijle aan het ongeloofwaardige. Hij eindigde als een welgestelde, gehuwde en wereldwijd gerespecteerde kunstenaar van naam, maar bracht een groot deel van zijn leven in uiterste armoede en uitzichtloosheid door, wanhopig wachtend op het moment van erkenning, dat maar niet, of slechts op uiterst precare wijze wilde aanbreken. Het is een wonder, welbeschouwd, dat zijn werk voor het nageslacht bewaard is gebleven. Het scheelde weinig of zijn megalomane muziekdrama's zouden onuitgevoerd, spoorloos en roemloos zijn verdwenen in de *struggle for survival* waaraan alle kunstwerken vanaf het moment van hun totstandkoming bloot staan. De redding door Lodewijk II, koning van Beieren, die enorme subsidies verstrekke om het wonder Wagner mogelijk te maken, heeft erg veel weg van een sprookje.

De Zwaankoning en de componist

Het verhaal gaat als volgt. Een veeleisende, hypergevoelige, maar volstrekt mislukte componist van eenenvijftig jaar houdt zich schuil op een hotelkamer te Stuttgart en zit volledig aan de grond. De baanbrekende meesterwerken die zich in zijn bagage bevinden, lijken onuitvoerbaar en elk perspectief op opvoering te ontberen. Zijn leven lijkt mislukt, zijn huwelijk met de uitgespeelde actrice Minna Planer eindigde in een catastrofe en ook de affaire met zijn voormalige geliefde en muze Mathilde Wesendonck strandde. Sinds hun laatste ontmoeting, een jaar eerder, stuurt zij zijn brieven ongeopend retour. Hij leeft als nomade, voortdurend op de vlucht voor schuldeisers, waarbij hij, zoals Gregor-Dellin het formuleert, als een voortvluchtige zwerver 'elliptische banen' over de landkaart van Europa beschrijft.⁹⁶

In München had hij enkele dagen eerder, op Goede Vrijdag, waar hij als een gezochte vreemdeling door de straten sloop, in een etalage het portret ontwaard van de achttienjarige prins die, vanuit het niets, na de plotselinge dood van zijn vader, koning Lodewijk II van Beieren was geworden. Het portret fascineert hem en stemt hem weemoedig. In gedachten verzonken vervolgt hij zijn weg. Hij is dermate diep gezonken dat hij een grafschrift voor zichzelf componeert ('Hier rust Wagner, met wie het niets wou worden'). Tegen beter weten

⁹⁶ 'On March 26 [1864] he crossed the Lake of Constance. Once more a refugee in need of an asylum, he traced yet another of his ellipses on the map' (1983, p. 328); '...[A]bermals in Flucht begriffen und Asylbedürftig: stets die elliptischen Bogen auf der Landkarte zeichnend' (1980, p. 516).

in, maar nog altijd overtuigd van zijn roeping en zijn talent, blijft hij hopen op een (inmiddels hoogst onwaarschijnlijke) wending ten goede.

In Stuttgart betreft hij een vrijwel lege kamer in hotel Marquardt. ‘Ich bin am Ende’, verzucht hij. Sinds de breuk met Mathilde voelt hij zich oud. In zijn schuilplaats loopt hij voortdurend op en neer, als een gekooid dier, om kou, honger en verveling te verdrijven. Al ijsberend houdt hij andere gasten uit hun slaap. Hij kan zich geen maaltijden meer veroorloven en weigert zijn kamer te verlaten.

Op een avond meldt zich een bezoeker die beweert dat hij Franz Seraph Freiherr von Pfistermeister, hofsecretaris van koning Lodewijk II van Beieren zou zijn. De koning zou hem dringend willen spreken. Deze vorst, bijgenaamd de Sprookjeskoning, was de neef en jeugdvriend van de latere keizerin Elisabeth (Sissi) van Oostenrijk, met wie hij zijn passie voor poëzie en boslandschappen deelde. In het sprookjesslot Hohenschwangau was hij opgegroeid.⁹⁷ De jonge vorst beschouwde zichzelf als een eigentijdse zwaanridder. Hij gold al jarenlang als een uitgesproken Wagnerfan en zou een ontmoeting met de componist van zijn lievelingsopera *Lohengrin* willen arrangeren. Hij zou het als zijn opdracht beschouwen de grote toonkunstdichter van de ondergang te redden. Wagner is achterdochtig. Hij is onthutst dat men hem in zijn schuilplaats, deze heimelijke ankerplaats in zijn onaflatende Odyssee, heeft weten op te sporen. Hij weigert op de uitnodiging in te gaan en heeft daar goede redenen voor. Hij vermoedt dat het een grap, dat wil zeggen een val van schuldeisers betreft, die hem op die manier in handen willen krijgen om hem voor het gerecht te slepen en voor jaren achter de tralies te brengen. Het zou bepaald niet voor het eerst zijn dat een dergelijk lot hem zou treffen. Ook in Parijs bracht hij om deze reden enkele weken in de gevangenis door.⁹⁸ Hij besluit heimelijk zijn koffer te pakken. Uiteindelijk komt het toch tot een gesprek. Wagner laat zich overhalen. Terwijl hij zich opmaakt voor de reis, bereikt hem het bericht dat de componist Giacomo Meyerbeer, zijn tegenpool, de personificatie van alles wat hij in het muzikale establishment van zijn tijd verafschuwt, in Parijs is overleden.

De ontmoeting tussen koning en componist zal het leven van beiden drastisch veranderen. Wagner wordt beschermeling van de vorst en een vermogend man, met een eigen Festspielhaus te Bayreuth, een uniek theater, een immense ‘klankkast’ of klankstolp met een geheel eigen sfeer, die zijn muziekdrama’s uitvoerbaar maakt – en die nu, 135 jaar later, nog

⁹⁷ Later zou hij zelf het sprookjeskasteel Neuschwanstein laten bouwen.

⁹⁸ ‘Wagner was imprisoned for debts for several weeks. In the ignoble surroundings of a debtor’s jail, the scoring of *Rienzi* was completed’ (Watson 1979, p. 66).

altijd als cultuurtempel floreert.⁹⁹ Hij huwt de stiefdochter van de beroemdste musicus van zijn tijd, Cosima Liszt, die eigenlijk met dirigent Hans von Bülow, een van Wagners trouwste vrienden, was getrouwd, en sticht een culturele dynastie. Hij geldt bij vriend en vijand als een van de grootste componisten aller tijden. Koningen en keizers, de groten der aarde, wonen de première van zijn vierdelige meesterwerk *Der Ring des Nibelungen* bij. Het klinkt onwaarschijnlijk, maar het is een waargebeurd verhaal. Een plotselinge, reddende interventie, als bij toverslag, door een vermogende vorst, een ‘zuivere dwaas’ die zelf zo uit een sprookje lijkt te zijn weggelopen, dat komt in het werkelijke leven zelden voor. Toch overkwam het Wagner. Alleen wie bereid is zeer diep te gaan, zeer grote risico’s te nemen, kan kennelijk op een hoogst onwaarschijnlijke redding van dit kaliber hopen.

Wagners ergografie

Van geen andere wetenschapper of kunstenaar zijn leven en werk zo overvloedig en minutieus gedocumenteerd als van Wagner. Om te beginnen heeft hij het een en ander over zichzelf geschreven: meer dan tienduizend brieven, dagboeknotities, autobiografische beschouwingen en een imposante, vierdelige autobiografie, een uniek en controversieel geschrift.¹⁰⁰ Naast vijftien opera’s, die hij zelf ‘muziekdrama’s’ noemde, produceerde hij een indrukwekkende serie boeken en artikelen. Vervolgens beschikken we over een groot aantal goed gedocumenteerde biografische studies, zoals het vierdelige magnum opus van Ernest Newman, *The life of Richard Wagner* (1933-1946). En tot slot zijn er talloze studies die de culturele betekenis en filosofische dimensie van Wagners werk belichten.

Wagner werd op 22 mei 1813 te Leipzig geboren, maar bracht een belangrijk deel van zijn jeugd in Dresden door. Vader Carl Friedrich was politiefunctaris van beroep, maar het theater was zijn grote passie. De genealogie van moeder Johanna Rosine Pätz was met een waas van geheimzinnigheid omgeven. Haar moeder zou door de broer van de hertog van Weimar zijn verwekt. Vijf maanden na Wagners geboorte werd Napoleon bij Leipzig een zware nederlaag toegebracht. Carl Friedrich, verzwakt door de stress waarmee de oorlogssituatie voor hem als politiefunctaris gepaard ging, viel ten prooi aan de tyfusepidemie die de omgeving in de nasleep van de veldslag teisterde. In 1814, een jaar na de dood van haar echtgenoot, trad Wagners moeder in het huwelijk met Ludwig Geyer, een

⁹⁹ De artistieke leiding was achtereenvolgens in handen van Richard (1876-1882), Cosima (1882-1908), Siegfried (1908-1930), Winifred (1931-1944), Wieland (1951-1966), Wolfgang (1967-2008) en Katharine en Eva (2008-). Producties te Bayreuth gelden nog steeds als toonaangevend.

¹⁰⁰ ‘His 750-page *Mein Leben*, a surprisingly entertaining book, is itself a large-scale achievement, unsurpassed by the autobiographies of any other composer... It gives us not only his life history but a panorama of his age, and is an important document in European cultural history’ (Magee 2000, p. 14).

goede vriend van Carl Friedrich, die als portretschilder, schrijver en acteur in zijn inkomen voorzag en zich als een goede stiefvader over Richard ontfermde.

Twee regionale culturele invloeden hebben Wagners gevormd. Enerzijds de geschriften van E.T.A. Hoffmann – niet alleen diens griezelverhalen, vooral ook zijn beschouwingen over muziek als de taal van de ziel en de natuur –, anderzijds de muziek van Carl Maria von Weber, vooral diens opera *Der Freischütz*. Richards zussen (Rosalie, Luise en Klara) vonden emplooi in het theater en Luise trad met de vermaarde drukker Friedrich Brockhaus in het huwelijk, voor wie Richard tegen betaling drukproeven corrigeerde.

Afgezien van enige lessen in de harmonieleer heeft Wagner opvallend weinig muzikaal onderwijs genoten. Hij bracht zijn jeugd jaren goeddeels met drinken, gokken en lange natuurwandelingen door en was in hoge mate autodidact. Op latere leeftijd, als componist van naam, bleef hij collega's verbazen met zijn hoogst eigenaardige wijze van pianospelen. Hij verschaftte zich toegang tot de geheimzinnige wereld van de muziek door Beethovenpartituren te kopiëren. Toen hij als adolescent uitgeverij Schott (die later zijn werk zou publiceren) een eigenhandig vervaardigde pianobewerking van de *Negende symfonie* toestuurde, ontving hij diens Mis in D als tegenprestatie retour. Spoedig sloeg hij zelf aan het componeren. Al in 1830 werd zijn eerste ouverture opgevoerd en in 1833 schreef hij zijn eerste opera, *Die Feen*.¹⁰¹

Onderstaande tabel, ontleend aan Westernhagen (1956), brengt op compacte wijze de belangrijkste fasen van Wagners leven in kaart. Wat opvalt is dat zich, ondanks het gecompliceerde en extreem dramatische verloop van zijn wisselvallige, spectaculaire bestaan, op fundamenteel niveau een betrekkelijk overzichtelijke, om niet te zeggen evenwichtige structuur aftekent, zowel waar het de temporele als waar het de ruimtelijke dimensie betreft.

Wagners biografie

Eerste levenshelft	
1813-1833	Jeugd (Leipzig, Dresden)
1833-1839	Wanderjahre (Magdeburg, Koningsbergen, Riga)
1839-1842	Parijse periode
1842-1849	Hofkapellmeister (Dresden)
Levenswende (1849)	
1849-1861	Verbanning (Zürich, Londen, Venetië, Luzern, Parijs)
1861-1866	Wanderjahre (Parijs, Wenen, Sint-Petersburg)
1866-1872	Tribschen
1872-1883	Bayreuth

¹⁰¹ Zelf heeft hij deze opera nooit mogen beluisteren. De première vond pas in 1888 plaats, vijf jaar na zijn overlijden.

Wagner was bijna zeventig jaar oud toen hij in Venetië aan een hartverlamming overleed – een gebeurtenis die veelal als *Death in Venice* wordt aangeduid. Precies halverwege, namelijk in 1849 – hij was toen vijfendertig jaar –, waagde hij (zij aan zij met vermaarde revolutionairen zoals Karl August Röckel en Michail Bakoenin) zijn leven op de barricades van Dresden. Als een van de leiders van de mislukte revolte, wachtte hem het executiepeloton of minstens een langdurige gevangenisstraf. Hij wist ternauwernood te ontvluchten, maar zijn collaboratie, zijn engagement, kwam hem op een twaalfjarige verbanning te staan. Gedurende die jaren zwierf hij door Europa en legde hij, zoals gezegd, lange elliptische banen af waarin hij de grenzen van het *in statu nascendi* verkerende Duitse rijk als verboden gebied omzeilde, van Parijs (destijds de culturele hoofdstad van Europa) en Londen (de economische hoofdstad van Europa) in het westen, via steden als Zürich, Wenen, Koningsbergen en Riga tot Sint-Petersburg in het noordoosten en weer terug, om ten slotte, gedurende de laatste decennia van zijn leven, alsnog een min of meer sedentair bestaan te leiden, eerst te Tribtschen (Zwitserland), later te Bayreuth (Beieren), op gezette tijden door langdurige reizen, met name naar Italië, onderbroken.

Opvallend is de synchronie die zich aftekent tussen Wagners leven en de opkomst van het Duitse rijk. Terwijl zijn geboorte min of meer samenviel met de Slag bij Leipzig – de zonnewende in een lange winterperiode in het leven van de natie –, vond het hoogtepunt van zijn carrière – de oeropvoering van de *Ring* – kort na 1871 plaats, het jaar waarin Wilhelm I in de Spiegelzaal te Versailles tot Duits keizer werd uitgeroepen.

De geschiedenis van zijn leven vormt het biografische kader voor zijn ‘ergografie’, de geschiedenis van zijn werk. Ook die laat zich op overzichtelijke wijze onderbrengen in een tabel. Opnieuw is het opvallend dat zich, ondanks het extreem complexe karakter van zijn oeuvre – omdat hij nogal eens projecten onderbrak om andere, eerder afgebroken projecten weer ter hand te nemen –, een evenwichtige, om niet te zeggen apollinische structuur aftekent, een coherentie die sterk met de dionysische inhoud van zijn muziekwerken contrasteert, een globale architectuur die de middelpuntvliedende krachten van zijn muziek in toom lijkt te moeten houden.

Om te beginnen correspondeert de politieke breuk die zich in zijn biografie aftekent vrij nauwkeurig met een opvallende breuk in zijn muzikale oeuvre. Na zijn emigratie in 1849 treedt ook op muzikaal gebied een periode van stilzwijgen in, die hij goeddeels gebruikt om muziekfilosofische studies te schrijven. De werken die hij na deze breuk componeert (*Tristan und Isolde*, de *Ring*, *Parsifal*) zijn anders van karakter dan de opera’s van zijn romantische periode, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*.

Eerste periode – het vroege werk – eerste trilogie			Première
<i>Die Feen</i>	Gozzi	1833-1834	1888
<i>Das Liebesverbot</i>	Shakespeare	1834-1836	1836
<i>Rienzi</i>	Bulwer-Lytton	1837-1840	1842
Tweede periode – tweede trilogie			
<i>Der fliegende Holländer</i>		1840-1841	1843
<i>Tannhäuser</i>		1842-1845/1859-1861 (Pariser Fassung)	1845/1861
<i>Lohengrin</i>		1845/1846-1848	1850
Derde periode – tetralogie (<i>Der Ring des Nibelungen</i>) – derde en vierde trilogie			
<i>Tristan und Isolde</i>		1856-1859	1865
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>		1845/1861-1864/1866-1867	1868
<i>Das Rheingold</i>		1851-1852/1853-1854	1869
<i>Die Walküre</i>		1851-1852/1854-1856	1870
<i>Siegfried</i>		1851-1852/1856-1857/1864-1865/1869-1871	1876
<i>Götterdämmerung</i>		1848-1852/1869-1874	1876
<i>Parsifal</i>		1865/1877-1882	1882

Als we deze ergografie aan een nadere analyse onderwerpen, valt op dat zij drie periodes omvat die duidelijk van elkaar kunnen worden onderscheiden. Zijn vroege werk (1833-1840), van zijn 21^e tot zijn 28^e levensjaar, betreft opera's die, hoewel ze door kenners nog steeds worden geprezen, nog maar zelden worden opgevoerd en vooral historisch (ergografisch) van betekenis lijken. Ze zijn op bestaande modellen geënt: hun libretti zijn aan werk van andere auteurs ontleend (Gozzi, Shakespeare, Bulwer-Lytton) en ze weerspiegelen de voornaamste operastijlen van de eerste helft van de negentiende eeuw: de Duitse romantische opera in de stijl van Weber (*Die Feen*), waarin voor het orkest een belangrijke rol is weggelegd; de Italiaanse opera in de stijl van Bellini, Donizetti en Rossini (*Das Liebesverbot*), waarin juist de vocale solisten veel ruimte krijgen; en de Parijse opera in de stijl van Meyerbeer (*Rienzi*), die vooral uitblinkt in spectaculaire scènes.

In de tweede periode (van zijn 28^e tot zijn 35^e levensjaar) componeert hij drie grote romantische opera's die nog altijd als authentieke Wagnerstukken (als volwaardige muzikale 'Wagnerdoeken') gelden en tot de canon behoren. Ze zijn gebaseerd op middeleeuwse legendes (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin*) en representeren, net als *Die Feen*, de Duitse Romantiek, maar gelden, zowel waar het de partituur als waar het de tekst betreft, als volwaardig Wagneriaans: grote opera's die nog altijd in hoge mate fascineren en nog regelmatig worden opgevoerd.

Vervolgens treedt er, vanuit het perspectief van de muziek althans, een periode van stagnatie in, een vijfjarige periode van muzikaal zwijgen. Wagner broedt weliswaar op grote muzikale werken, publiceert theoretische beschouwingen, werkt aan libretti, schrijft talloze brieven, dirigeert Beethoven, en zo nu en dan zichzelf, maar componeert nagenoeg niets.

Begin september 1853 breekt het keerpunt aan.¹⁰² Wagner is dan veertig jaar. In een hotelkamer in La Spezia, aan de Italiaanse Rivièra – een land dat hij op dat moment voor de eerste maal bezoekt – beleeft hij, terwijl hij ziek en uitgeput op een divan ligt, een muzikaal visioen, een soort klankorgasme. De ouverture van zijn opera *Das Rheingold* wordt geconcipieerd. Hij is op dat moment, om zijn eigen beeldspraak te hanteren, de ontvangende dame die zich aan een muzikale inseminatie overgeeft, al zouden we, met Donington (1963/1979), deze conceptie ook als een geboortescène kunnen duiden. Daarmee breekt zijn derde periode aan. Vanaf nu zal hij het ene magistrale meesterwerk na het andere componeren. Hij doet dat min of meer ‘vanuit het niets’, zonder voorbeelden of precedenten, een dionysisch scheppingsproces zonder weerga.

Gedurende deze derde periode, van zijn veertigste tot zijn zeventigste levensjaar, componeert hij om te beginnen zijn grote tetralogie (*Der Ring des Nibelungen*), die echter weer uiteenvalt in een inleiding of vooravond (*Das Rheingold*) en een trilogie (*Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*). Door Wagner zelf werd de *Ring* steevast als *trilogie* aangeduid. Met de uitvoering ervan zijn drie (in Wagners concept: opeenvolgende) avonden gemoeid. In diezelfde periode componeert hij nog twee andere grote opera's die onbetwistbaar als ongeëvenaarde hoogtepunten uit de muziekgeschiedenis gelden. Hij onderbreekt zijn werk aan *Siegfried* om, gedurende een twaalfjarig bestand als het ware, eerst aan *Tristan und Isolde* en vervolgens aan *Die Meistersinger von Nürnberg* te werken. Aan het einde van zijn leven ten slotte, voltooit hij het geestelijke kunstwerk *Parsifal*, waarmee hij al in 1857 een begin maakte.

Terwijl de eerste twee periodes naadloos op elkaar volgen, tekent zich tussen zijn tweede en derde periode een opvallende cesuur af: vijf jaar zwijgen zoals gezegd. Tussen 1848 (wanneer hij *Lohengrin* voltooit) en 1853 (wanneer hij een begin maakt met *Das Rheingold*), staat hij muzikaal gesproken droog. Hij schrijft, verzamelt materiaal, produceert fragmenten, maar voltooit geen partituren – een periode van crisis en heroriëntatie. Deze cesuur manifesteert zich nog duidelijker wanneer we niet naar de jaartallen van compositie, maar naar de premières kijken. Vijftien jaar lang, namelijk tussen 1850 (de opvoering van *Lohengrin* door Liszt in Weimar, waarmee Wagners naam wordt gevestigd) en 1865 (de oeropvoering van *Tristan en Isolde*, een kunstwerk dat de wereld met een geheel nieuwe muzikale taal confronteert), wordt er door de buitenwereld vrijwel niets van Wagner vernomen. Deze cesuur wordt verklaard, om niet te zeggen gerechtvaardigd, door de

¹⁰² In 1853 beleeft ook *La traviata* van Verdi (eveneens in 1813 geboren) haar première, terwijl Gregor Mendel te Brünn een begin maakt met zijn erwtsonderzoek.

complexiteit en omvang van zijn latere werken, de radicale muzikale vernieuwing die zij representeren. Die latere werken zijn hyperwagneriaans, in termen van symfonische dramatiek, oneindige melodieën, dissonanten, chromatische klankkleur, gewaagde akkoorden, metafysische verhaallijnen en de technische veeleisendheid waar het de opvoeringen betreft. Het eerste nieuwe werk waarmee hij uit zijn laboratorium tevoorschijn komt, vangt aan met het befaamde Tristanakkoord. Met dit grensverleggende akkoord, ook wel het hartstochtakkoord genoemd, wordt letterlijk muziekgeschiedenis geschreven.

Onderstaande tabel, die biografie en ergografie met elkaar verbindt, maakt in één oogopslag duidelijk dat zich in Wagners opera's vier drietallen laten onderscheiden, waarvan er één (de *Ring*) weer onderdeel uitmaakt van een groter geheel, een viertal of tetralogie. In Wagners levensloop lijken zich periodes van zeven jaar (de traditionele 'levenstijdperken') af te tekenen, al is ook een ordening in termen van decennia mogelijk. Het omslagpunt vindt in La Spezia plaats, wanneer hij veertig is.¹⁰³

0	7	14	21	28	35	42	49	56	64
0	10	20	30	40	50	60 – 70			
1813	1823	1833	1843	1853	1863	1873-1883			
		Die Feen (1834)	Rienzi (1840) Das Liebesverbot (1836)	Der fliegende Holländer (1841)	Lohengrin (1848) Tannhäuser (1845)	<i>Der Ring des Nibelungen:</i> <i>Das Rheingold</i> (1854) <i>Die Walküre</i> (1856) <i>Siegfried</i> (1871) <i>Götterdämmerung</i> (1874)			
						<i>Tristan und Isolde</i> (1859) <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> (1867) <i>Parsifal</i> (1882)			

Kortom, in Wagners werk tekenen zich vier eenheden af: drie drietallen en een viertal, dat echter op zijn beurt weer in een trilogie plus 'vooravond' uiteenvalt, oftewel drie jeugdwerken en drie drietallen uit zijn rijpere perioden. Dit laat zich als volgt weergeven in een formule:

$$W = 3 + (3 + (1 + 3) + 3)$$

We kunnen andere ordeningen aanbrenen, bijvoorbeeld door de drie opera's die in het Festspielhaus (*Siegfried*, *Götterdämmerung* en *Parsifal*) hun première beleefden als eenheid te kiezen, maar ook dan komt een interval, de harmonieuze verhouding 3:4 tevoorschijn. Een opmerkelijk eenvoudige, om niet te zeggen pythagoreïsche structuur die evenwichtigheid verleent aan een oeuvre dat in alle opzichten (zowel in termen van scheppingsproces als van

¹⁰³ Dit jaartal speelt in intellectuele biografieën in de regel een opvallend grote rol. Plato stichtte zijn Academie toen hij veertig was en veel geesteswetenschappers, vooral filosofen, publiceren rond hun veertigste hun eerste grote, baanbrekende werk (Zwart 2002; 2002/2016).

product) als uitgesproken dionysisch geldt. Beslissende jaren (1849, 1853, 1869) vormen de voornaamste markeringspunten.

Een muzikaal visioen

Wagners biografie kent wonderbaarlijke momenten. Meer dan eens is sprake van interventies door weldoeners (Julie Ritter, Otto Wesendonck, Lodewijk II) die, op dieptepunten van zijn bestaan, ogenschijnlijk onafwendbare catastrofes weten te voorkomen. Meer nog dan op zijn leven is de categorie van het wonderbaarlijke echter van toepassing op zijn werk. Thomas Mann (1963) duidt Wagners opera's als wonderwerken aan, als ongehoorde manifestaties van creativiteit die zich eigenlijk alleen met gotische kathedralen laten vergelijken, een vergelijking die vaker wordt gemaakt.¹⁰⁴ Ook Franz Liszt beschouwt de *Ring* als kathedraal.

De categorie van het wonderbaarlijke lijkt evenzeer de ontstaansgeschiedenis van zijn werken te betreffen. Zoals Magee (2000) terecht opmerkt, is Wagner in brieven en geschriften opmerkelijk spraakzaam over vrijwel alle aspecten van zijn werk, zodat we hem als het ware op de voet kunnen volgen, behalve waar het de essentie ervan betreft, het componeren. Dit neemt niet weg dat Wagner het een en ander over beginmomenten losliet. Die laten zich op grond van de beschikbare documenten duidelijk traceren als momenten van inspiratie of inseminatie die in muzikale kiemcellen resulteerden, elementen waaruit de weefsels van zijn opera's zich organisch, als levende organismen ontwikkelden.¹⁰⁵

De beginervaringen die *Der fliegende Holländer* vertolkt (tuimelende golven en matrozengezing) werden eerder al belicht. Waar het de *Ring* betreft vergaarde Westernhagen (1956) de nodige informatie over Wagners voettochten door de Alpen die *Die Walküre* inspireerden. In de scène waarin Brünnhilde ontwaakt, herkennen we het moment waarop een bergtop bij de eerste zonnestralen oplicht. De goddelijke wezens die deze stille, numineuse, heilige contreien bewonen, aldus Wagner, moeten zich wel in een sluimertoestand tussen slapen en waken bevinden. De zojuist al geschetste La Spezia-ervaring echter, neemt in de reeks van spectaculaire wagneriaanse scheppingsmomenten een voorname plaats in. Onderstaande passage is aan Wagners autobiografie ontleend. Een hotelkamer aan de Italiaanse Riviera vormt de entourage. De passage beschrijft de genese van het voorspel voor

¹⁰⁴ 'Wunderwerke... Keine Bezeichnung paßt besser auf diese unerhörten Manifestationen der Kunst, und auf nichts sonst in der Geschichte künstlerischen Hervorbringung paßt sie besser – gewisse Großschöpfungen der Baukunst, ein paar gotische Dome allenfalls beiseite genommen' (1963, p. 138).

¹⁰⁵ 'The original act of fertilization producing the musical seed germ from which his operas developed' (Magee 2000, p. 16).

Das Rheingold, de opmaat van de *Ring*-cyclus, de grote tetralogie waaraan hij ruim een kwart eeuw werkte:

‘[Ich] streckte mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus [und] versank in eine Art von somnambulelem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welche unaufhaltsam in figurierter Brechung dahin wogte; diese Brechungen seigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mir der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, dass das Orchester-Vorspiel zum *Rheingold* ... mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.’ (1870/1914, xv, p. 68)

Es-groot als vertolking van het element water. Speel het op een piano en je hoort het. Het is als het ware de natuurlijke klank van de Rijn. In zijn halfslaap droomt Wagner dat hij zich op de Rijnbodem bevindt. Daar begint *Das Rheingold*, met Es grote terts als een beginakkoord dat opvallend lang aanhoudt. Het was voor het eerst dat een opera zich gedurende een lange reeks van maten (136 om precies te zijn) binnen één en hetzelfde akkoord bleef bewegen. We horen (en zien) de bewegingen van het water, het gebroken licht, de brede stroom, de kolkende spiralen, de betrekkelijke rust op grotere diepte. Variaties op het elementaire akkoord zijn als golven, een spel van klanken. Muziek (in Es) als manifestatie van de Wil, of (zoals Freud het later zou formuleren) van het ‘Es’. Voor Freud een element dat drooggelegd moest worden, voor Wagner een element waarin hij zichzelf en zijn luisteraars onderdompelde. De inspiratie komt ‘van binnen’, als manifestatie van de innerlijke Wil, de levensstroom. De Rijn stroomt in ons, in hem. De Rijn stroomt op hem toe, overstroomt hem.¹⁰⁶ Door de muziek wordt deze bijzondere ruimte (de Rijnbodem) als het ware geconstitueerd. Muziek sticht ruimte, roept een ruimte-ervaring op, creëert een ambiance waarin wij ervaren hoe het zou zijn als we ons op die locatie zouden bevinden.

Dat is het beslissende moment, de rest is uitwerking. Het begin is weliswaar een archetypisch beeld (de rivierbodem, door nimfen bewoond, die primordiale kreten slaken – *Weia! Waga! Wagalaweia!*), maar toch eerst en vooral een oorspronkelijk akkoord, een klankweefsel waarin een akoestische ruimte tevoorschijn treedt, de Rijnbodem als

¹⁰⁶ ‘Der Es-Dur-Dreiklang der *Rheingold*-Einleitung strömt auf ihn zu, flutet über ihn, als er... erschöpft in Halbschlaf versunken daliegt’ (Westernhagen 1956, p. 60).

geboortegrond. Dit beginmoment is zelf het goud dat muziek zal worden. De goudschat, in een nest op een onderwaterrots, als muzikaal embryo, geboren uit een synthese van zonlicht en Rijnwater, dat zich tot opera ontwikkelt. Glanzend, onbezoedeld nimfendril, door een lichtstraal bevrucht, nog niet aangedaan door ‘ruilwaarde’. Westernhagen (1956) vergelijkt het beginakkoord, als beginpunt van het geheel, met een kristal (p. 127), een prisma dat de lichtstraal breekt, zodat een klankspectrum ontstaat. In een toestand van halfslaap, als het bewustzijn tijdelijk is uitgeschakeld, krijgt het onbewuste (de Wil) de ruimte om zich in klanken te manifesteren, als de groene ochtendschemering, het stromende water.

In de diepte, tussen rotsen, spelen Rijndochters hun spel, tempelmaagden van een natuurlijk heiligdom, een onderwatertempel. De ruimte is een klankstolp. Ze proberen elkaar te vangen, graaien naar elkaar, in de wetenschap dat ze te snel, te glad, te wendbaar zijn om zich te laten grijpen. Hun spel is, zoals Fricka (godin van huwelijk, huis en haard) elders benadrukt, minder onschuldig dan het lijkt. Met hun fascinerende, verleidelijke schouwspel lokken ze mannen het water in. De Rijndochters zijn waternixen, zoetwatersirenen. Plotseling wordt hun aandacht getrokken door een onverwachte bezoeker, een indringer, de reusachtige dwerg Alberich, die een heel ander geluid laat horen. Hij blikte niet vanaf de oever het water in, maar klimt op uit een duistere krocht. Ze plagen hem, dagen hem uit, maar ondanks zijn fysieke kracht en vervaarlijke voorkomen weet hij zich niet snel genoeg over de glibberige rotsbodem voort te bewegen. Proestend, verwensingen slakend, slaagt hij er niet in de gladde, wendbare riviermeermijnen te grazen te nemen. Ze lachen hem uit. Dan komt de zon op. De goudschat licht op. Dat wat latent aanwezig was, wordt manifest. De ochtend breekt aan, een eerste zonnestraal dringt in het groene, schemerige water door, treft en wekt het goud: de zon letterlijk als wekker. De goudschat opent zich als een oog.¹⁰⁷ Een gouden glans verbreidt zich en de Rijndochters heffen hun hymne op de goudschat aan. Met de schat als lokmiddel lokken ze de dwerg naar dieper water. Alberich grijpt zijn kans. Hij ziet af van vrouwenjacht, wordt tempeldief. Het edele dril lijkt reddeloos verloren.

De scène brengt de geboorte van de muziek *als zodanig* ten tonele. Het goud is embryonaal materiaal, glanzend waternimfendril dat door het prille zonlicht tot leven wordt gewekt. Sluimerend, muzikaal DNA, dat door licht wordt geactiveerd, om zich al replicerend tot muziek te ontwikkelen en zo de processen op gang te brengen die wij leven noemen. *Das Rheingold* brengt kortom het primordiale begin van het leven zelf ten gehore. Het primordiale

¹⁰⁷ Deze scène, het ontwaken van het goud, correspondeert met het ontwaken van Brünnhilde op haar bergtop in *Siegfried*. Evenals de Rijndochters, heft Brünnhilde een hymne op haar wekker aan. We zouden de ‘pralende’ schat met de graal in *Parsifal* kunnen vergelijken: de Rijnschat als een onderwatergraal.

akkoord, de elementaire klankcode, ontwikkelt en vervlecht zich tot akoestische DNA-strengen. Het licht schijnt in de waterige duisternis, die zich laat bevruchten, het leven vermenigvuldigt zich, rijgt zich aaneen tot muzikale biopolymeren, zodat een rivier aan muziek ontstaat en de ‘geest van de muziek’ over het water zweeft.

Ook in Wagner zelf komt de componist tot leven, na een lange periode van hiberneren. Op de vijfjarige periode van ‘broeden’ volgt de nieuwe aanvang. Nadat hij jarenlang vooral als dirigent en auteur werkzaam was (waarbij de auteur het ‘mannelijke’ element vertegenwoordigt), is hij nu als componist de barende dame (het ‘vrouwelijke’ element). Hij baart een opera die begint met de geboorte van het leven en de muziek. Zijn scheppingservaring herneemt de primordiale scheppingsdaad van de primordiale componist, de natuur zelf. Ook de Rijndochters belichamen dit moment van wedergeboorte. Plato temde de sirenen door hun klankenspel tot monotonie te bevriezen, eeuwig ertoe veroordeeld om, als akoestische lasterstralen, onophoudelijk één en dezelfde eentonige toon voort te brengen. Bij Wagner worden ze uit hun metafysische kluisters, hun toestand van eeuwigdurende eentonigheid bevrijd. Het dionysische principe neemt weer het woord in de muziek, wendbaar en ongrijpbaar als zij zelf. Als bewoners van het element water zijn zij de tegenhangers van de al even dionysische Walkuren, die zich snel en wendbaar door de lucht bewegen.¹⁰⁸ ‘The vast river of Wagner’s creative activity’ komt op gang en lijkt niet meer te stelpen (Magee 2000, p. 4).

Het visioen op de divan is een door en door schopenhaueriaanse scène: Wagner als ‘genie’ in schopenhaueriaanse zin die een rapport ontwikkelt met het Zijn, waarbij zijn seismografische ziel elementaire muzikale signalen opvangt vanuit de Wil zelf. De oerkracht die het water in beweging brengt, golft door zijn gemoed. De divan, niet als setting voor een psychotherapeutische sessie, maar voor een dialoog met het wezen van het Zijn. Niettemin is de geboorte van het Es-grootakkoord het resultaat van een langdurige arbeid; de zuivering van rumoerige klanken en storende factoren, tot één grondtoon resulteert – catharsis.

De aanwezigheid van water in Wagners oeuvre beperkt zich niet tot *Rheingold*. Water is zijn eigenlijke element. Ook andere opera’s, zoals *Holländer* en *Tristan*, zijn ermee verweven. De *Ring*-cyclus begint en eindigt in de Rijn. *Rheingold* beoogt een dialoog op gang te brengen met het Zijn, behelst een muzikale poging om in gesprek te treden met de ‘zwijgende’ natuur: de terugkeer van het dionysische in de gestalte van de muziek als kunstvorm die diepere lagen

¹⁰⁸ Wagners tetralogie is een verhaal van vier elementen waarin de Rijndochters het water, de Walkuren de lucht, Erda de aarde en Loge het vuur representeren. De opera begint met het water, maar Loge (vuur) heeft het laatste woord.

van ziel en Zijn ontsluit. Van dit dionysische principe is Wagners kunst de optimale exemplificatie, als pure creativiteit. Er zijn nauwelijks voorbeelden of precedenten (zelfs de afstand tussen Wagner en Beethoven is bijzonder groot). Ook Bach, Mozart en Beethoven waren scheppende genieën, maar Wagner is ongetwijfeld het beste voorbeeld van een dionysische kunstenaar dat we kennen.

Het ‘goud’, de muziek als oerschat, wordt van meet af aan bedreigd, vanaf het moment van zijn prille geboorte. Alberich vertegenwoordigt wat Wagners tijdgenoot Marx het kapitalisme noemt, het systeem dat muziek wil vermarkten, kunstenaars wil knechten, de kunst wil mechaniseren en reduceren tot amusement. De maagdelijke Rijn dreigt in een soort Klondike, een *gold rush*-landschap te veranderen, met Alberich als de archetypische goudzoeker, de plutocraat die het landschap afstroopt op zoek naar edele metalen. Op het moment dat de muziek wordt geboren, beseft Wagner dat hij dit unieke, kostbare geschenk niet slechts moet ‘uitbroeden’, maar ook behoeden: vrijwaren van inmenging van buitenaf, van concessies aan de markt. Het moet muziek worden die het publiek niet amuseert, maar overweldigt, als een zonsopgang na een lange schemering, een muzikale renaissance na een langdurige malaise. Wie plaatsneemt in het Festspielhaus te Bayreuth om er de openingsscène van *Das Rheingold* te beluisteren, wordt meegenomen in dit proces van wedergeboorte dat Wagner als eerste doormaakte en nu overdraagt op zijn gebiologeerde publiek.

Thomas Mann (1963) komt in zijn beschouwingen over Wagner telkens weer op dit beginmoment terug. Het *Rheingold*-akkoord is een muzikale oercel (p. 74), een ‘akoestische grondgedachte’, de gedachte van de aanvang van al wat is, van het Zijn zelf: de oerklank, het oerakkoord bij uitstek. Dit akkoord, dat zich plotseling van Wagner meester maakte, was het resultaat van een langdurig proces van akoestische zuivering, een transmutatie van klankmetalen in puur goud. De *Ring* als archeologisch onderzoek met muzikale middelen, op zoek naar de primordiale laag, de bodem van de Rijn. Nadat Wagner het gedicht *Siegfrieds Tod* (dat aan *Götterdämmerung* ten grondslag ligt) had voltooid, zag hij zich gedwongen om ‘met terugwerkende kracht’ de daaraan voorafgaande opera’s te schrijven: terug naar het begin (p. 136). Dat resulteerde in een geologisch-geografische ontdekkingsocht: ‘Am Anfang war der Rhein’ (p. 142). De *Ring*-cyclus groeit uit tot een muzikale kosmogonie over begin en einde van de wereld. Alle lagen moesten worden afgegraven. Wagner begon in feite bij de ontknoping: het tragische verhaal van Siegfrieds ondergang, dat hij in *Die Götterdämmerung* op muziek zette en ten tonele voerde. Hij besepte echter dat dit enkel het slot van een epos kon zijn en dat hij, wilde hij een geloofwaardig kunstwerk in de wereld zetten, bij het begin zou moeten beginnen, een begin dat steeds verder terugweek, naar de aanvang van de dingen en

van de muziek, de onberoerde begintoestand van de wereld, zodat het project steeds buitenproportioneler dreigde te worden en Wagner voor een afschrikwekkende uitdaging kwam te staan: hij zou een partituur als een Alpenlandschap moeten componeren. Terug naar het begin van de geschiedenis, het ontstaan van het leven en de economische zondeval (Shaw 1923/1967). Vandaar het gevoel van verlossing dat zich van hem meester maakte toen hij in La Spezia op het Es-grootakkoord als oerel stuitte, waarin het begin van de muziek en van het leven samenkwamen.¹⁰⁹

Het akkoord resoneert met de schopenhaueriaanse gedachte van de primordiale parallellie tussen muziek en Zijn. Muziek is geen voorstelling of afbeelding, maar veeleer een oorspronkelijke verschijningswijze van de Wil zelf. Vandaar dat het ontstaan van de muziek en van de dingen convergeert in één en hetzelfde creatieve, explosieve moment, een soort Cambrische explosie in de muziek, een eruptie van muzikale genialiteit, gekenmerkt door de radicaliteit van de aanvankelijkheid. Dat verklaart, aldus Mann, waarom dergelijke passages in Wagners werk gevoelens oproepen die zich slechts laten vergelijken met de stemming die zich van ons meester maakt bij de aanblik van sublieme natuur: de ondergaande zon in een berglandschap of wuivende golven op open zee. De *Rheingold*-prelude is als een scheppingsgedicht waarin de geboorte van de muziek zelf ten gehore wordt gebracht. Dat verklaart ook de eigenaardige verwevenheid van modernisme (de aandacht voor het elementaire) en romantiek (de aandacht voor het oorspronkelijke) in Wagners muziekdrama's.

Elliptische banen

Wagner onderbrak het werk aan de *Ring* om *Tristan und Isolde* te componeren. Ook aan deze opera lag een bijzondere inspiratie ten grondslag, zijn liefde voor Mathilde Wesendonck. Haar echtgenoot Otto was een vermogende zijdekoopman die Wagner financieel ondersteunde. In de nabijheid van hun luxueuze villa te Zürich verschaftte hij hem een onderkomen, 'Asiel' genaamd. Op die locatie ontspon zich een onmogelijke maar onstuitbare liefdesaffaire,¹¹⁰ die Wagner sublimeerde door haar aan de tragische lotgevallen van Tristan en Isolde te spiegelen en tot muziek te transformeren, met behulp van Mathildes geschenk, een gouden pen.

¹⁰⁹ 'The parallelism between music and the creative world of things places the epic birth of the world in coincidence with the birth of music. The mythology of music is interwoven with that of the world. A mythical philosophy, a musical poem of Creation, grow up before our senses and proceed to unfold into a richly joined world of symbols rising from the E-flat major triad of the deep-flowing Rhine' (p. 157).

¹¹⁰ Over de precieze aard van hun verbintenis is steeds onduidelijkheid blijven bestaan. Wellicht betrof het een in hoge mate esthetische liefde, waarbij fysieke aspecten slechts een ondergeschikte rol speelden. Watson (1979) schrijft bijvoorbeeld: 'To Mathilde and Wagner, their relationship was on a lofty, ideal plane; an innocent partnership between two souls who felt the need to withdraw from the harsh reality of life into mystical communion. She was... the ideal listener' (p.153; cf. Wagner 1904).

In Wagners mannelijke personages tekent zich een gemeenschappelijk profiel, een familiegelekenis af. Ze leiden als zonderlingen een zwervend bestaan, zijn getroffen in een Odyssee, een ogenschijnlijk doelloze, koersloze reis waaraan geen einde lijkt te komen. Ze lijken, net als Wagner zelf, elliptische banen door immense landschappen te beschrijven, zonder ergens voet aan wal te zetten, zonder zich te vestigen, voortgestuwd door erotische verlangens, maar tegelijkertijd hopeloos naïef. De wagneriaanse held is geen verleider, geen Don Giovanni, eerder iemand die zich door de liefde van de ander laat verrassen. Wanneer ze echter eenmaal in de ban (of in de baan) raken van een – in de regel onmogelijke en uitzichtloze – liefde, is het een moeilijke, om niet te zeggen ondoenlijke opgave om de noodlottige koers nog te verleggen en de aantrekkingskracht van de geliefde nog te weerstaan. Net als Wagner zelf zijn diens helden op zoek naar de ideale partner, een voorbestemde, onvoorwaardelijke, onbereikbare wederhelft. We zouden Wagners helden als übermensen kunnen beschouwen – als dit woord door besmetting niet min of meer onbruikbaar zou zijn geworden –, naïeve en vrijmoedige zwervers die het, vanuit een schier uitzichtloze buitenstaanderspositie, buiten het bereik van de geijkte categorieën om, in opmerkelijk korte tijd tot ‘grote spelers’ weten te brengen om uiteindelijk door hun kleingeestige omgeving (het koor), in samenspel met een onberekenbare geliefde, ten val te worden gebracht. Bewonderenswaardige en fascinerende individuen (‘exemplaren’) die er niet of nauwelijks in slagen om in te burgeren of zich voort te planten. Siegmund leeft en sterft als woudloper. Zoon Siegfried vindt tijdelijk onderdak aan het hof, waar hij om zo te zeggen een bliksemcarrière maakt, maar ook hij overlijdt (evenals Hollander, Lohengrin en Tristan) zonder nageslacht. Hun zaad, hun DNA, slaagt er niet in zich in te nestelen in de cyclus van het leven, de maatschappelijke netwerken, de geschiedenis van de soort.

Dit lot leek ook Wagner zelf beschoren. De hoge verwachtingen die hij omtrent zichzelf koesterde, zijn megalomanie, kwam gedurende een reeks van jaren in botsing met het realiteitsprincipe. Zijn huwelijk met Minna, een verbintenis zonder vaste verblijfplaats, bleef kinderloos. De elliptische banen die hij als minnaar vervolgens rond zijn muze Mathilde beschreef, met Zürich als middelpunt en Londen als aphelium, leidden evenmin tot duurzame liefde. Hij leek geen nakomelingen na te zullen laten en ook zijn composities leken een premature dood te steren. Tijdens bergwandelingen citeerde hij graag de beginregel van de *Odyssee*, over de beroemde elliptische zwerver uit de oudheid:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη (Muze, vertel mij over de vindingrijke man, die heel veel rondzwierf)

Aan het Griekse werkwoord ‘rondzwerven’ is ons woord ‘plankton’ ontleend: organismen die deinend in het water leven, zich door stromingen laten meevoeren, in afwachting van mogelijkheden om hun (biologische) roeping te vervullen. Dat was Wagners levenswijze. Tot hij Ludwig II ontmoette en Cosima huwde. Nu kon hij zich vestigen, sedentair worden, in Tribschen, later in Bayreuth, en wist hij het tot pater familias te brengen.

Het wonderjaar 1853: de controverser inzake het begin

Jarenlang broedde Wagner op zijn immense tetralogie, de *Ring*-cyclus. Hij stond voor een opgave zonder precedent in de geschiedenis van de muziek, een muzikaal bouwwerk opgetrokken uit baanbrekende meesterwerken.¹¹¹ Materiaal was er in overvloed. Het grote probleem was, een kristallisatiepunt te vinden, een begin te maken. Dat ‘onmogelijke’ begin drong zich op tijdens de divanscène. Op 1 november begon hij met *Das Rheingold*. Zeven weken later had hij de eerste versie voltooid. Vervolgens nam hij het eerste deel van de trilogie – *Die Walküre* – ter hand. Hij werkte als een bezetene, hypergeconcentreerd, in een droomachtige toestand van *raptus* (gegrepenheid), onderbroken door frustrerende perioden van uitputting en stagnatie (zoals de verloren maanden die hij doorbracht in Londen), schrijvend met de gouden pen die zijn geliefde muze Mathilde hem in 1854 schonk, in zijn fraaie, kalligrafische, om niet te zeggen apollinische muziekhandschrift. Het ongelooflijk hoge tempo van werken, zijn hyperproductiviteit, afgewisseld met deprimerende blokkades, dit alles lijkt inderdaad op momenten van inspiratie, op geniale ingevingen te wijzen.

Toch werd juist dit moment uit Wagners biografie, zijn muzikale visioen, doelwit van een heftige controverse. Inzet is de vraag of deze gebeurtenis zich werkelijk heeft voorgedaan zoals Wagner haar beschrijft (Schulster 2001). Daarbij zijn enkele bronnen in het geding, vier om precies te zijn, waarin het creatieve voorval wordt beschreven en waarin zich opnieuw de verhouding 3:4 (of 1:3) aftekent, namelijk drie teksten waarin hij zich tot voor hem betekenisvolle vrouwen richt en één dagboekantekening. Of (om een andere ordening te hanteren) drie teksten die het waarheidsgehalte van de scène schragen en één tekst die juist twijfel zaait.

Het begint met een brief van 5 september 1853 aan zijn toenmalige echtgenote Minna Planer, waarin hij gedetailleerd ingaat op lichamelijke problemen (zeeziekte, vermoeidheid, diarree, duizeligheid) die niet alleen samenhangen met de tumultueuze bootreis van Genua

¹¹¹ ‘He had before him a task such as had faced no other composer in the whole history of music... His difficulty was, how to begin’ (Newman 1933/1960, p. 389).

naar La Spezia, maar ook met zijn algehele toestand van malaise, de crisis in zijn werk. Over een muzikaal visioen rept hij met geen woord. In 1854 brengt hij zijn bijzondere ervaring voor het eerst ter sprake in een brief aan Julie Ritter, die zijn muziek bewondert. En de bewondering is wederzijds: Wagner is zeer van haar onder de indruk. Hij heeft dan echter al kennis gemaakt met de opvattingen van Schopenhauer over de beslissende rol van momenten van inspiratie in het leven van genieën. Vele jaren later, in 1869, dicteert hij aan Cosima zijn autobiografie *Mein Leben* – waaraan de hierboven geciteerde passage werd ontleend. Ook zijn dagboek bevat een terloopse verwijzing naar het muzikale visioen, maar Wagner heeft dit dagboek in 1868 grondig herzien en gekuist, zodat het niet zonder meer als bewijsmateriaal kan gelden. Hij zou deze aantekening, aldus sceptici, later hebben kunnen invoegen.

Biografen zijn veelal geneigd de beschreven gebeurtenissen als waarheidsgetrouw te beschouwen omdat Wagner met Julie in 1854 en met Cosima in 1869 veel openlijker en diepgravender over zijn werk en wederwaardigheden van gedachten kon wisselen dan met Minna in 1853, met wie hij een bijzonder ongelukkige relatie had.¹¹² Sceptici daarentegen zien er een poging tot romantisering en mystificatie in. Door invoeging van een beslissende inspiratie, zou Wagner een schopenhaueriaans beeld van zichzelf als muzikaal genie hebben willen neerzetten, juist ten overstaan van vrouwen die in erotisch opzicht voor hem betekenisvol waren. Omdat een genie volgens Schopenhauer dit soort ervaringen nu eenmaal moet hebben, en omdat Wagner zichzelf als genie beschouwde, zou hij deze ervaring bewust of onbewust hebben gefabriceerd of minstens aangedikt.

De eerste auteur die twijfel zaaide inzake Wagners inspiratie en die deze discussie in feite aanzwengelde, was niemand minder dan voormalige wapenbroeder en huisvriend Friedrich Nietzsche. Aforisme 155 uit *Menschliches, Allzumenschliches*, waarin hij het fenomeen kunst aan een quasi-biochemische analyse onderwerpt, om ‘het hogere’ (kunst) vanuit ‘het lagere’ (fysiologie) te verklaren, is getiteld ‘Glaube an Inspiration’. Daarin schrijft Nietzsche dat ‘kunstenaars’ er belang bij hebben hun publiek in momenten van inspiratie te laten geloven, alsof kunst een geschenk uit de hemel zou zijn.¹¹³ In het daaropvolgende aforisme (‘Nochmals die Inspiration’) stelt hij dat kunstproductie in werkelijkheid een geleidelijk, gelijkmatig proces is, dat zich met stofwisseling en andere fysiologische

¹¹² ‘From Genoa... he sent Minna a telegram announcing his return... It is significant as to the lack of communication between them that in his letter of the same day (the 6th September) he attributes his sudden resolve to return only to concern for his health: he says nothing of the real reason – the illumination that had come to him in his dream. *That* was something that Minna would have found impossible to understand’ (Newman 1933/1960, p. 981).

¹¹³ ‘Die Künstler haben ein Interesse daran, dass man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen glaubt; als ob die Idee des Kunstwerks... wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte’.

processen laat vergelijken. Wanneer er door een tijdelijke of zelfs langdurige geremdheid sprake is van een opeenhoping van materiaal of ‘kapitaal’, volgt een plotselinge ontlasting of ontlading, om niet te zeggen een uitstorting (‘Erguss’), die door de betrokkene als een wonderbaarlijke ingeving wordt ervaren. Hoewel de naam Wagner niet wordt genoemd, is duidelijk dat hier sprake is van een heimelijke polemieek.¹¹⁴ Richard en Cosima zagen er (terecht) een poging tot ridiculisering door hun voormalige huisvriend in, die op deze wijze de vele gesprekken die hij met zijn leidsman over kunst en inspiratie voerde, met terugwerkende kracht belachelijk wilde maken – ook al door de opzichtige verwijzing naar Wagners constipatieproblemen in combinatie met de aloude, door Freud later opnieuw geactiveerde associatie tussen productiviteit, geld en ontlasting. Cosima was er zeer verbolgen over, Wagner negeerde Nietzsches tekst.

Deze discussie is een variant op het chronische debat dat ook elders woedt tussen degenen die louter en alleen in geleidelijke veranderingen geloven – en dientengevolge het bestaan van genieën, inclusief hun buitengewone ervaringen van verlichting en creativiteit ontkennen, of minstens met grote terughoudendheid bezien – en degenen die de overtuiging zijn toegedaan dat sommige individuen significant creatiever zijn dan andere en dat menselijke creativiteit soms opmerkelijke sprongen maakt, al worden die sprongen ongetwijfeld door onbewuste processen voorbereid, zodat fasen van malaise en uitzichtloosheid plotseling alterneren met hyperproductiviteit. Het is onmiskenbaar dat in september 1853 geremdheid en stagnatie bij Wagner plotseling plaatsmaakten voor weergaloze creativiteit, zodat de componist zijn tijdgenoten definitief op achterstand zette en ongekende muzikale triomfen kon gaan vieren. Er is geen reden om in twijfel te trekken dat Wagner plotseling beseftte hoe hij de elementen van zijn ambitieuze kunstwerk tot één geheel kon samenvoegen. Opeens begreep hij hoe hij een begin kon maken met dit ‘onbegonnen werk’. Hij beleefde dit als een abrupte doorbraak, een ervaring zoals alle grote kunstenaars die rapporteren.¹¹⁵ Westernhagen benadrukt bovendien dat Wagners inspiratie niet het explosieve, ‘ontlastende’ karakter had dat Nietzsche suggereerde, maar dat hij juist langzaam op gang kwam, om in de loop van een creatieve periode steeds productiever te worden. Het creatieve proces volgde als het ware een exponentiële curve, zodat Wagner, nadat hij het ene

¹¹⁴ ‘Wenn Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* die Erscheinung der “Inspiration” in Frage stellt, so ist das nicht nur, wie alles, was er hier “aus der Seele des Künstlers” schreibt, eindeutig auf Wagner gerichtet, sondern auch, wie das Meiste davon, ganz offenbar als eine nachträgliche Antwort auf vertrauliche Äußerungen desselben aus der Zeit ihrer Freundschaft gemeint’ (Westernhagen 1956, p. 74).

¹¹⁵ ‘There is no real cause to doubt that Wagner suddenly realised how to harness the thematic elements that had been vaguely present in his mind, and that the shape of the E flat major prelude did come to him in this dramatic and powerful way’ (Watson 1979, p. 132).

kunstwerk had voltooid, vaak meteen overstapte naar een volgend project, en de ene sprong na de andere maakte, totdat een nieuwe fase van stagnatie hem ten slotte weer zou afremmen, waar hij overigens in zijn latere jaren steeds minder last van had.¹¹⁶

Na deze eerste exploratie van Wagners klanklandschap, zal ik in de volgende hoofdstukken concrete opera's of beter gezegd klankwerelden gedetailleerder analyseren (*Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, de *Ring* cyclus en *Parsifal*).

¹¹⁶ Op deze aforismen volgt nog een derde aforisme (157) waarin Nietzsche natuurwetenschappers zoals Kepler met kunstenaars vergelijkt. Kunstenaars, schrijft hij, willen genot verschaffen, maar als een kunstenaar te hoog stijgt, is er op een gegeven moment niemand meer die zijn spijzen wil nuttigen. Dit zou de onrust verklaren die grote kunstenaars bevangt. Nooit kunnen zij zeker zijn van het oordeel dat latere generaties over hun werk zullen vellen. Heel anders ligt het bij wetenschappers. Kepler wist dat hij zich over postume waardering geen zorgen hoefde te maken. Zijn waarheid was berekenbaar. Ook hier lijkt Nietzsche Wagner op het oog te hebben.

8. Klankwerelden: twee liefdesdrama's

Wagners muziekdrama's omvatten twee dimensies die nauw met elkaar verweven zijn: de narrative dimensie (het literaire drama, de verhaallijn, het libretto) en de muzikale dimensie (de compositie, de partituur). Deze twee-eenheid zal ik vanuit verschillende perspectieven belichten. Terwijl de psychoanalytische duiding (in termen van subjectiviteit en verlangen) zich hoofdzakelijk op de narratieve dimensie richt, zal ik de muzikale dimensie voornamelijk aan een moleculaire en topologische analyse onderwerpen. Daarbij zal ik Wagners muziek echter ook in haar bredere historische, politieke en culturele context plaatsen (heden versus verleden; staatsmuziek versus nomadische muziek).

Lohengrin: ijle klanken en donkere eeuwen

Wagner heeft twee opera's aan graalridders gewijd, namelijk *Lohengrin* (voltooid in 1848) en *Parsifal* (voltooid in 1882). Dat wil zeggen, *Lohengrin* werd halverwege zijn leven, *Parsifal* op latere leeftijd gecomponeerd. Genealogisch gezien schreef hij de opera's in de verkeerde volgorde, omdat Parsifal Lohengrins vader is. Net als het geval is bij de *Ring*, hebben we in feite met een cyclus te maken, zij het van minimale omvang, een cyclus die slechts twee opera's omvat: de graalcyclus. En net als bij de *Ring*, werkte Wagner er in omgekeerd chronologische volgorde aan: eerst wijdde hij een opera aan de zoon, vervolgens aan de vader. Wagner werkte, zoals Kuffenrath (1891) het uitdrukt, 'à rebours', ook in die zin dat hij de slotscène, wanneer Lohengrin op de Schelde-oever zijn identiteit prijsgeeft, als eerste concipieerde. Wagner wist de eerste twee bedrijven in een verbazingwekkend hoog tempo op papier te krijgen. Wanneer hij Dresden in 1849 ontvlucht, bevindt de partituur zich in zijn bagage. Enkele maanden later, wanneer hij zich als banneling in Parijs ziek, depressief en miserabel voelt, valt zijn blik op het min of meer vergeten document. De gedachte dat deze klanken, als dode letters op lijkbleek papier, nooit daadwerkelijk zullen klinken, stemt hem somber. Hij besluit zich tot zijn vriend Franz Liszt te wenden, die de opera in Weimar zal opvoeren. Die uitvoering (in 1850) zal een doorbraak inluiden, een kentering die Wagners oeuvre voor de ondergang behoedde.

Lohengrin is een gestalte waarin twee verhaallijnen samenkomen: enerzijds de heidense, prechristelijke mythe van de zwaanridder, anderzijds de christelijke legende van de graalridder. Anders gezegd, de opera is een synthese van een sprookje (dat teruggaat op een Germaanse mythe) en een christelijke huwelijksinzegening, maar beide verhaallijnen

culmineren in een fiasco. Hoewel het muziekdrama over gebeurtenissen in een ver verleden handelt, kent Wagner er niettemin nadrukkelijk actualiteitswaarde aan toe.

Het verhaal speelt in de ‘donkere’ tiende eeuw. De Oost-Frankische koning Hendrik de Vogelaar wil met een diplomatieke veldtocht de Duitse volkeren verenigen tot wat enkele decennia later, mede door zijn toedoen, het Heilige Roomse Rijk zal worden. Dit maakt meteen duidelijk dat *Lohengrin* niet eenvoudigweg als een historisch-romantisch drama kan worden afgedaan. Vanuit het perspectief van de tweede helft van de negentiende eeuw is juist die ‘donkere’ tiende eeuw (waarover destijds betrekkelijk weinig met zekerheid bekend was) van belang omdat het tijdsgewricht van Wagner zelf in zekere zin als een herhaling of terugkeer van de tijd van Hendrik de Vogelaar kon worden aangemerkt. Ook Wagners tijd stond, waar het de politieke dimensie betreft, in het teken van de Duitse eenwording: de samenvoeging van kleine en middelgrote politieke entiteiten tot een rijk. Het betreft de terugkeer van een welhaast mythisch concept – een romantisch droomrijk –, maar dan in de vorm van een door en door moderne, onttoverde, geïndustrialiseerde natiestaat die zich met andere moderne grootmachten kan meten. De tiende eeuw als historische spiegel voor het toenmalige heden. Dit benadrukt de actualiteit van wat op het eerste gezicht een mythisch sprookje lijkt: er loopt een onmiskenbare lijn van de tiende eeuw (de opkomst van het Heilige Roomse rijk) via 1871 (het jaar van de Duitse eenwording) en 1945 (de ondergang van het Derde rijk) naar 1989 (het jaar van de nieuwe Duitse eenwording als voorlopig culminatiepunt). En zoals Bismarck met Hendrik kan worden vergeleken, zo is duidelijk dat Wagner (net als zijn beschermheer Ludwig II) zich met *Lohengrin* identificeert: muziek als uitweg uit een chronische toestand van actuele malaise.

Ook Adolf Hitler, die tijdens toespraken zijn handen als een dirigent gebruikte, identificeerde zich echter met de Zwaanridder, hetgeen extra gewicht verleent aan Wagners stelling dat *Lohengrin* niet louter middeleeuwse legende is, maar veeleer pure actualiteit, een mythe die voor een goed begrip van verleden, heden en toekomst van betekenis kan zijn. In Wagners ogen zou niet de adelaar, maar de zwaan het Duitse rijk in heraldieke zin optimaal symboliseren: niet op de Duitse oorlogsmachine, maar op de Duitse muziek zou de hoop moeten zijn gevestigd. Een natie moet niet door bomexplosies, maar door klankexplosies in het leven worden geroepen en op akoestische grondslagen worden opgebouwd.

In het toenmalige proces van politieke eenwording speelden (met elkaar wedijverende) hertogdommen een beslissende rol. Concrete aanleiding voor de wil tot eenheid vormde een dreiging aan de oostgrens: de oprukkende Hongaren. Een negenjarig bestand met de vijand werd benut om verdedigingswerken (burchten, versterkte steden) op te bouwen en interne

conflicten te bezegelen. Dat is de politieke agenda die Hendrik naar Antwerpen voert. Ook de (Frankische) Brabanders probeert hij voor zijn zaak te winnen. Oost of west, dat maakt geen verschil, we vormen één volk, zo wordt de strategie bondig samengevat. En hij heeft haast, want het bestand staat op het punt te verlopen ('Zu End ist nun die Frist').

Hij treft de Scheldestad in een toestand van malaise aan. De hertog is overleden en zijn zoontje (Gottfried) verdwenen. Frederik van Telramund, een lokale houwdegen, zwaait tijdelijk de scepter, maar wanneer Elsa, de dochter van de hertog, halsstarrig weigert om met hem in het huwelijk te treden, sluit hij haar op in de stadsburcht en besluit hij Ortrud, een heidense Friezin, te huwen. Die hangt (als dochter van de Friese koning Radboud) het oude geloof nog aan. Wanneer de Antwerpenaren zich op de rechteroever van de Schelde bij een oude eik (symbool van recht en rechtspraak) verzamelen om hun vorst welkom te heten en heikele kwesties te schikken, weet Ortrud haar echtgenoot ertoe te bewegen Elsa ten overstaan van volk en koning aan te klagen voor moord op haar broer. Omdat juridische argumenten geen uitkomst bieden, vertrouwt men op een godsoordeel. Wie het voor Elsa wil opnemen, wordt uitgedaagd om het zwaard te heffen tegen Frederik, warlord en kempiaan met een imposante staat van dienst. Elsa zelf is eveneens bereid haar vertrouwen in het godsgericht te stellen. Zij is er vast van overtuigd dat een onbekende ridder haar zal redden. Zij biedt hem bij voorbaat haar hand en haar hertogdom aan. In haar verbeelding heeft zij zich al een beeld van hem gevormd. In haar cel hief zij een klaaglied aan, dat opsteeg en de graalburcht bereikte. In een droom ontwaarde zij de schitterende gestalte van een onbekende ridder. Zij is er zeker van dat hij haar, in haar toestand van opperste benauwenis, te hulp zal snellen. En inderdaad, wanneer niemand van de aanwezigen aan de oproep om het voor Elsa op te nemen gehoor lijkt te willen geven, verschijnt vanuit het niets op de Schelde een ridder in zilveren wapenuitrusting, staande in een bootje dat wordt voortgetrokken door een zwaan. Frederik, die toch al twijfelde aan de houdbaarheid van zijn aanklacht en door deze onverwachte gebeurtenis – een onbekende ridder die precies op het goede moment op opzienbarende wijze zijn opwachting maakt – in verwarring raakt, lijkt niet in optimale vorm. Hij verliest, komt ten val en moet in de onbekende jonge tenor zijn meerdere erkennen. Zijn tegenstander is weliswaar behendig met het zwaard, maar geen imponerende gestalte. Toverkracht lijkt in het spel. De onbekende ridder, een slanke verschijning, schenkt hem het leven in de hoop dat hij het zal beteren. Elsa wordt vrijgesproken. De ridder is bereid haar te huwen, onder één voorwaarde: dat zij nooit naar zijn naam of herkomst zal vragen, alsof hij altijd een masker wil blijven dragen. Die huwelijksvoorwaarde zal spoedig het zwakke punt in de broze constellatie blijken.

In het tweede bedrijf blikken Ortrud en Frederik op het voorval terug. Frederik begrijpt niet hoe het heeft kunnen gebeuren. Lohengrin oogt bepaald niet intimiderend. Ortrud beaamt dat. Eigenlijk is Lohengrin heel zwak, verzekert zij, ‘zwakker dan een kind’. Frederik heeft zich laten verrassen, om niet te zeggen betoveren. Hij zou Lohengrin publiekelijk van toverstreken moeten beschuldigen. Elsa brengt zij danig in verwarring door erop te wijzen dat, wanneer ze met een anonieme echtgenoot in het huwelijk treedt, onzekerheid haar deel zal zijn. Hij zou even plotseling kunnen vertrekken als hij is verschenen. Door zijn naam niet bekend te maken, is het huwelijk niet bindend te noemen. Wat heeft hij eigenlijk te verbergen? Vlak voordat Elsa, in het gezelschap van Lohengrin en Hendrik, de kerk betreedt, ontwaart zij in de menigte Ortrud die, met een intimiderende blik, haar vuist tegen haar opheft. Ortrud is een tovenaars die de magie beoefent. Ze weet niet alleen hoe ze jonge vrouwen uit balans moet brengen, maar ook wat jonge ridders ertoe beweegt hun genealogie niet prijs te geven. Als Lohengrin uit de anonimiteit zou treden, zou dit anderen macht over hem verschaffen. Tegen Frederik zegt ze bovendien dat de onbekende ridder, als ze één lichaamsdeel, één partieel object van hem in handen zou krijgen, al was het maar het kootje van een vinger, op slag volstrekt weerloos zou worden. Zodra de betovering wordt verbroken, zal zijn fysieke zwakheid zich manifesteren.

Wanneer het bedrijf zijn einde nadert, doet zich nog een ander merkwaardig voorval voor. Als Hendrik de onbekende ridder tot hertog van Brabant wil benoemen, wijst hij die titel gedeceideerd af. Hij geeft de voorkeur aan de benaming Schützer von Brabant, omdat hij – strikt genomen – slechts plaatsvervanger is, en dit ook wenst te blijven. De ware, legitieme hertog is immers Gottfried. Hij lijkt zijn titel en status zo snel mogelijk weer over te willen dragen, en hertog ben je voor het leven. Deze terughoudendheid onderstreept hoezeer Elsa’s bezorgdheid gerechtvaardigd is. Zoals Lohengrin zichzelf niet werkelijk en onvoorwaardelijk aan de functie van hertog committeert, zo lijkt hij zich, door anoniem te blijven, ook niet onverkort met de status van echtgenoot te engageren. Het lijkt, in alle opzichten, een tijdelijk engagement van een chronische nomade. Lohengrin beantwoordt aan het nomadische profiel zoals Deleuze en Guattari (1980) dat schetsen. Zijn woning blijft een tijdelijke ankerplaats, een tent. Hij verplaatst zich lichtvoetig en met onwaarschijnlijk grote snelheid over waterwegen, als vechtmachine, draagt metallurgische kunstvoorwerpen bij zich (zwaard, zilveren hoorn), hecht aan anonimiteit, arriveert en vertrekt als bij toverslag, weet over grote afstanden (op welhaast radiografische wijze) communicatielijnen te onderhouden en maakt wellicht, gezien zijn krachttoer, gebruik van doping. Let wel: de waterweg kan altijd ook als vluchtroute fungeren.

In het derde bedrijf worden de geliefden door een bruidstoet naar het bruidsvertrek geleid. Het bruidslied dat zij aanheffen (een loflied op de deugdzaamheid) is een van de populairste passages uit Wagners oeuvre. Zodra het paar eindelijk – en voor de eerste maal – alleen is, ontspint zich een lang gesprek. Bestaat ware liefde? De eerste huwelijksnacht zal het leren. Elsa durft het woord liefde eigenlijk niet in de mond te nemen, het is een beladen term, net als die geheime naam. Het verbod blijkt al gauw als een obstakel tussen hen in te staan, een wig te drijven. De verboden, ongestelde vraag schept achterdocht en afstand. Heeft een huwelijk met een onbekende geldigheid? En als de ridder zijn toegewijde echtgenote waarlijk liefheeft en vertrouwt, waarom zou hij dan weigeren zijn geheim, zijn kwetsbaarheid, met haar te delen? Hoe heerlijk is het om haar naam uit zijn mond te vernemen en hoe graag zou zij de zijne uitspreken. Elsa kan het niet laten: vertrouw me, ik zal jouw geheim altijd voor me houden. In de formulering die zij gebruikt, lijkt de aandacht echter te verschuiven van de naam die ze wil kunnen *uitspreken*, naar een ander geheim, dat ze wil *zien*:

Lass dein Geheimnis mich erschauen,
dass, wer du bist, ich offen seh'!

Dit is voor Lohengrin aanleiding om, voor het eerst, iets onaardigs tegen haar te zeggen: 'Zwijg, Elsa!', voegt hij haar toe, maar zij blijft aandringen. Hoe kan ze zich anders aan hem binden? De huwelijksnacht, waar beide geliefden naar verlangden, loopt op een fiasco uit. Tot een lichamelijke vereniging zal het niet komen. Elsa smeekt hem, haar in vertrouwen te nemen, zijn identiteit prijs te geven, haar zijn naam toe te vertrouwen. Daarop dringt Frederik met vier metgezellen de kamer in – al is het niet duidelijk of hij het op Lohengrins leven of slechts op een vinger (of een lichaamsdeel van vergelijkbare omvang) heeft voorzien – maar met hulp van Elsa weet de geheimzinnige ridder nog net op tijd het zwaard te trekken en Frederik te doden, waarop diens handlangers vluchten. Elsa heeft echter de afspraak geschonden en dat is onvergeeflijk. Lohengrin trekt zich, zonder zich te hebben blootgegeven, uit het bruidsvertrek – en uit zijn huwelijk – terug: 'Ik zie je bij de koning', voegt hij zijn voormalige echtgenote onder het weggaan toe – dat wil zeggen: *see you in court*.

De slotscènes spelen zich weer bij de eik op de Scheldeoever af. Frederiks lijk wordt op een baar voor de koning gevoerd, die vaststelt dat sprake was van noodweer tegen een indringer die de heiligheid van de huwelijksnacht schond. De onbekende ridder klaagt vervolgens Elsa aan. Kortom, de scène waarmee het drama begon, lijkt zich op het einde weer te herhalen. Zij heeft haar plechtige belofte verbroken door hem toch naar zijn naam te

vragen. Nu is hij gedwongen publiekelijk te vertellen wie hij is. Hij is Lohengrin, graalridder, zoon van Parsifal, maar omdat hij zijn anonimiteit heeft moeten prijsgeven, moet hij nu spoorlags terugkeren naar de graalbrucht. Het huwelijk is de facto ontbonden. Alsof hij haar maximaal wil kwellen, maakt hij vervolgens bekend dat ze haar broer zou hebben teruggekregen als ze haar belofte niet zou hebben geschonden. De zwaan komt hem met zijn bootje ophalen. Elsa is ten einde raad, maar Lohengrin verzekert haar, dat de straf die hij haar oplegt, voor hemzelf erger is dan voor haar. Hij is nu immers voor eeuwig van haar gescheiden en moet zich weer schikken naar de regels van de graal. Daarop neemt de zwaan een duik in de rivier, om als Gottfried boven te komen: Ortrud had hem in een zwaan veranderd. Een witte duif neemt zijn plaats in en Lohengrin verdwijnt langzaam uit beeld, terwijl Elsa in de armen van haar broer het leven laat.

Narratieve duiding: geremdheid en verlangen

Wagners muziekdrama staat in het teken van de voorzorgsmaatregelen die personages treffen. Hendrik probeert Duitstalige gebieden tegen oprukkende Hongaren te beschermen door een wal van forten op te richten en lokale heren via een netwerk van bondgenootschappen aan zich te binden. Die strategie zal succesvol blijken: het gevaar zal met vereende krachten worden gekeerd en in de loop van de tiende eeuw zal het Heilige Roomse Rijk, een ogenschijnlijk onbestaanbare politieke constructie, daadwerkelijk gestalte krijgen, als de terugkeer van een concept, om niet te zeggen een fantasma: het 'heilige rijk', de politieke renaissance van het oude Rome, maar dan onder christelijke, Noord-Europese condities.

Ook op individueel niveau spelen voorzorgsmaatregelen een belangrijke rol. Voor Lohengrin vormen harnas en anonimiteit belangrijke middelen om zichzelf te immuniseren. Daarin lijkt hij minder succesvol dan Hendrik op nationaal niveau – maar laten we eerst de vraag stellen wie Lohengrin eigenlijk is. Hij is graalridder ten voeten uit. Zijn dienst aan de graal bestaat in het verrichten van goede daden, zoals vrouwen redden die zich in een benarde positie bevinden. Hij vertoeft in ijle, etherische streken, als iemand die vanuit de onbereikbare graalbrucht afdaald en neerstrijkt in de gewone mensenwereld, waar het wemelt van de fysieke risico's en de morele contaminaties en waar hij zijn zuiverheid moet zien te bewaren.

Wanneer hij erop uittrekt, vergt dat bescherming. Niet alleen moet hij zijn gestalte in een zilveren harnas hullen, hij moet zich ook op meer symbolische manieren onherkenbaar en onkwetsbaar zien te maken. Vooral moet hij er zorg voor dragen anoniem te blijven. Alleen anonimiteit beschermt tegen bepaalde risico's waaraan graalridders in hun omgang met de gewone wereld blootstaan. Anonimiteit houdt de beschermende stolp van de graal intact. De

ridder mag zelfs niet in de verleiding worden gebracht om zijn geheim prijs te geven. Niet alleen het antwoord, zelfs de vraag is al taboe en geldt als onvergeeflijk vergrijp.

Lohengrin benadrukt de onweerstaanbare macht die de graal over rondzwervende graalridders uitoefent. Het redden en huwen van Elsa lijkt nog uit vrije wil te gebeuren, maar wanneer zij de fatale vraag eenmaal heeft gesteld, is van keuzevrijheid geen sprake meer. Lohengrin moet onverwijld terugkeren, of hij wil of niet. Zelfs talmen zal hem duur komen te staan. De graal mort ('zürnt'). Hij heeft met Elsa te doen, maar meer nog met zichzelf. Wat heb je mij aangedaan, verzucht hij, wat heb je aangericht? Nu moet hij vertrekken. Hij had het graag anders gezien, maar kan niet anders, het taboe is geschonden, de verboden vraag is gesteld:

Ich muss, ich muss, ich muss, mein süßes Weib!
Schon zürnt der Gral, dass ich ihm ferne bleib'! (111)

Niet Elsa, maar Lohengrin zelf moet boete doen voor haar vergrijp. Zijn kansen op liefde, geluk en voortplanting zijn definitief verkeken. Wat dat betreft lijkt hij op Holländer in Wagners eerdere opera: alleen de trouw en onvoorwaardelijke liefde van een vrouw had hem kunnen redden. Nu blijft hij in de ban van de graal.

Veelzeggend is het argument dat hij gebruikt om de toezegging die hij aan de koning deed, namelijk om zich achter hem te scharen en de Brabantse troepen naar het oostelijke front te leiden, niet gestand te doen. Zodra een graalridder bekendmaakt wie hij is, zou het ongehoorzaam zijn nog langer gehoor te geven aan de oproep van de koning. Zijn engagement geldt dan niet meer. Sterker nog, hij zou er ook niet meer de kracht toe hebben – 'ihm wäre jede Manneskraft entwandt!' Terwijl de macht van de graal als schild of omhulsel hem in eerste instantie onkwetsbaar maakte, is hij nu uitermate kwetsbaar geworden. Iedere tegenstander zou hem kunnen verslaan. Nu hij eenmaal uit de anonimiteit is getreden, is hij zwakker dan wie dan ook en kansloos in elk gevecht. Hij lijkt geen man meer, de kracht is uit hem geweken. Na zijn coming-out, moet hij zich onverwijld uit de voeten maken. Wat dat betreft lijkt hij op Brünnhilde: aanvankelijk is zij onoverwinnelijk, niemand kan haar de baas, maar als ze zich eenmaal heeft blootgegeven, verliest ze haar kracht: van roofdier is ze in een prooi veranderd, gedeclasseerd. Eenieder zou haar nu aankunnen.

Vanuit freudiaans perspectief moeten we Lohengrin, ondanks zijn heldhaftigheid, consideratie en gevoel voor stijl, als neuroticus diagnostiseren. De huwelijksband, vooral de eerste huwelijksnacht, roept uitermate ambivalente gevoelens bij hem wakker. Hij wil weliswaar beminnen, maar is bang dat anderen, met name de geliefde Ander, zodra hij zich

blootgeeft, macht over hem zal verwerven. De huwelijksnacht begint met een uitstel, in de vorm van een gesprek, dat uiteindelijk tot afstel leidt. De blokkade die hij opwerpt, lijkt onnodig en irrationeel. Want strikt genomen heeft Elsa gelijk: wat is de waarde van een huwelijk met een onbekende? Een huwelijkscontract kan men niet met anonieme partners sluiten of ondertekenen met een kruisje. Wie dat verkiest, wekt de indruk de vluchtweg open te willen houden. Lohengrin stelt haar op de proef (kan zij zich aan haar belofte houden?), maar vervolgens stelt zij ook hem op de proef (is hij bereid haar waarlijk in vertrouwen te nemen door zich kwetsbaar te maken?). Zodra ze zijn naam zou weten, zou ze iets in handen hebben, een zekere macht over hem hebben en hem aan zich kunnen binden, maar dat is ten slotte de bedoeling van een huwelijk.

Zoals Kufferath (1891) en anderen betogen, doen de beletsels die Lohengrin opwerpt denken aan huwelijksregels en -restricties die negentiende-eeuwse antropologen zoals James Frazer en Andrew Lang bij zogeheten ‘primitieve’ volkeren (elders op aarde) aantreffen, maar ook in sprookjes en andere overblijfselen van de prechristelijke westerse cultuurfase, zoals het verbod voor geliefden om elkaar overdag te treffen of te liefkozen, of het verbod voor vrouwen om hun geliefde bij de naam te noemen of naar die naam te vragen. Lohengrin als neuroticus laat zich leiden door achterhaalde, onbewuste restricties die tot ondoorgrondelijke angsten, belemmeringen en voorzorgsmaatregelen leiden, terwijl Elsa een jonge vrouw is die naar emancipatie en een zekere mate van gelijkberechtiging hunkert. Ook hier geldt dat vanuit wagneriaans perspectief Lohengrin, als mythe, geen voltooid verleden tijd is, maar doorwerkt in de actualiteit.

Er kleven meer vraagtekens aan Lohengrins identiteit. Hij lijkt een fantasiefiguur. Zijn winst is verbluffend, hij oogt niet als een prijsvechter, veeleer als feeërieke gestalte. Zijn tegenstanders willen een lichaamsdeel in handen krijgen om hem op die manier te identificeren. Zij wil zijn geheim *zien*, hem identificeren aan de hand van dat wat hij verheimelijkt. Want dat zou een eerste categorisering, een eerste inbedding in de symbolische orde mogelijk maken (mens of fantasma, man of vrouw), door zich van zijn identiteit te vergewissen, een tastbaar bewijs. Daarmee zou hij indalen in de gewone wereld en onderworpen worden aan het spel van macht en intimidatie. Zodra Elsa hem *echt* wil laten worden, in de zin van *iemand* wil laten worden – een redelijk en onontkoombaar verlangen –, is de betovering verbroken. Want juist in de onbestemdheid van zijn identiteit berust zijn ongrijpbaarheid, zijn kracht.

Elsa onderwerpt hem aan een test en de uitkomst is duidelijk: de macht die de graal over hem uitoefent, is groter dan de hare, maar wat is de graal? Het lijkt een louter

denkbeeldige blokkade. Lohengrin hoort als enige de sirene of lokroep van de graal, niet in de zin van een tastbaar aanwezige macht, maar als een imaginair magnetisch klankveld waarin hij zich bevindt. We hebben, zo lijkt het, met een hypertrofe gewetensfunctie van doen: hypersensitiviteit voor ondoorgrondelijke en op het eerste gezicht irrationele geboden die vanaf grote afstand tot de betrokkene lijken te spreken, maar die in feite louter introspectief waarneembaar zijn. Niet alleen het verbod als zodanig lijkt zinloos, ook de macht die de graal over hem uitoefent, lijkt louter denkbeeldig. De graal zou ‘zürnen’, boos worden. Niet alleen als hij niet terugkeert, zelfs als hij talmt weet hij zich door de lange arm van de graal bedreigd. Waar bevindt zich de zender of het telepathische zintuig waarmee dergelijke geboden en geheime boodschappen hem bereiken? Elsa vraagt hem zich kenbaar te maken. Zij wil, zoals ze het op het beslissende moment formuleert, het geheim dat hij met zich meedraagt zien (*erschauen, offen sehen*). Juist dan betreden Frederik en zijn handlangers met getrokken zwaarden het vertrek om hem een lichaamsdeel te ontnemen dat de vorm heeft van een vinger. Datgene wat zij bijna in handen heeft, willen ze haar op het moment suprême afhandig maken. Elsa kan zich onmogelijk aan haar belofte houden, eenvoudigweg omdat dit hun vereniging als echtelieden in de weg staat, en Lohengrin vreest dat hij, met het geheim van zijn naam, ook nog iets anders zal verliezen, namelijk zijn mannelijkheid, zijn onkwetsbaarheid. Hij zou zijn integriteit, een deel van zichzelf prijsgeven.

Wanneer we geijkte middeleeuwse attributen zoals zwaarden, harnessen en wraaklustige warlords wegdenken, resteert een mislukte eerste huwelijksnacht waarin de mannelijke partner er niet in slaagt zijn geremdheid te overwinnen. Lohengrin en Elsa, man en vrouw, lijken toch niet bij elkaar te passen. Het moment waarop ze zich aan elkaar zouden moeten blootgeven, letterlijk, vervult hem met bezorgdheid en angst. Wat heeft hij te verbergen? Vreest hij te falen? Twijfelt hij (als maagdelijke ridder van onbesproken blazoën) aan zijn viriliteit? Of vreest hij veeleer dat de geslachtsdaad hem zal besmetten en onderwerpen aan de macht van huwelijk en liefde, zodat hij onderwerping aan de graal moet inruilen voor onderwerping aan Antwerpse huwelijkszedes?¹¹⁷ Ortrud vertegenwoordigt als boze stiefmoeder de oude wereld en zeden. Uit jaloezie wordt Elsa stiefmoederlijk behandeld. Zij oefent een onmiskenbare macht over haar uit, houdt haar kort, terwijl Lohengrin als bevrijder haar voor een ogenblik laat schitteren, totdat ze te dichtbij komt. Dan probeert hij haar op afstand te houden door incognito te blijven. Diverse personages veranderen in de loop

¹¹⁷ We zouden Lohengrin kunnen zien als negentiende-eeuwse tegenhanger van de roman *On Chesil Beach* (2007/2008) van Ian McEwan, die eveneens een mislukte eerste huwelijksnacht beschrijft die de betrokkenen voorgoed van elkaar vervreemdt, zodat het huwelijk per omgaande wordt ontbonden.

van het verhaal van karakter. Elsa lijkt aanvankelijk een passieve, dromerige jongedame die aan hallucinaties lijdt, maar verandert, vooral tijdens de lange woordenwisseling waaruit haar huwelijksnacht goeddeels bestaat, in een naar emancipatie strevende vrouw die vriendelijk maar vasthoudend haar wensen en grenzen kenbaar maakt. Lohengrin is een weergaloze, romantische minnaar die zich echter, tijdens diezelfde huwelijksnacht, als geredde neuroticus ontpopt. Frederik lijkt een vervaarlijk mannetjesdier, een machtsfactor van belang, maar tijdens het langdurige gesprek met Ortrud in het tweede bedrijf, als tegenhanger van het gesprek dat Elsa en Lohengrin in het derde bedrijf voeren, blijkt hij slechts een houwdegen zonder brein, een gedomesticeerde vechtmachine, een gespierde prothese waarover Ortrud vrijelijk naar goeddunken kan beschikken om haar persoonlijke intriges te realiseren in het kader van haar (door Lohengrin verijdelde) poging om haar matriarchale macht te bestendigen. Alleen de prins kan de jongedame bevrijden uit de macht van deze almachtige moeder en wakker kussen. We hebben, freudiaans gesproken, met de vrouwelijke variant van de oedipale driehoek van doen. Het is niet de (wet van de) vader die de weg verspert en als obstakel uit de weg moet worden geruimd, integendeel: 'vader' Hendrik de Vogelaar toont zich juist clement, spreekt vrij, laat toe dat Lohengrin (Orpheus) met zijn klankenspel Elsa uit de dood bevrijdt. De machtige moeder heeft de geliefden in haar greep: als stiefmoeder die Elsa uit balans weet te brengen en twijfel weet te zaaien, maar ook als graalburcht die een hypnotiserende macht over graalridder Lohengrin uitoefent. Ortrud, aanvankelijk een bijfiguur, wordt koningin van de nacht en intrigante. Zij weet Elsa ertoe te bewegen de verboden vraag te stellen die Lohengrin, de droom die levende realiteit leek te worden, alsnog tot droombeeld doet vervluchtigen ('sublimeren'). Elsa had, net als Ortrud, een stukje van hem in handen willen krijgen, niet het kootje van zijn vinger, maar een symbolisch deel: zijn naam, om daarmee een einde te maken aan zijn incognito, een onevenwichtigheid in hun relatie. Elsa verandert van een door hartstocht verblinde geliefde, die tijdens de eerste ontmoeting op alles onnadenkend ja zegt, in een volwassen echtgenote die tijdens de huwelijksnacht alsnog gaat onderhandelen. Het liefdessprookje maakt plaats voor een moderne, burgerlijke conversatie over rechten, plichten en verwachtingen tussen man en vrouw. Lohengrin zoekt een gade die hem 'onvoorwaardelijk' liefheeft, voor wie hij zich niet hoeft te rechtvaardigen of te legitimeren, Elsa daarentegen verlangt een huwelijk met een echtgenoot, maakt aanspraak op een zekere mate van reciprociteit: het vertrouwen zou niet onvoorwaardelijk, maar wederzijds moeten zijn. Daarmee zou Lohengrin echter definitief uit de machtstolp van de graal moeten treden. Als een nomade zonder genealogie zou hij alsnog een echtgenoot met een achternaam, een potentiële vader voor haar kinderen worden. Ze

zouden, als echtpaar, een genealogische stamboom in het leven roepen. De graalridderorde vormt echter een risoom, een netwerk van rondtrekkende vechtmachines, in toom gehouden door restricties en geboden waaraan ze zich niet kunnen onttrekken, zoals het incognitogebod. Lohengrin, net als Jupiter vanaf een bergtop neergedaald, blijft zich omgeven met het beschermende omhulsel van zijn anonimiteit. Elsa lijkt de man van haar dromen te hebben gevonden, totdat zij hun esthetische relatie alsnog in een burgerlijk huwelijk wil omzetten door wensen en verwachtingen, aarzelingen en decepties uit te spreken. Lohengrin lijkt omwille van haar bereid, zijn bestaan als nomadische zwerver op te geven, maar als blijkt dat Elsa zijn huwelijksvoorwaarden niet zonder meer aanvaardt, trekt hij zich terug. De droom maakt plaats voor het fiasco van de mislukte huwelijksnacht.

Diezelfde ambivalentie speelt ook op het politieke vlak, in het voorbehoud dat Lohengrin ten overstaan van Hendrik maakt. Net als de natiestaatgedachte in de negentiende eeuw, was het idee van het rijk in de tiende eeuw een progressieve gedachte in vergelijking met het achterhaalde tribalisme van de hertogdommen, dat op de oude Germaanse stamverbanden was geënt. Lohengrin lijkt zich onverkort in dienst te stellen van deze ‘toekomststaat’. In het derde bedrijf komt hij echter op zijn beslissing terug, al wordt de kiem van de ambivalentie al in het tweede bedrijf gezaaid. Waarom wel *Schützer* en niet *Herzog*? Hij gaat er niet echt voor, probeert van meet af aan voorzorgsmaatregelen te treffen, clausules in te bouwen, ontbindende voorwaarden, door speciale, ongebruikelijke eisen te stellen waar het zijn titel en zijn naam betreft. De rechten en plichten van hertogen en echtgenoten zijn duidelijk, maar wat zouden de rechten en plichten van een naamloze echtgenoot of van een Schützer zijn?

Lohengrin blijft om zo te zeggen een nomade. Terwijl ‘Herzog’ een stabiele, erkende term is, blijft de aanduiding ‘Schützer’ fluïde en labiel, om niet te zeggen vluchtig. Wanneer hij zijn ontslag als aanvoerder indient, is massale onrust het gevolg omdat de troepen een leider – letterlijk: een *Führer* – missen. En wanneer de zwaan na zijn gedaantewisseling weer in Gottfried is veranderd, zegt Lohengrin: ‘ziehier jullie Führer’. Dat wil zeggen, nadat Hertog eerst was ingeruild voor ‘Schützer’, maakt deze aanduiding uiteindelijk voor ‘Führer’ plaats. Ook deze titel heeft zo zijn problemen, hoewel die van latere datum zijn. Na-oorlogse versies van het libretto zijn nogal eens gekuist door de beladen term Führer door synoniemen te vervangen. Strikt genomen betekent het hetzelfde als hertog (afgeleid van het oud-Hoogduitse woord voor leider – *dux* in het Latijn). Lohengrin weigert niet alleen de titel hertog, hij weet zich vervolgens ook van de hem opgelegde verplichtingen te ontdoen door de

titel Führer tijdens de slotscène over te dragen aan Gottfried, voor wie hij slechts tijdelijk was ingesprongen.

De lotgevallen van de betekenaar Führer zijn van belang omdat juist deze ogenschijnlijk zo onschuldige en feeërieke opera een lievelingswerk van Hitler was. Ook hij voelde zich geroepen om het Duitse volk, gesymboliseerd door de persoon van Elsa, uit de benauwenis te verlossen. Zoals de Zwaanridder staande in een bootje Antwerpen aanded toen de Brabanders zich bij Hendrik en diens missie aansloten, zo deed Hitler, staande in een open auto, Wenen aan ten tijde van de Anschluss. De verwickelingen die nog zullen volgen wanneer het doek is gevallen, gaan met militaire inzet aan het toenmalige oostfront gepaard en zullen uiteindelijk in de stichting van het Duitse rijk resulteren.

Een anonieme echtgenoot van mysterieuze herkomst staat op het individuele vlak gelijk aan een Schützer zonder genealogie of constitutionele status op het politieke vlak: personages van dit type spreken weliswaar tot de verbeelding, maar zijn gehoorzaam aan een andere, onverbiddelijke macht, een goddelijk zending, die ze zonder compassie ten uitvoer zullen brengen, als de graal dat wil. Zij willen van hun leven, hun liefde, hun politiek een gesamt-kunstwerk maken. Wie een verbintenis met hen aangaat, is ten dode opgeschreven. Voor constitutioneel leiderschap zijn andere kwaliteiten vereist. Voor *Lohengrin* geldt echter wat ook voor andere muziekdrama's opgaat: de tekst vertelt maar een deel van het verhaal. In wezen gaat het om muziek. Daarop zal het brandpunt van de analyse zich moeten richten.

Muzikale duiding: topologie en akoestiek

De vraag wie Lohengrin is, laat zich op basis van de tekst maar ten dele beantwoorden. We moeten deze vraag vooral via de weg van de muziek benaderen. Terug naar het Eerste bedrijf, de Schelde-oever, maar nu met het gehoor als gids. Water (de Schelde) en land (de uiterwaarden) vormen de twee basale componenten waaruit de ruimte is opgebouwd. We zouden ze als landruimte en waterruimte kunnen aanduiden. De landruimte is een stabiele, standvastige bodem waarop ieder ding zijn vaste plek heeft, met de robuuste levensboom in het centrum, waar ook het 'Ding' in de zin van 'rechtsgeding' plaats vindt: de vroegmiddeleeuwse rechtszaak met een godsgericht als ontknoping, een juridisch experiment, een krachtproef, omdat op het land het recht van de sterkste geldt, vanuit de (psychologisch plausibele) overweging dat degene die in zijn recht staat standvastiger zal zijn dan degene die alle redenen heeft om aan de rechtmatigheid van zijn beschuldiging of aanspraak te twijfelen. Het godsgericht vindt plaats in een tijdelijk strijdperk waarin het recht zal spreken, zegevieren. Het is niet geoorloofd te interveniëren: de direct betrokkenen (van het mannelijk

geslacht) moeten het zelf maar uitvechten, terwijl de dame moet uitzien naar een ridder die het voor haar wil opnemen.

Deze ervaring van landruimte wordt met een geheel andere ervaring geconfronteerd: de waterruimte. In deze fluïde vorm van ruimtelijkheid blijven de dingen juist *niet* op hun plaats, maar verschuiven onophoudelijk: ze komen in beeld, doemen op, verdwijnen weer. Een ruimte met een effen, maar fluctuerend oppervlak dat mobiliteit faciliteert en contacten met de buitenwereld mogelijk maakt. De waterruimte (concreter: de Schelderuimte) is een heel ander type ruimte dan de landruimte (de uiterwaardenruimte) en dit contrast tussen beide ruimtetypen krijgt concreet gestalte in de muziek. Beter gezegd: het is de muziek die deze ruimtevormen opbouwt en tevoorschijn roept.

In eerste instantie is sprake van stabiele, aardse muziek, die met veel nadruk ten beste wordt gegeven, in de ‘aardse’ toonsoort bij uitstek, namelijk C-groot (Wagner 1906a). Trompetstoten en machtswoorden wisselen elkaar af. Daar horen bijpassende gebaren bij, zoals ridders die met laarzen of lansen op de aarde stampen. Zo wordt het rijk letterlijk uit de grond gestampt. Deze aardse, mannelijke muziek wordt bij vlagen onderbroken door de machteloze, dromerige melodieën die Elsa ten gehore brengt en die naar elders lijken te verwijzen. Op de uitdagende vraag wie van de aanwezigen bereid is het voor haar op te nemen, volgt tot tweemaal toe een pijnlijke stilte. Er is vooralsnog geen enkele wanklank die de stabiliteit van de situatie in gevaar kan brengen. Elke wanklank zou door het geweld van de aardse muziek tot zwijgen worden gebracht. Het volk (het koor) is afwachtend en zingt met fluisterstem. Dan, plotseling, ontwaren enkele omstanders in de verte iets merkwaardigs in de waterruimte: het naderende bootje van de Zwaanridder, dat door een zwaan wordt voortgetrokken. In eerste instantie zijn het slechts enkele sporadische stemmen die het opmerken, maar steeds meer verbaasde stemmen voegen zich in het koor, het geluid zwelt aan naarmate het bootje de dingplaats nadert, tot zich uiteindelijk een luidruchtige koorzang ontvouwt, een waaier van stemmen, die pas verstomt wanneer Lohengrin voet aan vaste wal zet en het oeverlandschap betreedt. Dat wil zeggen, via de muziek wordt de aarderuimte door de waterruimte uitgedaagd, uit balans gebracht, overspoeld en onder de voet gelopen, waarbij het waterpeil met golven lijkt te stijgen. Via de stemmen van de toeschouwers horen we hoe het bootje nadert, hoe het, drijvend op het wateroppervlak, langzaam maar zeker in beeld komt, ter plaatse komt. We ‘zien’ dit niet, maar vernemen het op akoestische wijze, we beluisteren (de aankomst van) het bootje in de stemmen van het koor. Door die opkomst en intocht worden wij de rivier als een andere vorm van ruimtelijkheid gewaar.

Als Lohengrin aan land gaat en het woord neemt, moet de ‘zware’ C-grootmuziek wijken voor ijle riviermuziek: golvende, langgerekte A-grootklanken, die wij herkennen uit de ouverture. Die ouverture is watermuziek, riviermuziek bij uitstek. Wie deze muziek hoort, ziet de Schelde traag door oneindig laagland voorbij stromen, eerst ijl en nevelig, maar dan zwelt de rivier aan, wordt breder en dieper. We zien Lohengrin aan wal stappen, horen zijn woorden, horen hoe watermuziek bezit neemt van de ruimte en een meer open vorm van ruimtelijkheid doet ontstaan, die de macht van de gevestigde machten overspoelt en ondermijnt. Het is meeslepende, deinende muziek. In het weidelandschap stond de eik centraal als een stabiele plek die houvast bood, waar recht werd gesproken en de aanwezigen zich verzamelden. De rivier daarentegen is een weidse ruimte, perspectivisch en laverend: twee contrasterende vormen van ruimtelijkheid, die ook doorklinken in de twee muziekstijlen die het eerste bedrijf domineren en met elkaar in strijd raken. Die strijd tussen twee muziktypen, twee ruimtetypen, is het ware godsgericht: de bevrijdende rivier die nieuwe wegen opent versus het despotisme van het land – zeemacht versus landmacht. De watermuziek staat voor fluïditeit en bevrijding. Dat wat stagneert, kan in beweging komen. Het water is de verbindingsweg met het buiten, het waterwegennet dat graalridders als nomadische troepenmacht benutten om lokale aardse machthebbers hun plaats te wijzen. Wagner (1906a) maakt op meesterlijke wijze maximaal gebruik van het contrast tussen beide ruimtetypen, bijvoorbeeld wanneer Lohengrin van de rivierruimte in de landruimte stapt. De stemmen verstommen, de ruimte transformeert van een gesloten, duistere ruimte in een open ruimte, een klank- en lichtstolp waarin het daglicht weer kan doordringen en waar hoop wordt geboden. Meer nog dan de tekst of de handeling is het de muziek die deze transformatie van de ruimte zelf bewerkstelligt. Het is alsof de muziek een akoestische *Lichtung*, een opening creëert die Lohengrins interventie (met zwaard en stemgeluid) mogelijk maakt. Aan de politieke, juridische en morele transformatie gaat een meer fundamentele, muzikaal-topologische verandering, een *Umwertung* vooraf, een algehele herstemming van de ruimte.

In het tweede bedrijf, dat plaatsheeft in het Antwerpse stadskasteel, is sprake van een stabiele, gevulde ruimte die opklinkt in en wordt bekrachtigd door de muziek. Het is een massieve ruimte, waarin zware muren donkere schaduwen werpen, zodat uithoeken ontstaan waaruit wanklanken opklinken en dissensus groeit. Op het water is de beweging der dingen anders van karakter dan op het land. Ook de Zwaanridder beweegt zich anders over het water (waar sprake is van permanente, gelijkmatige, golvende muzikale bewegingen), dan over het aardoppervlak, waar mensen en dingen in beginsel op hun plaats blijven en waar de nieuwe machtconstellatie, in de vorm van een huwelijk, nog moet worden geconsolideerd.

Lohengrin is een muzikale vervlechting van twee verhaallijnen of narratieve strengen, namelijk de historische verhaallijn (het optreden van Hendrik de Vogelaar) en de mythologische verhaallijn (het sprookje van de Zwaanridder). Hendrik vertegenwoordigt het realiteitsprincipe, de symbolische orde, de ‘donkere’ Middeleeuwen. Het recht van de sterkste is de heersende moraal. Lokale despoten investeren hun energie in het consolideren van preciaire machtsposities. De hertogskinderen moeten uit de weg worden geruimd middels een godsoordeel. En als de koning Frederik tot hertog benoemt, zal hij in ruil daarvoor de Brabantse troepen naar het oostfront leiden. De dromerige Elsa vormt het laatste obstakel. Alle aanwezigen worden medeplichtig gemaakt aan dit perverse scenario, totdat Lohengrin ten tonele verschijnt. Dan slaat de klankkleur van de ambiance om. Een heel andere stemming maakt zich van de ruimte meester. In deze nieuwe klankruimte, deze muzikale *Lichtung*, deze ambiance die door de muziek wordt opgebouwd, kunnen de verwickelingen een positieve wending nemen.

Er is sprake van twee interventies: een eerste tussenkomst door Hendrik, gedragen door aardse staatsmuziek: massieve, statige C-grootakkoorden die het gewelddadige ritueel opluisteren en de wanklank van het geweld verbloemen. Vervolgens is er de tussenkomst door Lohengrin, gedragen door nomadische watermuziek. De gegroefde, aardse staatsmuziek maakt plaats voor een effen, feeëriek klankaura. De ijelheid van de muziek suggereert dat Lohengrin als akoestische gestalte zich op de grens van droombeeld en realiteit, van hallucinatie en werkelijkheid bevindt. De tijdelijke hegemonie van de muzikale ambiance van watermuziek die hij om zich heen verspreidt, is als een *intermezzo*, een tijdelijke overwinning van de droom op de harde realiteit, van het ijle lustprincipe op het naargeestige realiteitsprincipe. Rondom Lohengrin verbreidt zich een andere klanksfeer, opgebouwd uit hogere, ijlere tonen. Zoals zijn schitterende harnas licht verspreidt, zo verbreidt zijn verschijning een ambiance van lichte klanken die een akoestisch beschermend omhulsel vormen dat Elsa tijdelijk aan de machtsgreep van haar vijanden onttrekt. In de akoestische klankstolp die hem omgeeft, wordt de sombere duisternis, de klankkleur van de donkere tiende eeuw, tijdelijk teruggedrongen.

De spanningen die zich in de loop van de opera manifesteren, zijn confrontaties tussen klankwerelden. Wanneer Lohengrin en Elsa zich eindelijk in hun bruidsvertrek bevinden, lijkt een klankkoepel hen te omhullen. Wanneer Lohengrin vervolgens het toneel verlaat, dooft zijn klankkleur uit. Hij maakt zich uit de voeten zoals hij ook zijn opwachting maakte: in een bootje (een lichtgewicht vaartuig), maar dan in omgekeerde richting. Het water blijft zijn element, zijn verblijf aan land was slechts een interruptie.

Hymne op de hartstocht: Tristan und Isolde

Wagner onderbreekt zijn werk aan de monumentale *Ring*-cyclus om *Tristan und Isolde* te componeren. Sindsdien wedijveren beide meesterwerken met elkaar wanneer het gaat om de vraag wat we als het nec plus ultra van Wagners oeuvre moeten beschouwen. Net als *Holländer* en *Lohengrin* speelt ook *Tristan* zich op en bij het water af, maar terwijl we beide voorgangers tot de Duitse romantische opera kunnen rekenen, is *Tristan* een muziekstuk van geheel andere aard, een kunstwerk sui generis, een klankwereld die niet lijkt te (kunnen) verouderen. De première vond in 1865 onder leiding van Hans von Bülow te München plaats. Vanaf die dag heeft het fenomeen muziek een onomkeerbare gedaantewisseling ondergaan.

In het eerste bedrijf treffen we Isolde op een dek onder een zeildoek aan. Haar moeder is een vermaarde tovenares die ooit stormen kon gebieden, maar nu alleen nog maar drankjes mengt. Isolde betreurt dat ze niet bij machte is om met de magische kracht van haar stemgeluid de zee uit haar sluimering te wekken. Dan zou een storm het schip met zijn bemanning als buit kunnen verslinden. Het drama begint in medias res. Aan de beginscène, die weinig goeds voorspelt, gaat het een en ander vooraf dat min of meer bekend wordt verondersteld. Wagner wist een complex verhaal tot een dramatisch minimum te comprimeren. Met het oog op de analyse doen we er goed aan enkele elementen uit de voorgeschiedenis in herinnering te roepen.

Tristan is de rechterhand, de uitverkoren paladijn van zijn oom, koning Marke van Cornwall, een kinderloze vorst op leeftijd. Hij krijgt opdracht de Ierse koningsdochter Isolde op te halen en heelhuids aan Marke te bezorgen. Isolde is een jonge weduwe; Tristan doodde haar echtgenoot in een tweegevecht. Een splinter van Tristans zwaard bleef in diens hoofdwond achter. Ook Tristan zelf raakte zwaargewond en werd door vrienden in een bootje gelegd en aan de golven toevertrouwd. Hij leek een gewisse dood tegemoet te drijven. Het toeval wilde dat hij aanspoelde niet ver van de plaats waar Isolde woonachtig was. Net als haar moeder is zij de toverkunst machtig. Zijn blik en aantrekkelijke gestalte maken dat zij haar aanvechting om hem met zijn eigen zwaard te doden overwint. Met drankjes en balsem weet ze hem te helen. Tristan trachtte anoniem te blijven door het anagram 'Tantris' als schuilnaam te kiezen. Met de splinter die Isolde uit het stoffelijk overschot van haar echtgenoot had verwijderd en die exact in Tristans zwaard blijkt te passen, kan zij zich echter van zijn identiteit vergewissen.

Isolde is een indrukwekkende, intimiderende verschijning, een ongetemde 'wilde meid'. Wanneer het doek opengaat, bevindt zij zich aan boord van het schip dat haar, onder Tristans begeleiding, van Ierland naar Cornwall vervoert, een in alle opzichten

ongemakkelijke positie voor een dame van haar stand. Ze is vertoornd en in slechte doen. Tristan blijft op afstand en negeert haar. Hij lijkt haar als politieke handelswaar, als lading te beschouwen. Het huwelijk met koning Marke werd om politieke redenen gesloten, om de precare vrede te bezegelen tussen beide Keltische koninkrijken, die lange tijd op voet van oorlog leefden. De overtocht behelst, in schaaktermen, een damegambiet. Tristan had de opdracht een blik op haar te werpen om te bezien of ze bevallig genoeg was om voor echtgenote van de koning door te kunnen gaan, een keuring die Isolde als bijzonder smadelijk ervoer. Tristan grijpt niet of nauwelijks in wanneer plaaggeesten (eerst een bemanningslid, vervolgens zijn eigen dienaar Kurwenal) beledigende liedjes aanheffen. Hij lijkt de voorgeschiedenis te hebben verdrongen, maar wanneer de kust van Cornwall in zicht komt, besluit Isolde haar dienaar Brangäne met een raadselachtige boodschap op pad te sturen om Tristan alsnog in haar tent te lokken. Zij weigert zich voor koning Marke te laten voeren zolang de verzoening niet heeft plaatsgevonden. Tristan heeft immers de dood van haar echtgenoot op zijn geweten. Die morele disbalans moet worden rechtgezet. Tristan overhandigt haar zijn zwaard en stelt voor hem te doden, maar dat is geen optie voor Isolde, want wat zal koning Marke wel niet zeggen wanneer bij aankomst blijkt dat zijn aanstaande echtgenote zijn trouwste dienaar zojuist met zijn eigen wapen om het leven heeft gebracht? Isolde stelt voor een verzoeningsdrank te drinken om de schuld te vereffenen. Zij heeft Brangäne echter opdracht gegeven de kelk met een dodelijk brouwsel te vullen. Wat zij niet weet, is dat Brangäne de kelk niet met gif, maar met liefdesdrank vulde. Tristan en Isolde ledigen de kelk, in de verwachting dat dit hun dood zal zijn. Zodra ze de elixer tot zich hebben genomen, omhelzen ze elkaar, in de wetenschap dat de dood hen spoedig uit deze onmogelijke situatie zal verlossen. Die hoop blijkt ijdel. Wanneer ze de kust naderen en elkaar in de ogen kijken, heeft de drank hun liefde juist bekrachtigd. De passie heeft de vorm van een uitzichtloze erotomane verslaving aangenomen.¹¹⁸ Er is nog maar één uitweg denkbaar, de befaamde *Liebestod*, zich getweeën onderdompelen in het grote Niets: de erotische suïcide, elkaar beminnen tot de dood erop volgt. Bestending van de liefde in de vorm van een huwelijk is ondenkbaar, maar afzien van lustbevrediging is evenmin een optie. Vanaf nu azen ze enkel nog op een gelegenheid om de liefdesdood deelachtig te worden. In een innige omhelzing verzonken, terwijl (als we afgaan op de muziek) alle signalen van

¹¹⁸ Weitz (2003) beschouwt *Tristan und Isolde* als een medische casus. Op grond van de symptomen, in combinatie met hedendaagse kennis over middeleeuwse geneesmiddelen, tracht hij de ingrediënten van de liefdesdrank te achterhalen. Het zou om planten uit de familie der solanaceae (nachtschade) gaan, wier werkzame substanties een ‘anticholinergisch syndroom’ bewerkstelligden dat tot desoriëntatie, lichtintolerantie en uiteindelijk suïcide leidde.

erotische opwinding zich in alle hevigheid manifesteren, meert het schip aan. Brangäne en Kurwenal weten de geliefden nog net op tijd van elkaar te scheiden en de fysieke hartstocht met behulp van Isoldes kroon en bruidsjaпон te camoufleren: een schrijnend geval van coïtus interruptus. Voor Tristan en Isolde telt vanaf nu nog maar één ding: de draad van de liefde weer oppakken, het werk van de lust voltooien, het onderbroken liefdesspel alsnog volbrengen. Slechts daartoe, zo lijkt het, zijn zij vanaf nu op aarde: elkaar omhelzen en doodbloeden. Vooralsnog zullen ze echter uitstel moeten velen.

Het tweede bedrijf speelt in een parkachtig landschap onder hoge bomen. De avond valt. Het hof gaat op jacht. Isolde en Brangäne houden zich schuil onder een grote boom, een variant op de levensboom. Wanneer de fakkel wordt gedoofd, is dat voor Tristan het teken dat de kust veilig is en de liefdesnacht aanbreekt. Wanneer de jachtgeluiden verstommen, wacht Isolde, in staat van opwinding, op zijn komst. Al gauw laten de geliefden alle teugels vieren. Ze weigeren noemenswaardige voorzorgsmaatregelen te treffen. Op waarschuwingen van Brangäne, die de wacht houdt, wordt al gauw geen acht meer geslagen.

Dan breekt een van de hoogtepunten uit de muziekgeschiedenis aan. De hartstocht zelf lijkt muziek te worden. De grote liefde krijgt eindelijk een kans. Tijd bestaat niet meer. Ze brengen de nacht met liefkozingen, gezang, verzuchtingen en akoestische dialogen door, een muzikaal gebeuren dat gaandeweg in een orgie van erotische klanken resulteert: de onderdompeling in de duisternis en de muziek is één grote aanklacht tegen de dag, één lofrede op de nacht. De nacht is het werkelijke, primordiale zijn, de dag daarentegen vluchtig, leugenachtig en illusoir. De dag blokkeert de liefde. De nacht bevrijdt ons en laat ons zijn wie we werkelijk zijn, in een rijk waarover de hartstocht de scepter zwaait. De nacht is ouder en authentieker dan de dag. Toch wordt hij telkens weer in zijn voortbestaan bedreigd. Het ochtendgloren zal vroeg of laat weer aanbreken. Het daglicht zal de nacht verdrijven. Dat willen ze echter niet meer meemaken. Ze willen zich getweeën onderdompelen in de onomkeerbare liefdesdood, de ultieme nacht waarop de dag geen vat meer heeft. Zo willen ze eindigen. Ze genieten echter dermate van hun liefde dat ze het moment van onderdompeling en versmelting telkens weer uitstellen, tot het andermaal te laat is. Wanneer zonsopgang ophanden is, heffen ze nog eenmaal een fantastisch duet aan, dat niemand wil laten eindigen, waaraan niemand een einde wil maken, op weg naar een subliem akoestisch hoogtepunt, dat echter net te lang wordt uitgesteld, met als gevolg dat ze zich ten tweeden male laten verrassen. Want met het ochtendgloren maakt ook koning Marke met zijn gevolg abrupt zijn opwachting. Ook het tweede bedrijf eindigt in een coïtus interruptus, wreder en schrijnender nog dan de eerste. Tristans vriend Melot, op de hoogte van de heimelijke liefde, heeft hem

verraden. Door zijn rivaal uit te schakelen, hoopt hij zelf carrière te maken aan het hof. Tristan daagt hem uit tot een duel, maar is dermate wanhopig en vervuld van doodsverlangen, dat hij eigener beweging in diens uitgestoken zwaard loopt, waarmee hij de facto een einde aan zijn leven maakt.

Het derde bedrijf speelt zich in Kareol af, waar het familiekasteel van Tristan zich bevindt. Hij is stervende, maar dat is een pijnlijk en moeizaam proces. Wanneer hij bij bewustzijn komt, wordt hij verscheurd door hevige pijn en geplaagd door wondkoorts en bloedvergiftiging. Hij bevindt zich in gezelschap van Kurwenal en een plaatselijke herder, die het onafwendbare stervensproces met bijpassende, sombere melodieën begeleidt. Nog eenmaal wordt Tristan teruggeduwd in het leven. De poort van de dood weigert zich te sluiten. De gedachte dat Isolde zich nog in het rijk van het licht bevindt, kan hij niet verdragen. Waar is zij? Is zij onderweg? Tristan ijlt. Plotseling, gedurende de laatste minuten, vult het toneel, waarop al die tijd in feite niets gebeurde, zich met gebeurtenissen. In ijltempo verschijnen een voor een de hoofdrolspelers ten tonele. Isolde smeekt Tristan nog eenmaal één uur met hem te delen, maar hij is dan al zo goed als overleden. Kurwenal doodt Melot om vervolgens ook zelf te sneuvelen, en koning Marke zegt dat hij alleen maar is gekomen om te vertellen dat hij begrijpt hoe het zit. Als vergevingsgezinde vorst is hij bereid dispensatie te verlenen door Isolde en Tristan met elkaar te laten huwen. Isolde zelf zingt, ter afscheid, haar weergalozes aria: een akoestisch toporgasme, de meest aangrijpende muziek die ooit op papier is gezet.

De grote vraag waarmee de toeschouwer achterblijft, is of Isolde zich werkelijk nog net op tijd bij haar geliefde voegt om hem, als een stervende zwaan, in de dood te volgen, of dat de hele slotscène één grote hallucinatie is, de ultieme koortsdroom van een aan erotiek verslaafde, stervende minnaar. Of Isolde nu lijfelijk aanwezig is of niet, de muziek wekt haar tot leven, als een klankgestalte, maar zij komt hoe dan ook te laat. Tristan is te ver heen. Ook de laatste kans op fysieke eenwording is verkeken. Coïtus interruptus ten derden male. De hevige climax vindt enkel akoestisch, als klankorgasme plaats.

We zullen dit muziekdrama op drie niveaus analyseren: op dat van het klankweefsel (het moleculaire niveau), op dat van het ‘verdeelde’ subject (de psychoanalytische duiding) en op het ruimtelijke niveau (de topologische analyse).

Moleculaire analyse: het Tristanakkoord

Tristan und Isolde zet in met het befaamde Tristanakkoord, dat wel als het beroemdste akkoord uit de muziekgeschiedenis is aangeduid.¹¹⁹ twee opeenvolgende dissonanten. Wat volgt is in feite een aaneenrijging van dissonanten. Elke opheffing is tijdelijk of gedeeltelijk, elke consonant wordt al snel weer uit balans gebracht. De ene dissonante klanklijn gaat naadloos over in de volgende, met een permanente deining van semi-consonante en dissonante klankcombinaties als gevolg. De bevrediging wordt voortdurend uitgesteld. Voor Wagner is dit de manier om muziek dichterbij de geleefde ervaring te brengen, waar voorspoed steevast gepaard gaat met en vroeg of laat weer omslaat in nieuwe tegenslagen. Zo kondigen zich in elke consonante combinatie nieuwe risico's of wrijvingen aan. Vooral in de liefdeservaring lijkt harmonieuze afstemming moeilijk vol te houden. Het leven zelf is een aaneenrijging van dissonanten. Deze hoofdrol voor de dissonant brengt bovendien een enorme uitbreiding van het periodieke systeem van muzikale elementen met zich mee. En wanneer het drama eindelijk in een consonant slotakkoord tot rust komt, is dat meteen ook het einde van alles: de wereld loopt leeg in de klankontknoping waarop het verlangen van beide hoofdpersonen zich richtte. Het muziekdrama is niet zozeer een verhaal *over* de hartstocht, veeleer klinken hartstocht en wanhoop door in elke toon. Een willekeurig fragment van de muziek is gemakkelijk herkenbaar, alsof alle maten uit hetzelfde akoestische materiaal zijn vervaardigd en het een uniek muzikaal weefsel betreft dat ook op moleculair niveau, op het niveau van de noten en klanken zelf, identificeerbaar en herkenbaar blijft.

Als libretto is *Tristan und Isolde* bijzonder compact. De muziek moet het werk doen. Zowel in het tweede als in het derde bedrijf gebeurt er lange tijd hoegenaamd niets: beminnen en sterven als *far niente*. Het derde bedrijf eindigt echter in een kakofonie van handelingen, alsof een opgelopen dramatische achterstand plotseling moet worden goedgeemaakt. Op het niveau van de muziek daarentegen is van dit 'dramatische tekort' niets te merken. Verwickelingen volgen elkaar voortdurend op. De muziek staat nooit stil, creëert een unieke erotische ambiance en brengt de wisselende stemmingen van de geliefden als dialoog van verfijnde emoties nauwgezet ten gehore. De liefde als 'daad' (als geslachtsgemeenschap) is naar de achtergrond gerdrongen, maar dat geldt niet voor de fysiologie, de biochemie van de liefde als zodanig. We horen hoe weefsels en bloedbanen met hormonen en andere biochemische substanties doordrenkt raken en hoe hun smoorverliefde lichamen daarop reageren. De muzikale dialoog vertolkt een biochemische dialoog. Het gaat om zwelgen, om

¹¹⁹ 'The Tristan chord remains the most famous single chord in the history of music' (Magee 2000, 208).

onderdompeling in gewaarwordingen. In eerste instantie lijkt de muziek het uitwendige handelen te ondersteunen en te begeleiden. Aan de muziek horen we hoe Isolde, in afwachting van haar minnaar, door het park sluipt. Spoedig echter brengt de muziek vooral de innerlijke ervaring ten gehore. Het is geen afbeelding of nabootsing van erotisch gedrag, maar veeleer een directe akoestische expressie van het verlangen zelf. Als we de ogen sluiten voor wat er op het toneel gebeurt (en dat is opvallend weinig, zoals gezegd), krijgen we onvermijdelijk de indruk dat er een hartstochtelijke, om niet te zeggen hartverscheurende fysieke erotische confrontatie wordt uitgevochten. Het is dan bijna verbazingwekkend om te zien hoe ingetogen de hoofdrolspelers zich daadwerkelijk gedragen. Ondanks het genot dat ze aan elkaars aanwezigheid ontlene, worden ze verscheurd door de intensiteit en onherroepelijkheid van hun liefde enerzijds en de onmogelijkheid en ongeoorloofdheid ervan anderzijds. Alleen in de duisternis van de nacht, wanneer de wereld als voorstelling uitdooft, kunnen ze elkaar naderen. De muzikale spanning wordt steeds ondraaglijker en meeslepender, om uiteindelijk in een fiasco te culminereren, wanneer de dissonante werkelijkheid met haar schelle klankruimte onverhoeds en op gewelddadige wijze de liefde interrumpeert. En in het derde bedrijf lijkt de muziek de naargeestige en ontluisterende biochemie en fysiologie van het stervensproces en het daarmee gepaard gaande decorumverlies muzikaal te vertolken, met de klanken van een herdersschalmei als enige vorm van palliatie.

Psychoanalytische duiding: coïtus interruptus

De oedipale driehoek is in dit koningsdrama duidelijk herkenbaar. Koning Marke vertolkt de vaderrol omdat hij door zijn tussenkomsten en aanwezigheid Tristan (Oedipus) de weg naar het geluk verspert. Juist haar onaanraakbare status als beoogde vorstin maakt Isolde onweerstaanbaar. Vandaar ook Tristans huiver om met haar in gesprek te raken. Hij weet dat hij er goed aan doet afstand te bewaren. Zij is taboe. Oog in oog met deze dame zal hij aan de verleiding wellicht geen weerstand kunnen bieden. Net als in de tragedie van Sophokles, wordt de identiteit van de hoofdpersoon onthuld wanneer de stukjes van het verhaal (en van zijn zwaard) als puzzelstukken in elkaar blijken te passen. Dan blijkt de geliefde (de mysterieuze Ierse dame die hem genas, dat wil zeggen het leven schonk) en de ‘moeder’ (in de zin van: echtgenote van zijn ‘vader’) een en dezelfde persoon te zijn. Want vanwege Tristan, de neef die hij als zijn eigen zoon beschouwde, had koning Marke zich bereid verklaard om, na het overlijden van zijn vrouw, zijn kinderloosheid te aanvaarden en van een tweede huwelijk af te zien. Nu hij, om politieke redenen, alsnog in het huwelijk treedt, heeft uitgerekend deze ‘zoon’ zich tussen hem en zijn echtgenote gepositioneerd. De eerste vraag

die Marke hem stelt wanneer de waarheid aan het licht komt, is dan ook of hij ‘het’ werkelijk met Isolde heeft gedaan.¹²⁰ Daarmee zou hij het ultieme taboe hebben geschonden en mogelijkervijze zelfs de biologische vader van eventuele koningskinderen zijn.

De vrouwelijke variant van de oedipale driehoek speelt minder nadrukkelijk een rol. De macht van Isoldes moeder is onmiskenbaar tanende en Isolde zelf maakt haar opwachting als een uitgesproken autonome, geëmancipeerde dame, die haar eigen plan trekt en niet met zich laat sollen.

Tristan und Isolde is ook klassiek-freudiaans in die zin dat de problematiek van hartstocht en liefde via theatrale driehoeksrelaties tussen aristocraten uit een ver verleden wordt uitgewerkt. In tegenstelling tot *Das Rheingold* en *Siegfried*, die in een onderaardse mijn en in een smidse spelen, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, is de wereld van arbeid en productiviteit slechts marginaal vertegenwoordigd via bijrollen, zoals de zingende bemanning in het eerste en de fluitspelende herder in het derde bedrijf.

Vanuit lacaniaans perspectief (1986) zouden we *Tristan und Isolde* als het summum, het paradigmatische of exemplarische voorbeeld van hoofse liefde kunnen beschouwen. In deze stijl van liefhebben staat het telkens weer uitstellen van de ultieme fysieke gebeurtenis (de climax, de lichamelijke verbintenis), waarop het streven en begeren van de betrokkenen onmiskenbaar en van meet af aan is aangelegd, centraal. Dat wat intens wordt verlangd, valt, ook wanneer het binnen handbereik lijkt, aan uitstel en uiteindelijk afstel ten prooi. Aan het einde van het eerste bedrijf, wanneer Tristan en Isolde elkaar liefdevol omarmen, terwijl het schip al op het punt staat aan te meren, klinkt bijvoorbeeld plotseling een opmerkelijke frase: ‘De koning komt’. Terwijl de muziek tamelijk ondubbelzinnig een erectie of zelfs een orgasme suggereert, verschijnt in plaats van koning Fallus koning Marke in beeld, een man op leeftijd, representant van de symbolische orde, die toezicht houdt op wat wel en niet geoorloofd is. Met koning Marke en zijn gevolg maakt niet het lustprincipe, dat de muziek domineert, maar het realiteitsprincipe zijn opwachting. *Tristan und Isolde* is als het ware een tweestrijd tussen de muziek (het lustprincipe) en de dramatische handeling (het realiteitsprincipe). Gaan we af op de muziek, dan lijken Tristan en Isolde, evenals hun gameten, te versmelten, maar in werkelijkheid worden ze hardhandig van elkaar gescheiden, zodat er twee partijen ontstaan die de koning, als centrale figuur op het toneel, gevoeglijk flankeren: Isolde en haar dienaress Brangäne enerzijds, Tristan en zijn dienaar Kurwenal anderzijds. De dramatische handeling scheidt wat de muziek juist leek te verenigen. Het

¹²⁰ ‘Tatest Du’s wirklich?’ De daad wordt door een woord van minimale omvang – de letter ‘s’ – aangeduid.

muziekdrama opent met de mededeling dat het doel (namelijk Cornwall) zo goed als bereikt is ('Wir sind am Ziel', 'Hart am Ziel'). Het eigenlijke doel van de geliefden (de coïtus) zal echter onbereikbaar blijken.

In het tweede bedrijf zwelt de hartstocht verder aan. Wanneer, als afsluiting van een hartstochtelijk liefdesduet, plotseling een heftige schreeuw opklinkt, heeft de luisteraar de indruk dat Isolde aan het einde van een lange nacht alsnog haar hoogtepunt bereikt. In werkelijkheid blijkt het Brangäne te zijn, die een wanhoopskreet uitstoot zodra zij beseft dat de geliefden, die haar waarschuwingen veronachtzaamden, zich andermaal lieten verrassen. Een ander kenmerk van hoofse liefde is dat de hartstocht als een aandoening, een ongeneeslijke verslaving wordt ervaren. De liefdesgeschiedenis als ziektegeschiedenis, minnaars als junk. De onvervulbare liefde is dermate ondermijnend voor het normale functioneren dat de betrokkenen al het andere uit het oog verliezen en ongeschikt worden voor hun ambt.

De liefde behelst in feite een ernstige overtreding, een transgressie van wet en verbod, van de symbolische orde. De geliefden begeven zich van meet af aan op verboden terrein en moeten hun fatale hartstocht met de dood bekopen. Er zijn onneembare obstakels in het spel. De passie is onoorbaar. Het vieren van de liefde is slechts in de duisternis mogelijk, wanneer de betrokkenen voor anderen onzichtbaar zijn. In zekere zin is Tristan al dood en lijkt de liefdesdrank wel degelijk een dodelijk gif te bevatten. Het is het lacaniaanse scenario van de uitgestelde, tweede dood, met Tristan als variant op de typisch wagneriaanse gestalte van de 'ondode'. Slechts de liefde houdt hem nog in leven, maar hij verlangt naar de dood, dat wil zeggen naar het moment waarop hij, als een Orpheus à rebours, de geliefde ertoe kan verleiden met hem af te dalen in het rijk van de duisternis. Die hoop houdt hem in het derde bedrijf in leven.

Strikt genomen is *Tristan und Isolde* het verhaal van een mislukte erotische affaire. Hoe fantastisch de muziek ook klinkt die de hoofdpersonen ten beste geven, de liefde waartoe zij op aarde zijn eindigt in een fiasco. Wagner heeft in deze opera een monument willen nalaten voor zijn liefde voor Mathilde. Of en in hoeverre Richard en Mathilde daadwerkelijk in fysieke zin de liefde hebben bedreven, is nooit met zekerheid opgehelderd. Een substantiële dosis hoofse liefde maakte deel uit van hun onmogelijke kunstenaarsromance. Biologisch gesproken is het de taak van individuen om vruchtbare, productieve kinderen op de wereld te zetten. Bewust en onbewust zijn zij op zoek naar de perfecte partner, de optimale combinatie. De romantische gedachte is dat die gelegenheid zich slechts eenmaal in het leven voordoet. Tristan is er niet in geslaagd zich voort te planten, zijn 'huis' sterft uit.

In het Frans wordt het orgasme la *petite mort* genoemd. De slotscène is echter niet aan de kleine, maar aan de ‘grote’ dood gewijd, waaruit de betrokkene niet meer zal ontwaken. De overdracht van DNA, als biologische variant van ‘leven na de dood’, heeft bij Tristan niet plaatsgevonden. Wellicht is Isolde een ander lot ten deel gevallen. Hoe dan ook, hun melodielijnen zijn, als DNA-strengen, vervlochten geraakt. We moeten ons realiseren dat Wagner, toen hij zijn opera componeerde, halverwege de veertig en kinderloos was. Net als Tristan verbleef hij aan het hof van een miljonair. Zijn liefde voor Mathilde is tot partituur gesublimeerd, niet als een opera onder velen, maar als een uniek en weergaloos kunstwerk, een nec plus ultra in de muziek, in de menselijke cultuurgeschiedenis überhaupt.

Catharsis of hallucinatie?

*C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques.
(Charles Baudelaire, La Mort)*

De ontknopning zadelt ons met twee onverenigbare interpretaties op. De manifeste ontknopning suggereert dat er een soort eindafrekening wordt opgemaakt. Melot (als hoeder van de staat, of als opportunistische verrader?) wordt via een impulsieve standrechtelijke executie door Kurwenal van het leven beroofd; Tristan wordt (door Marke) van alle morele smetten vrijgesproken en Isolde verzekert hem nogmaals haar onvoorwaardelijke liefde. Tekst en muziek, libretto en partituur zijn echter bezaaid met aanwijzingen die suggereren dat de ontknopning in werkelijkheid heel anders moet worden begrepen, namelijk als de koortsdroom van een stervende die, teruggekeerd op zijn thuisbasis, als een vroegmiddeleeuwse IC-afdeling, maar dan gespeend van elke vorm van palliatieve technologie, op jammerlijke wijze aan zijn einde komt. De verzoening lijkt in werkelijkheid een hallucinatie. De stervende Tristan hunkert en kijkt uit naar de komst van zijn geliefde, niet omdat hij denkt dat zij hem andermaal zou kunnen redden, want hij is ten dode opgeschreven, maar omdat haar verschijning hem zou verzoenen met zijn dood. Hij begint te ijlen. Kurwenal en de herder kijken uit over een mistroostige, lege zee. Om het lijden te verzachten besluiten ze het spel mee te spelen. Tristan leeft op, de interventie sorteert effect. Wanneer hij verneemt (zonder het zelf te kunnen zien) dat Isolde in aantocht is, is een laatste moment van geluk zijn deel. Hij ijlt, staat op het punt zijn bewustzijn te verliezen, de dood lijkt nabij. Eén voor één verschijnen de andere personages in ijtempo op het toneel, maar de gebeurtenissen lijken in hoge mate onwaarschijnlijk. In werkelijkheid lijken we te moeten concluderen dat Tristan in

eenzaamheid sterft en dat Isoldes aanwezigheid, net als haar weergaloze aria, een muzikale koortsdroom is.

Dat is althans de lezing van Jean-Pierre Ponnelle in een uitvoering met René Kollo als Tristan en Johanna Meier als Isolde: een geslaagd theateraal experiment dat in een aangrijpende, maar alleszins geloofwaardige encenering resulteert. Het fantasma van de liefdesdood, de gezamenlijke onderdompeling in het erotische Nirwana, blijkt meer fantasie dan werkelijkheid te zijn. Voor de liefdesdaad, geoorloofd of niet, is het hoe dan ook te laat. De enige troost voor de betrokkenen is dat, in een tijdperk waarin het muziekdrama als dvd technisch reproduceerbaar is, een miljoenenpubliek intens met hen meeleeft. De ‘Liebestod’, Isoldes sublieme slotaria, is de ultieme vertolking van loochening en hallucinatie. ‘Zien jullie niet hoe hij glimlacht, hoe hij leeft?’ zingt zij, oog in oog met Tristans lijk. Zij lijkt, in diens van pijn vertrokken, grijnzende gelaat, een levende glimlach te ontwaren.

Freud spreekt terloops over *Tristan und Isolde*, in een voetnoot bij het befaamde geval ‘Schreber’. De opmerking die hij maakt is echter van belang. De betreffende passage is aan het fenomeen projectie gewijd. Een waangedachte komt tot ontwikkeling om het onaanvaardbare te verdringen, aldus Freud. Bij Schreber betreft het de gedachte van de Apocalyps: de wereld zou op het punt staan te verdwijnen. De zon trekt zich geleidelijk terug, de aarde zal verkillen. Een dergelijke catastrofe, schrijft Freud, komen we ook in liefdesgeschiedenissen tegen. In de liefdesextase houdt de wereld op te bestaan. Het liefdesobject trekt alle aandacht naar zich toe, ‘zuigt’ de wereld als het ware leeg (1911/1943, p. 307). Dat wil zeggen, aan de liefde voor de Ander worden alle andere betrekkingen met de buitenwereld opgeofferd. Het libido wordt volledig in deze ene relatie geïnvesteerd. Al het andere wordt aan verkilling en verduistering prijsgegeven. Dat is in feite wat er in Wagners muziekdrama gebeurt. Tijdens de slotscène verschijnen de personages, die voor Tristan in feite niet meer bestaan, nog eenmaal ten tonele. De opwachting die zij maken, moet echter als een hallucinatie worden begrepen. De waan of hallucinatie is volgens Freud een wanhopige poging van de betrokkene om zijn betrekkingen met de buitenwereld te helen, te reconstrueren. Melot verschijnt ten tonele om alsnog te sneuvelen (zoals hij zou hebben gedaan indien Tristan daadwerkelijk de strijd met hem had aangebonden), Kurwenal maakt zijn opwachting om nogmaals zijn onvoorwaardelijke trouw te demonstreren, Marke neemt het woord om zich met Tristan te verzoenen en Isolde komt op om haar eeuwige liefde te verklaren. Tristan probeert zich op de valreep met zijn medepersonages te verstaan. Hij lijkt de achterblijvers een voor een te ‘ontbieden’. Deze herstelpoging, aldus Freud, voltrekt zich in de regel op tamelijk luidruchtige wijze (p. 308). De chaotische slotscène gaat met de

nodige 'Lärm' gepaard. De reparatie slaagt maar ten dele. Tristans wereld heeft een onomkeerbare, fatale verandering ondergaan.

Dagruimte versus nachtruimte: topologische analyse

Het eerste bedrijf enceneert een confrontatie tussen twee ruimtetypen, namelijk waterruimte (de Ierse Zee) en landruimte (Cornwall). De landruimte wordt door de symbolische orde gedomineerd. De overtocht is een precair intermezzo. Vanuit Isoldes perspectief is sprake van een tijdelijk gezagsvacuüm tussen het ouderlijke gezag (de gezagsdragers in Ierland, die haar als geschenk naar Cornwall zenden om de lieve vrede te bewaren) en het gezag van koning Marke (gezagsdrager en aanstaande echtgenoot in Cornwall, aan wie zij, zodra het huwelijk is voltrokken, volstreekte gehoorzaamheid zal zijn verschuldigd). De ruimte om zelf te handelen is letterlijk en figuurlijk uiterst beperkt. Zij aarzelt lange tijd alvorens het initiatief te nemen, de aanval te openen op Tristan. Juist omdat de zee een risicovolle omgeving vormt, dient Tristan strenge regels in acht te nemen, zoals de regel die hem maant afstand te houden van de dame die hij begeleidt, hoe moeilijk hem dat ook valt en hoe on hoffelijk dat ook is. Het is een voorzorgsmaatregel, door zeden en gewoonten opgelegd, een vorm van morele immunisering. Isolde weet hem echter schaak te zetten.

Wanneer ze zich nog op open water bevinden, drinken zij het vermaledijde brouwsel, in de hoop niet meer levend aan land te hoeven gaan. De drank laaft hen, als een soort Heilige Communie van de liefde. Hun gemoed wordt zee-achtig, gaat deinen: 'Wie sich die Herzen / wogend erheben' (p. 28). Ze zijn gedesorienteerd. De landruimte en haar bewoners hebben opgehouden te bestaan. Isolde weet niet meer waar ze zich bevindt en Tristan heeft geen idee meer over welke koning de stemmen het hebben die hem omringen (Koning? Welke koning? Wat komt hij doen? Wat wil hij van me?, p. 29). De zee is als het Es dat zich buiten het bereik van de symbolische orde uitstrekt. Gedurende enkele ogenblikken zijn de geliefden erotische nomaden en ogenschijnlijk niet meer te domesticeren. Wanneer ze aan land gaan, betreden ze met manifeste tegenzin de wereld van wet en protocol.

In het tweede bedrijf is de topologische situatie veranderd. Dagruimte en nachtruimte worden tegen elkaar uitgespeeld. De nacht creëert een andere ambiance dan de dag, maakt mensen en dingen niet zo zeer onzichtbaar als wel *anders* zichtbaar, in beperkte mate zichtbaar: zichtbaar van zeer nabij. Zichtbaarheid vergt intimiteit en nabijheid, een conditie die in de dagruimte alleen voor de tastzin opgaat. Het is uiteraard van belang te beseffen dat we ons in een wereld zonder elektriciteit bevinden. De nacht is het onbetwiste rijk van de duisternis, in hoge mate onbegaanbaar. De enige herinnering aan de tijdelijke almacht van het

daglicht is de fakkel als restant of reddingsboei, die dan ook een belangrijke rol speelt als signaal. Pas als dit minimum aan licht is gedoofd (een verrichting waartegen Brangäne hevig verzet biedt), weet Tristan dat de nacht soeverein is. In het nachtrijk van vrouw Minne is het geoorloofd Isolde te naderen. Hij doemt op uit de duisternis. Ze ontwaart hem wanneer hij zich in haar nabijheid bevindt. De blik heeft zijn voorsprong op de andere zintuigen verloren. Zij ziet hem pas wanneer ze hem ook kan horen en voelen. Ze voelt hem naderen, dat is wat de muziek ons te verstaan geeft. Aan de muziek horen we dat zij hem ontwaart.

De nacht is ouder dan de dag. Het is de ruimte waarin de liefde als erotische passie zich terugtrok, onderdak vond, vooral de heimelijke, onbestaanbare liefde. De nacht klinkt heel anders dan de dag: het is een klankruimte waarin bepaalde ervaringen mogelijk worden, opgeroepen worden, als een ambiance die ons omgeeft. Wat zich in het daglicht laat onderscheiden, wordt 's nachts diffuus. De dingen vervloeien, lijken vloeibaar te worden, als naadloze schaduwachtige substanties. Deze ruimte, deze intieme omgeving, klinkt op in de muziek. Het is een ambiance die een bepaalde stemming oproept, die van de authentieke liefde, het erotische geluk. Overdag blijven de geliefden het doelwit van argwanende blikken. Zoals Brangäne het formuleert: dwaas is het te denken dat de wereld de ogen zal sluiten voor jullie liefde. Nu bevinden ze zich eindelijk buiten het blikveld van de anderen, maar de situatie blijft precair. Vroeg of laat zal de nacht toch weerloos blijken tegen de oprukkende, opdringerige dag. Net als de zee is de nachtruimte een intermezzo: een opschorting van de symbolische orde als netwerk van wetten en plichten. Vanuit het perspectief van de nacht gezien, is die orde echter louter schijn. Zij vormt geen tastbare werkelijkheid, maar wordt door onszelf geconstrueerd en in stand gehouden. Dat geldt voor wetten en regels net zo goed als voor de kleuren die we waarnemen. Het zijn illusoire voortbrengsels van onze geest en van ons zenuwstelsel. Wanneer Isolde haar dienstmaagd Brangäne de opdracht geeft de fakkel te doven, zegt ze het heel duidelijk:

Das Zeichen, Brangäne!
O gib das Zeichen!
Lösche des Lichtes
Letzten Schein!
Dass ganz sie sich neige,
Winke der Nacht!
Schon goss sie ihr schweigen
Durch Hain und Haus.

Laat de schijnwereld van het daglicht definitief uitdoven. Reeds overspoelt de nacht als intieme klankruimte de aarde. In deze ambiance kan de ware liefde opdoemen, verschijnen, beluisterbaar worden. De symbolische orde trekt zich terug. De jachthoorns, die de aanwezigheid van de koning aanduiden, verplaatsen zich naar onbestemde verten. In de duisternis is het echter moeilijk afstand te schatten. Is de koning met zijn gevolg ver weg of dichtbij? Zelfs nu kunnen zij zich niet veilig wanen. Niettemin stijgt een uniek klankweefsel op, zwijgend en deinend, als een alomvattende stemming, een *Schallwelt* of klankstolp die hen vooralsnog omhult en aan het zicht onttrekt, een ruimte waarin de liefde gevierd kan worden. Door de fakkel te doven, wordt de dagruimte gesloten en de nachtruimte als het ware geopend. Alles is diffuus, nabij. Brangäne is een onzichtbare stem tussen de kantelen. De ruimte is in gereedheid gebracht voor liefde en duisternis, voor de nachtmuziek die als een deinende klankomgeving opdoemt. Het stemgeluid van Brangäne vormt de laatste akoestische echo van de dagruimte. Het licht lijkt op te trekken als een mist. Wat verschijnt is een heel ander soort ruimte, nabij en voelbaar, het Rijk van Vrouw Minne. Het licht dooft uit, de aarde krijgt eindelijk de kans te verschijnen zoals zij werkelijk is. Dingen en geluiden laten zich niet langer thuisbrengen. De duisternis heeft een eigen helderheid gekregen. Ook de tijd is niet meer zo geprononceerd. De afgunstige dag, die hen de liefde niet gunde, heeft zich teruggetrokken. Wat gedurende de dag slechts fantasie was, namelijk de fysieke aanwezigheid van de geliefde, is tastbare realiteit geworden. Ze waren de gevangenen van de dag, maar de nacht bevrijdt hen. Tristan wil zijn geliefde meevoeren de eeuwige nacht in om als een Orpheus *à rebours* voor altijd het rijk van de duisternis te betreden. In die nacht in het kwadraat zal de dag definitief tot het verleden behoren. De geliefden zijn nachtwezens geworden op wie de pralende dag geen vat meer heeft. Hun stemmen zwemmen door de klankruimte. Laat de dag niet meer intreden en de nacht een gewijde ambiance worden, dat is hun verlangen.

Ons begrip van ruimte is in beginsel op dagruimte georiënteerd. De dag staat model voor onze ervaring van ruimtelijkheid als driedimensionale ruimte die zich langs perspectivistische lijnen tot aan de horizon uitstrekt en waarin zich discrete dingen bevinden, solide voorwerpen die ruimte innemen. In beschouwingen door auteurs van fenomenologische huize, zoals Minkowski (1935), Merleau-Ponty (1945) en Bollnow (1963), krijgt echter ook de nachtruimte de nodige aandacht. In eerste instantie zijn we geneigd de nachtruimte in termen van deficiëntie te begrijpen. We leggen de nadruk op het ontbreken van licht, van tijdsbesef, van scherpe contouren, van bewegingsvrijheid, enzovoort. Bij nader inzien blijkt de nachtruimte weliswaar wezenlijk anders dan de dagruimte, maar niet per definitie de

mindere van de twee. Duisternis moet niet als een belemmering, maar als een mogelijkhedenvoorwaarde voor een bepaald type visuele ervaring worden begrepen. In de nachtruimte zijn horizon en perspectief afwezig, aldus Bollnow. Alles lijkt min of meer nabij. Verte maakt plaats voor diepte. Nachtruimte is beperkt van omgang, als een stolp. De ruimte is op een fundamentele wijze angstaanjagend, omdat we overzicht missen en de wereld een andere aanblik vertoont. De dingen lijken diffuus en vloeibaar, terwijl de sterren zichtbaar worden, alsof de blik toegang krijgt tot de immense diepte van het universum. Het is een vooroordeel dat in de nachtruimte volstrekte duisternis zou heersen. Veeleer is sprake van een soort schemerdonker: gedempt licht. Het onderscheid tussen biotisch en abiotisch vervaagt. De nachtruimte is een animistische omgeving waarin de dingen tot leven komen. Alles lijkt betroffen in een trage, deinende beweging. De nachtruimte omhult ons, zit ons op de huid. Om ons door deze ruimte te bewegen, zijn tast en gehoor even belangrijk als de blik. Nachtruimte vormt daarom een optimale ambiance voor de liefde. Betasten is niet langer de mindere van bekijken. Het zijn gelijkwaardige registers van waarnemen en exploreren. Datgene wat overdag aan het zicht onttrokken is (lichaam, huid) geeft zich bloot, treedt aan de oppervlakte. De nachtruimte vult zich met vervloeiende geluiden. Zij heeft een geheel eigen karakter, waarop de categorie van *das Unheimliche* (het vreemde, dat tegelijkertijd vertrouwd lijkt, Freud 1919/1947) van toepassing is, evenals het heilige, het 'numineuze' (Otto 1932). Alsof de nachtruimte oorspronkelijker is dan de dagruimte, maar wij van haar vervreemd zijn geraakt – alsof we ooit in een ver verleden nachtdieren waren. Een religieuze stemming maakt zich van ons meester wanneer we, op de tast en op het gehoor, de duisternis van een nachtelijk woud of van een kathedraal betreden, alsof we terugkeren in een verdonkeremaande, prehistorische fase van onze wereldervaring. De kathedraal is een gebouw dat ook overdag de nachtruimte koestert en bewaart, daar waar zij elders door daglicht is verdreven.

De nachtruimte is de ruimte waarin het tweede bedrijf zich ontvouwt. Jachtgeluiden in de verte vormen een onbestemde dreiging, bomen creëren een ogenschijnlijk veilige *Umwelt*. Het tweede bedrijf is geen opeenvolging van aria's en duetten, maar veeleer een 'gestemde' klankruimte waarin een unieke vorm van muzikale uiteenzetting mogelijk wordt. Wagner weet een klankruimte in het leven te roepen waarin zangstemmen opdoemen als schuimkoppen in een deinend klankweefsel, het woord nemen en weer onderduiken. De akoestische contouren zijn verre van scherp, de klanklijnen naadloos en diffuus. Het is een wonderlijke ambiance die de daggeluiden dempt, waarin ruimte en tijd versterven, met als gevolg dat de geliefden zich door het wrede ochtendgloren laten overvallen. De dagkleuren

zijn verdwenen. We weten allang dat die kleuren illusies zijn en dat we in werkelijkheid in een zee van deeltjes en golven bestaan (Fechner 1919). De duisternis oogt authentieker, minder illusoir. Deze gewaarwording wordt vertolkt door het befaamde duet dat de beslissende fase van de liefdesnacht inleidt:

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
Gib Vergessen
Dass ich lebe;
Nimm mich auf
In deinem Schoss,
Löse von
Der Welt mich los!
Verloschen nun
Die letzte Leuchte;
Was wir dachten,
Was uns deuchte...
Löscht des Wähnens Graus
Welt-erlösend aus...

Het is een hymne, een dankgebed, een smeekbede. Laat de dagruimte uitdoven! Terwijl een schilderij de schijn en het bedrog (de kleuren en het perspectief) tot kunst verheft, creëert muziek een authentieke werkelijkheid buiten het bereik van wet en gezag. De laatste herinnering aan het realiteitsprincipe vormt Brangänes stemgeluid, dat bij tijd en wijle een waarschuwingssignaal afgeeft ('Habet acht! Bald entweicht die Nacht'). Haar waarschuwingen zijn echter niet bij machte tijdig een einde te maken aan de hypermuzikale, narcotiserende uiteenzettingen die de geliefden naar sublieme hoogten voeren, op weg naar een climax die steeds aanlokkelijker lijkt te worden, maar uiteindelijk onbereikbaar blijft, omdat de tussenkomst van de dagruimte hen de pas afsnijdt. Hun ultieme klankorgasme is de meest naargeestige anticlimax uit de geschiedenis van de liefde. Van meet af aan betreuren ze de eindigheid van de nachtruimte. Vandaar hun verlangen naar datgene waarvoor de aardse liefde slechts de opmaat vormt: de gezamenlijke onderdompeling in het orfische rijk van de eeuwige duisternis, waar ze definitief onzichtbaar en onnavolgbaar zullen zijn:

So starben wir
Um ungetrennt,
Ewig einig,
Ohne End',
Ohn' Erwachen,
Ohne Bangen,

Namenlos
In Liebe umfangen
Ganz uns selbst gegeben
Der Liebe nur zu leben.

In het schelle licht van de dagruimte zouden Tristan en Isolde weer discrete, afzonderlijke entiteiten worden, op afstand van elkaar, die elkaar wel kunnen zien, maar niet meer kunnen beroeren. Dat is, na deze intense ervaring, onaanvaardbaar geworden. Ze willen vervloeien, alsof de liefdesdrank een chemische, moleculaire kettingreactie bewerkstelligde. Zij betreden de nachtruimte als pioniers die voor het eerst ervaren hoe dromen werkelijkheid kunnen worden: de nachtruimte als een ambiance waarin bepaalde vormen van erotische virtuositeit tot het rijk van het mogelijke gaan behoren.

Dan breekt alsnog de naargeestige dag aan. Opeens bevinden ze zich weer in het blikveld van hun entourage. Het is alsof de nachtruimte op slag wijkt voor een ander type ruimte, waarin de koning zijn opwachting maakt om de orde te herstellen. De dagruimte als ambiance voor een verhoor. ‘Tatest Du’s wirklich?’ De vorst verlangt te weten of Tristan ‘de daad’ werkelijk heeft verricht. Tristan probeert de nietszeggende gestalten die hem plotseling omgeven te verjagen als dagspoken die de nachtruimte opschrikken en verstoren, als schimmen en illusies. Hij weigert het despotisme van de dag en van koning Marke, die hij al die jaren diende, nog langer te verdragen. In dit rigide engagement met de nachtruimte berust zijn revolte. Hij wil zijn geliefde voorgaan naar het land waar de vermaledijde zon, als toonbeeld van heliocentrisch absolutisme, niet vermag door te dringen en waar slechts de pure (akoestische) liefde zal heersen. Zal zij hem, op zijn tocht naar deze ruimte, volgen? Dat is het enige wat hij nog wil weten. De wereld bestaat voor hem niet meer. Naar het orfische wonderrijk van de nacht wil hij zijn schreden wenden. Isolde belooft hem te zullen vergezellen.

In het derde bedrijf wacht Tristan op haar, een vorm van vergeefs wachten (‘waiting in vain’, Badiou 2010, p. 43) die een groot deel van het bedrijf in beslag neemt, niet in de hoop dat zij hem zal genezen, maar om alsnog getweën de reis naar de ruimte van het grote vergeten te aanvaarden.¹²¹ Het is echter niet uitgesloten dat Isolde het zekere voor het onzekere heeft gekozen en aan de status van vorstin, als stabiele positie in een symbolische orde, de voorkeur gaf.

¹²¹ Thomas May (2004) beschouwt hem als een Bodhisattva die terugkeert op aarde om anderen naar het Nirwana te begeleiden (p. 78).

De muziek lijkt een intensiteit, een mate van genot te ademen die de betrokkenen niet werkelijk hebben mogen beleven. Tristan verzoent zich met zijn kille, eenzame dood door nog eenmaal te fantaseren dat Isolde ‘komt’. Het trauma wordt door het fantasma gecompenseerd. Er is geen sprake van seks in deze sterfbedscène, slechts van een zwaargewonde minnaar die hallucinerend aan zijn einde komt.¹²² Dat bedoelde Wagner waarschijnlijk toen hij aan Mathilde schreef dat zijn opera tot iets verschrikkelijks was uitgegroeid, zodat alleen een beroerde uitvoering hem nog kon redden. Een geslaagde performance gaat diep en confronteert ons met uiteenwaaierende klankpatronen, terwijl intussen op het toneel de mislukte held na een ontluisterend stervensproces voor de ogen van het publiek crepeert. Zien jullie niet, zingt de nog net op tijd toegesnelde Isolde, hoe hij een zachte, milde dood sterft? Een weergaloze, hartverscheurende, muzikale climax, maar het omgekeerde is het geval: Tristan is de enige die haar hoort en ziet. Zijn stervensproces – ten gevolge van een zinloze, ongeneeslijke verwonding in zijn buikholte – is een slopende, pijnlijke lijdensweg die ditmaal niet door Isoldes farmaceutische middelen wordt verzacht. Het is alsof haar sublieme stemgeluid bij vlagen aanwaait over de golven, tot bij hem het akoestische signaal voor altijd uitdooft.

¹²² Slavoj Žižek (2007) interpreteert de overgang van het tweede naar het derde bedrijf als de overgang van romantische naar christelijke ‘passie’.

9 1869 – het jaar van de *Ring*

‘1869 – Nach zwölfjähriger Unterbrechung nimmt Wagner die Komposition des Ringes wieder auf.’ (Curt von Westernhagen)

Diorama of klankruimte?

In 1856 voltooidde Richard Wagner zijn opera *Die Walküre*, met de befaamde Walkurenrit als oorspronkelijke kiem en muzikale kern. Brünnhilde de Walkure, heldin van het verhaal, eindigt als een slapende Sneeuwwitje op een rots, maar in de gestalte van een atletische, geharnaste Amazone die in de daaropvolgende opera wakker zal worden gekust door een anarchistische vrijbuiters die het opneemt tegen een gecorrumpeerde regentenkaste. Daar gaat het een en ander aan vooraf. De *Ring* wordt achterwaarts gecomponeerd. Wagner beseft dat hij bij het begin zal moeten beginnen (vade retro), bij de primordiale weeffouten in het bestel, om de (voor beide geliefden fatale) afloop op plausibele wijze te ensceneren. Hij begint bij de catastrofale finale, om van daaruit, als archeoloog, steeds verder door te dringen in oudere klanklagen, tot hij het oorspronkelijke beginmoment bereikt, de zondeval van het kwaad: het moment waarop het geld in omloop komt. Uitgangspunt is de gedachte dat zich in de lotgevallen van individuele personages (op biografisch niveau) het grote verhaal van de opkomst en ondergang van een hele cultuur weerspiegelt.

Wanneer het doek van *Die Walküre* openschuift, ontwaren we de prehistorische Germaanse woning van huistiran Hunding en diens ongelukkige echtgenote Sieglinde, gebouwd rondom een haardvuur en een es, de levensboom. *Der Ring des Nibelungen* als geheel speelt zich echter in een landschap van grootschalige proporties af waarvan het Alpenmassief de achtergrond en de Rijnoever (de omgeving van Biebrich en Bingen) de voorgrond vormt.¹²³ Plaats van handeling verschuift van scène tot scène, soms heel abrupt, van Rijnoever naar alpenlandschap, van woning naar koningshal, van woud naar smidse. We zouden al deze locaties, in navolging van Adorno, als ‘diorama’ kunnen beschouwen. De nadruk ligt dan op het visuele aspect, het decor, de aankleding, om niet te zeggen de ‘illusie’. Het toneel als kijkkast, het theater als toverlantaarn. Deze duiding is verduisterend. We kunnen al die decors ook weglaten, hetgeen in tal van naoorlogse ensceneringen daadwerkelijk gebeurt – een trend die door Wagners kleinzoon Wieland (1917-1966) werd

¹²³ ‘Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht; zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Szene ist ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen’ (p. 213).

ingezet. Dat wil zeggen, we kunnen van al deze concrete locaties abstraheren door een in hoge mate sober, abstract en boven elke indicatie van tijd en ruimte verheven decor te ontwerpen. Ook dan echter verschijnen bergtoppen en Rijn oevers ten tonele. Bij Wagner wordt de klankruimte, de ambiance waarin de handeling zich voltrekt, niet slechts door het decor, maar eerst en vooral door de muziek gebouwd. Dat Adorno in Hundings woning of in Brünnhildes bergtop slechts een fantasmagorie of diorama ziet, zegt meer over Adorno dan over Wagner. Persoonlijk geef ik de voorkeur aan een nog als landschap herkenbaar decor, als component van een gesamt-kunstwerk, boven een abstract toneel, maar dergelijke preferenties doen niet werkelijk ter zake, want het gaat hoe dan ook om de muziek, die een stemming in fundamentele zin, een ambiance, een ervaring van ruimtelijkheid creëert – en daar zal Wagners muziek, als het moet, ook met een geminimaliseerd en modernistisch decor in slagen. In de muziek die opklinkt wanneer Brünnhilde op haar bergplateau ontwaakt, zien en horen we, ook als we het zonder ‘diorama’ moeten stellen, een Alpenlandschap bij zonsopgang opdoemen. Hetzelfde gebeurt wanneer Siegfried, in *Götterdämmerung*, aan de Rijn oever bij het vallen van de avond deze literair-muzikale scène nog eenmaal, in sobere en eenvoudige, maar niettemin hartverscheurende akkoorden (E-klein, C-groot, D-klein) in herinnering roept, wanneer hij zelf op het punt staat dood te bloeden: alsof we bij wijze van flashback een glimp van de serene bergen opvangen, voordat de duisternis invalt, als een gebeurtenis waarmee niet alleen aan de dag, maar ook aan een wereld, aan een heel tijdperk een einde komt: een fundamentele ervaring van ruimtelijkheid wordt weggevaagd. Adorno heeft het een en ander over Wagner geschreven, maar het is alsof hij diens muziekdrama’s nergens echt kan laten verschijnen.¹²⁴ Anders gezegd: Bayreuth is slechts een diorama voor wie doof blijft voor deze muziek. Adorno koesterde vooral theoretische en ideologische grieven tegen Wagner: het kon niet waar zijn dat geloofwaardige grote kunst nog zou kunnen opklinken, dat gold als onbestaanbaar in zijn ogen en was in strijd met zijn ‘systeem’.

De openingsscène van de daaropvolgende opera *Siegfried* speelt zich in een smidse af: een smidse in het woud. In prehistorische tijden geen ongebruikelijke locatie: smeden bouwden hun haardvuur op plekken waar ertsen werden aangetroffen. In de smidse als atelier werd het ambacht (het beroepsgeheim) van vader op zoon, van leraar op leerling overgedragen, zoals ook bij Wagner het geval is, waarbij Mime de rol van ‘vader’ en

¹²⁴ Dit is een lot dat niet enkel Wagner treft, want Adorno had ook een afkeer van jazz (Jay 1973/1977). Het is opvallend dat Adorno zijn negatieve oordeel al had gevormd lang voordat hij daadwerkelijk met deze muziekvorm kennismaakte, zonder het later (toen hij de Verenigde Staten bezocht) bij te stellen. Zijn oordeel leek vooral op theoretische overwegingen te stoelen, in mindere mate op een analyse van het empirische fenomeen.

Siegfried die van leerling speelt. In hedendaagse ensceneringen is van die smidse op het eerste gezicht weinig of niets te zien. Geen Efteling of Anton Piek, maar een abstract decor is min of meer de regel. Dat geeft niet, we kunnen die smidse namelijk horen, en dan niet zozeer in die zin dat de geluiden van de smidse (het slaan met de hamer en het blazen met de blaasbalg) worden nagebootst, maar vooral in een meer fundamentele zin, in die zin namelijk dat, zoals Pythagoras al betoogde, er een fundamentele affiniteit bestaat tussen muziek en smederij, tussen metaal en klank. De smidse als entourage wordt geboren uit de geest van de muziek en omgekeerd: het is geen toeval dat *Siegfried* begint bij het begin, bij de smidse, de plaats waar materie werktuig wordt, waar werktuigen muziekinstrumenten worden en waar de relatie tussen massa en toonhoogte werd (en telkens weer wordt) ontdekt, waar gevoel voor ritme zich ontwikkelt.

In feite echter is die affiniteit nog fundamentele. Van oorsprong is de smid een metallurg. Terwijl de smid in latere tijden met halffabricaten werkt, door bijvoorbeeld een brok ijzer tot hamer te smeden, moesten smeden van weleer eerst en vooral het materiaal zelf waarmee zij werkten ter wereld zien te brengen. Zij moesten de ruwe aarde zuiveren en transformeren tot metaal, waarbij elk metaal zijn eigen klankkleur had, indachtig Newlands Wet van de octaven, als voorloper voor het periodieke systeem der elementen, waarover we nog komen te spreken. Niet alleen de kleur of de hardheid, ook de klank van het gesteente bepaalde de identiteit van het erts en stelde de metallurg in staat de in de aarde opduikende of oplichtende elementen te identificeren. Want elementen zoals metalen zijn, om met Heidegger te spreken, niet eenvoudigweg ‘voorhanden’, ze moeten eerst en vooral worden losgezongen uit de bodem, ‘ontborgen’ worden. Dat is de primordiale arbeid van de prehistorische smid. Het is de kwaliteit, de hardheid van de grondstof die uiteindelijk de (al dan niet ‘magische’) eigenschappen van het product (zoals een zwaard) bepaalt. Al deze associaties en interpretaties van wat een smidse eigenlijk en in wezen is, klinken op in Wagners muzikale analyse, in het eerste bedrijf van *Siegfried*. Wagners muziek als archeologie.

Ook Deleuze (1980) wijst op de basale affiniteit tussen metallurgie en muziek¹²⁵ en in verband daarmee op het elementaire en atomaire karakter van Wagners muziekdrama's.¹²⁶ Deleuze beschouwt de metallurgie als een van oorsprong nomadische wetenschap die aanvankelijk op afgelegen plaatsen, in bossen, bergen en woestenijen werd beoefend, daar

¹²⁵ ‘La métallurgie est dans une rapport essentiel avec la musique...’ (p. 511).

¹²⁶ ‘Wagner, le caractère élémentaire de cette musique, son aquatisme, l’atomisation du motif, unités petites...’ (p. 379).

waar de benodigde grondstoffen uit eigen beweging aan de oppervlakte traden.¹²⁷ Metallurgen brachten het rizzoom aan erts en metalen aan het licht dat zich, als niet-organisch leven, als traag voortbewegende materie in de bodem bevond. Zo vormden zij een leger van ambulante ambachtslieden die de routes van de materie volgden – leger ook letterlijk: ze gebruikten die metalen vooral om wapens te vervaardigen, om zo zichzelf tot een gevechtsmachine, tot een twee-eenheid bewapende krijger te constitueren. De wapens die ze, via een serie ogenschijnlijk wonderbaarlijke procedés aan de aarde wisten te ontlokken, functioneerden als prothesen die de mens als *Mangelwesen* in een übermensch veranderden. Met het wapentuig dat ze accumuleerden, kwamen ze bij tijd en wijle als levende (bereden of onbereden) vechtmachines uit hun onherbergzame oorden tevoorschijn om een bedreiging te vormen voor de bestaande maatschappelijke structuren, of juist om hun diensten aan te bieden aan de gevestigde machten. Dat is, in grote lijnen, het verhaal dat Wagner tot zijn befaamde openingsscène in de smidse comprimeerde.

Om die archeologische dimensie aan het licht te brengen, moeten we Wagners dionysische muziek *als muziek* beluisteren, waarbij ook de klank, de metallurgische compositie van het eigen conceptuele metaal hoorbaar en kalibreerbaar wordt.

We beginnen bij *Der Ring des Nibelungen* als verhaal, waarbij de nadruk op de liefdesgeschiedenis van Siegfried en Brünnhilde ligt: een psychoanalytische duiding van de personages als verdeelde subjecten. De gedachte is dat muziek denk- en leefwerelden ontsluit, subjectiviteitsvormen tot leven wekt die anders onbeluisterbaar en ontoegankelijk zouden blijven: muziek als archeologie. Juist muziek stelt ons in staat mythische en archetypische complexen te analyseren die voor de actualiteit van betekenis zijn. Niet de divan, maar het muziektheater kan de waarheid omtrent onszelf aan het licht brengen.

Vervolgens verschuift de aandacht naar de ambiance, het muzikale landschap: de topologie van Wagners gesamtkunstwerk. Niet zozeer in geografische en topografische zin, hoewel topografische gegevens tot op zekere hoogte behulpzaam kunnen zijn en enige aandacht zullen krijgen, maar vooral in die zin dat we op zoek gaan naar de basale stemming, de ervaring van ruimtelijkheid die Wagners opera's schraagt en draagt: de klankwerelden die Wagner in zijn muziekdrama's weet op te bouwen. Hoewel sommige van die drama's zich op specifieke locaties afspelen (Sandwike, de Wartburg, Antwerpen, Nürnberg, enzovoort), speelt de *Ring* zich in een diffuse ambiance af, een moeilijk te identificeren of te lokaliseren locatie, die door de muziek wordt opgeroepen.

¹²⁷ 'Suivre le flux de la matière, c'est itinérer, c'est ambuler' (p. 509).

Tot slot zal ik nader ingaan op de relatie tussen muziek en elementenonderzoek: de moleculaire dimensie, op parallellen die zich aftekenen tussen de manier waarop de muziek van bezwering tot muziekdrama evolueerde en de wijze waarop de interactie met de materie zich van primordiale metallurgie tot moderne scheikunde ontwikkelde.

De Ring

Het is geen eenvoudige opgave een synopsis te maken van de *Ring*. De titel verwijst naar het gouden sieraad dat letterlijk van hand tot hand gaat, de gecondenseerde kern van een goudschat die op een Rijnrots werd bewaard en door Alberich wordt ontvreemd. Alberich raakt hem echter kwijt aan Wodan, die er Fafner mee betaalt, die op zijn beurt wordt gedood door Siegfried, waarna de ring, hoewel hij bijna in handen valt van Hagen, in het bezit komt van Brünnhilde, die hem weer aan de Rijndochters schenkt. Daarmee is de cirkel rond. De ring is echter ook een oeroud archetypisch symbool: de slang ouroboros, symbool voor het Zijn in zijn geheel, voor al wat is, voor de verbinding tussen het primordiale begin en de nakende toekomst, tussen begin- en slotakkoord.

Het liefdesheldenepos van Siegfried en Brünnhilde vormt, als muzikaal delirium, het hoogtepunt van Wagners *Ring*, om niet te zeggen van Wagners oeuvre. Hij ontleende het verhaal van hun lotgevallen aan een Germaanse sage waarop anonieme auteurs het dertiende-eeuwse *Nibelungenlied* baseerden, maar waarvan sommige elementen ook elders, in volksverhalen en sprookjes, werden overgeleverd. Wagner zoekt de archetypische kern, de oorspronkelijke mythe, die zich voorbij de geschreven bronnen bevindt en alleen door de muziek zelf kan worden gereconstrueerd. Hij acht die mythe van betekenis voor de actualiteit, die in het teken staat van natievorming: de opkomst van het Duitse rijk. Wagners operacyclus is een kritische reflectie op dit proces, terwijl omgekeerd de maatschappelijke condities bepalend zijn voor het welslagen van zijn muzikale ambities. Al componerend deed Wagner de archeologische ervaring op dat hij steeds verder terug moest in de tijd om het drama op overtuigende wijze ten tonele te kunnen voeren. Deze temporele beweging stroomopwaarts voerde uiteindelijk naar de geboorte van de muziek als beginmoment. Tussen *Siegfried* en *Das Rheingold* bevindt zich echter een cruciale episode waarin het dramatische landschap opdoemt waarin het Siegfriedepos zich voltrekt: *Die Walküre*.

Siegmund en Sieglinde: bekenden uit een vorig leven

De verhaallijn is als volgt. Wanneer Siegmund en Sieglinde, broer en zus, elkaar bij toeval ontmoeten, worden ze spontaan smoorverliefd. Siegmund is een man naar Wodans hart: een

vrijgevochten zwerver die in de natuur leeft. Sieglinde daarentegen zit opgesloten in haar huwelijk met Hunding, die haar niet zozeer huwde als wel gewelddadig overheerste, haar zich toe-eigende. Siegmund en Sieglinde ontvluchten diens woning om in het bos, in het maanlicht, de liefde te bedrijven en Siegfried te verwekken.¹²⁸

Die Walküre zet in met winterse stormmuziek. Hunding is op jacht. Siegmund, de strijdlustige nomade, is het doelwit van de nachtelijke jachtpartij. Hij verloor weliswaar zijn wapens (schild en speer) in de confrontatie met een overmacht, maar weet niettemin zijn achtervolgers voor te blijven: zijn lichaam is sterker dan zijn wapentuig. Hij opent de deur van Hundings woning en valt dodelijk vermoeid voor de haard in slaap. Dan betreedt Sieglinde het vertrek. Ze ontwaart de onverwachte gast en stilt diens dorst. Wanneer Hunding het pand betreedt, wordt Siegmund formeel onderdak geboden voor de nacht. De heer des huizes wordt echter onaangenaam getroffen door de fysieke gelijkenis tussen gast en echtgenote. Gevraagd naar zijn naam, geeft de (nog naamloze) Siegmund ontwijkende antwoorden. Wel vertelt hij het verhaal van zijn leven. Toen hij als kind met zijn mysterieuze vader op jacht was, werd hun gezin door een vijandige clan ('Sippe') overvallen. Zijn moeder, die met haar 'moedige lichaam' verzet bood, werd door de bende gedood, maar zijn tweelingzusje bleek spoorloos. Gedurende de jaren die volgden werd onophoudelijk jacht op hen gemaakt als op een roedel wolven en op een dag raakte hij ook zijn vader kwijt. Hij groeide op met de dieren in het woud, probeerde weliswaar contact te leggen met de bewoonde wereld door goede daden te verrichten en mensen in nood bij te staan, vooral vrouwen die tegen hun zin tot een huwelijk werden gedwongen, maar dat bracht slechts nieuwe conflicten met de (hem vijandig gezinde) dominante clan met zich mee. Telkens weer werd hij verjaagd, alsof er een vloek op hem rustte. Hunding begrijpt inmiddels dat Siegmund degene is op wie hij jacht maakte, omdat Siegmund enkele van zijn verwanten had gedood. Het gesprek eindigt dan ook met de abrupte mededeling dat de gastvrijheid enkel en alleen voor de nacht zal gelden en dat Siegmund, ongewapend als hij is, bij het aanbreken van de dag voor zijn leven zal moeten vrezen.

Intussen hebben Siegmund en Sieglinde wederzijds intense belangstelling voor elkaar opgevat. Beiden beseffen met een verwante ziel van doen te hebben. Wanneer Hunding en Sieglinde zich terugtrekken in het slaapvertrek, herinnert Siegmund zich de belofte van zijn vader dat die hem, mocht hij ooit in levensgevaar verkeren, een wapen zou schenken. Precies op dat moment valt zijn blik op het zwaard dat diep in de stam van de es steekt. Alleen het

¹²⁸ Wagner *is* Siegmund, die weliswaar niet in het ongerepte woud, maar in zijn eigen muziekwereld vertoeft, op zoek naar mogelijkheden om zichzelf niet alleen via de muziek, maar ook via zijn gonaden te bestendigen.

gevest steekt uit de bast. Intussen heeft Sieglinde haar echtgenoot een slaapmiddel toegediend, zodat zij zich weer bij Siegmund kan voegen. In de duisternis van de nacht vertelt ze hem het verhaal van haar gedwongen huwelijk. Toen zij tijdens het huwelijksfeest treurig voor zich uit zat te staren, verscheen een eenogige zwerver, een grijsaard ten tonele die het zwaard de boom in joeg om de aanwezige gasten uit te dagen. Niemand bleek bij machte het wapen uit de stam te bevrijden. Nu beseft Siegmund dat zowel het zwaard als deze vrouw voor hem bestemd zijn en hem weldra zullen toebehoren. In haar zal hij datgene vinden wat hij ontbeerde, en omgekeerd. De wind blaast de deur van de woning open. Ze zien elkaar, als paar, in het maanlicht. In de gloed van de volle maan is de lente aangebroken. Zij zijn zelf die lente voor elkaar, datgene waarnaar ze, in de ijzige winter van hun jeugdige leven, die zij nu voorbij weten, steeds zo onstuimig hunkerden. De vreemde, naargeestige, onherbergzame wereld is plotseling natuurlijk en vertrouwd geworden. Ze herkennen elkaar, beantwoorden aan het beeld dat ze zich heimelijk van de onbekende ander, wiens pad ze ooit hoopten te kruisen, hadden gevormd.¹²⁹ Zij geeft hem zijn naam – Siegmund – en hij weet, met de kracht, om niet te zeggen de *thrust* van zijn liefde, het zwaard (dat hij Nothung doopt) in handen te krijgen. Sieglinde is sprakeloos van bewondering. Held en zwaard vormen een onverslaanbare twee-eenheid. Met het getrokken zwaard in zijn handen, oog in oog met zijn geliefde, is hij waarlijk Siegmund, degene die hij werkelijk is. Hij nodigt haar uit hem te volgen om voortaan, in plaats van in Hundings woning, in de lente onderdak te vinden, waar Nothung zijn bruid en tweelingzuster zal beschermen. In een cascade van Wagnerklanken ontvluchten ze de woning om in de vrije natuur de vrije liefde te bedrijven.

We zijn getuige van een prehistorische vendetta tussen twee clans die twee levensstijlen of vormen van in-de-wereld-zijn belichamen, een nomadische en een sedentaire clan. Juist voor de sedentaire clan echter, vormen rooftochten nog steeds de geijkte methode om bruiden te verwerven. We bevinden ons in de periode van de vrouwenroof; de fase van de vrouwenruil is nog niet aangebroken en ook het geld heeft deze primitieve wereld nog niet bereikt. Zo komen broer en zus in vijandige kampen terecht en overtreden zij het incestgebod, de primordiale beschavingswet, waarvoor alleen koningskinderen (Wodanskinderen in dit geval) ontheffing krijgen, al lijkt het eerder om zielsverwantschap dan om bloedverwantschap te gaan. Het betreft gelijkgestemde zielen die aan elkaars onbewuste ideaalbeelden beantwoorden. Liefde op het eerste gezicht, zoals dat heet. De een herkent het muzikale aura

¹²⁹ ‘Du bist das Bild das Ich in mich barg’ (p. 66).

van de ander en weet vanuit de juiste grondtoon te antwoorden. De dissonanten die hun bestaan domineerden, vervluchtigen.

De lentenacht die ze samen doorbrengen, zal hen echter noodlottig worden. Door Siegmund te volgen, wacht ook Sieglinde een nomadisch, voortvluchtig bestaan, zonder vaste legitieme verblijfplaats, waartegen zij fysiek niet opgewassen lijkt. Hunding zet de jacht op hen in. Een confrontatie kan niet uitblijven. Wodan waarschuwt lievelingsdochter Brünnhilde dat er strijd op komst is en vraagt haar zich in gereedheid te brengen om haar arbeid te verrichten. Wodans echtgenote Fricka, de godin van het huwelijk, is echter hevig ontstemd over het wangedrag van de geliefden (een combinatie van incest en overspel, een moreel affront in het kwadraat) en eist dat Wodan de overwinning aan Hunding gunt. Wodan legt zich daar met grote tegenzin bij neer. Hij troost zich met de gedachte dat Siegmund een waardevolle aanwinst zal vormen voor het dodenleger dat hij in zijn dodenburch (Walhalla) op de been brengt, met het oog op de eindstrijd die ophanden is, de godenschemering. Hij begrijpt dat het onafwendbare gebeurtenissen betreft die uiteindelijk ook zijn eigen einde zullen inluiden. Hij wil dit einde, van zichzelf en de zijnen, omdat hij, in zijn goddelijke bunker, de onvermijdelijkheid ervan beseft. Hij stuurt Brünnhilde op pad om Siegmund te waarschuwen dat zijn einde nadert en om diens lijk na afloop mee te voeren naar de heldenhemel.

Dan breekt een van de muzikale hoogtepunten uit Wagners oeuvre aan. Gehelmd, met schild en speer in haar handen, staat ze in het donker, met aan haar zijde haar paard Grane en roept: 'Siegmund! Sieh' auf mich!' Wat volgt is een oproep om haar, als kille schoonheid, door het maanlicht te volgen naar Wodan en diens drankzaal met gevallen helden. Muzikaal gesproken is het een adembenemende, maar ook opvallend sobere dialoog (1906c, p. 157 e.v.). Op grond van de gedachtewisseling met Siegmund, bedenkt Brünnhilde zich echter. Zij is diep onder de indruk, niet alleen van diens onvoorwaardelijke liefde voor Sieglinde, maar ook van het dreigement dat, als hij inderdaad het onderspit moet delven, hij geen moment zal aarzelen zijn zwaard te gebruiken om ook Sieglinde met zich mee de dood in te voeren. In een drievoudige suïcide zal hij ook zijn geliefde en hun ongeboren nakomeling doden. Brünnhilde, die weet dat Sieglinde zwanger is, weigert zich van de haar opgedragen taak (waarmee ze bij voorbaat al grote moeite had) te kwijten. Als Siegmund vrij spel krijgt, zal hij zeker winnen. Wodan is ziedend en komt in eigen persoon tussenbeide. Wanneer Siegmund op het punt staat de fatale klap uit te delen, voorkomt Wodan dit met zijn speer, waarop Siegmunds zwaard in stukken breekt en Hunding hem doorboort. Brünnhilde ontfermt zich over Sieglinde: ze neemt haar in haar armen om haar in veiligheid te brengen. In plaats van

met een dode held, jaagt ze met een levende vrouw in haar zadel door de nachtelijke wolken om haar aan een collega-Walkure toe te vertrouwen, zodat ze in leven blijft en Siegfried zal baren. Brünnhilde zelf wordt door Wodan zwaar gestraft. Hij brengt haar in een diepe slaap en deponeert haar op een bergtop omgeven door een vuurwal. Daar zal zij ooit worden gewekt door de man die de moed heeft de rotswand te beklimmen en het verzengende vuur te trotseren.

Muziek als archeologie

Wagners muziek ontsluit een wereld die op basis van archeologisch en filologisch onderzoek ontoegankelijk blijft, die zonder de muziek een gesloten boek zou blijven. We betreden de prechristelijke, Germaanse leefwereld via de route van de klank. In deze wereld mag de mythische gestalte van de Walkure, de Noord-Europese tegenhanger van de Griekse Amazone, niet ontbreken. Zoals Johann Jakob Bachofen in zijn controversiële geschrift *Das Mutterrecht* (1861/1975) omstandig betoogt, laat de ongedocumenteerde oertijd zich eigenlijk alleen via de route van de mythe ontsluiten (p. 5). In archeologische vondsten of historische bronnen alleen komt deze cultuurperiode niet echt tot leven. Mythen zijn onze voornaamste bron van informatie om de geest van het betreffende tijdperk te duiden, die zich tot de latere, historische periode verhoudt als de nacht tot de dag, als poëzie tot proza. Wagner voegt daar nog aan toe dat die mythische, archetypische laag, die de latere ontwikkelingen schraagt, eigenlijk alleen door een combinatie van poëzie en muziek tot leven kan worden gewekt: de partituur van zijn gesamt-kunstwerk als archeologische spade. Vanuit dit perspectief bezien kunnen we stellen dat *Die Walküre* op gecomprimeerde wijze drie momenten in de vroege geschiedenis van de verhouding tussen de geslachten ensceneert.

In eerste instantie functioneert de vrouw als eigendom, als inzet van de strijd tussen wedijverende clans, als doelwit van gewelddadige strooptochten. Deze vrouwengestalte wordt door Sieglinde gepersonifieerd. Het mythologische prototype is Persephone, door Hades met geweld geroofd, zodat zij opgroeit in de duistere onderwereld, waar een eeuwige winter heerst.

De meest centrale vrouwengestalte is echter de Walkure, als beeld, maar vooral ook als akoestisch personage. Belangrijker dan haar attributen zijn Brünnhildes klanken en muzikale uitingen. De Walkurenschare (Brünnhilde en haar zusters) komt tot leven in de fantastische Walkurenrit, een fascinerend schouw- en klankspel dat geen luisteraar onberoerd zal laten: dionysischer heeft muziek waarschijnlijk nooit geklonken. Vanuit Bachofens optiek zijn Walkuren de Noord-Europese variant van de Amazonen uit de oudheid. Wanneer de

geschiedenis aanbreekt, bevinden die zich als krijgslustige, bereden nomaden aan de einder van de bewoonde wereld, bij de Zwarte Zee, in het Noorden.¹³⁰ Walkuren zijn spookachtige ruiters die in dienst van Wodan over slagvelden waren en zich van gesneuvelde soldaten meester maken. Bij terugkeer in het Walhalla veranderen ze echter in hetaeren ('Wünschmädchen' bij Wagner) die de gevallen helden liefde en drank schenken.¹³¹ Omdat ze de liefde slechts met gesneuvelde bedrijven, behouden ze hun maagdelijke staat. Walkuren zijn nachtgestalten. Ze bewegen zich als ijzige, rijzige, strenge, intimiderende maagden in het maanlicht, net als Amazonen, aldus Bachofen (p. 44), die benadrukt dat voor de jonge god Dionysos in de verdwijning van deze mythologische paardrijdsters een belangrijke rol was weggelegd: de hardhandige ruiters die het tegen mannen opnamen, veranderden door zijn toedoen in een euforische escorte, waarmee ze een nieuwe, dienende rol kregen toebedeeld in het kader van diens fallusfestiviteiten. Ze legden hun krijgstenue af, zodat alleen de rol van hetaere resteerde.

Voortbouwend op zijn these inzake het belang van mythologische bronnen komt Bachofen tot de conclusie dat Amazonen werkelijk zouden hebben bestaan. Hij beschouwt hun optreden als een laatste opleving van verzet tegen de onderwerping aan het nieuwe regime dat de historische (gedocumenteerde) fase van de antieke geschiedenis zal domineren: het patriarchaat. Het Walkurendom als een laatste 'Steigerung' van het vrouwelijke principe dat onder de voet dreigt te worden gelopen. Vandaar ook dat Brünnhildes voornaamste handeling een verzetsdaad is. Tot op dat moment is zij, als lid van Wodans escorte, in feite slechts instrument. Zijn woord is wet en Walkuren dienen geschikte helden op slagvelden te selecteren, als een heidense triage. Brünnhilde voert opdrachten uit volgens een geijkt protocol. In de confrontatie met de casus 'Siegmund' neemt zij echter een autonome beslissing. Daarmee geeft zij zowel aan haar leven als aan de opera een dramatische wending. Dat dit als een revolte tegen Wodans patriarchale heerschappij moet worden uitgelegd, komt in diens meedogenloze antwoord duidelijk naar voren. En tegelijkertijd beseft hij meer dan wie ook, dat haar revolte een onvermijdelijk moment in een alomvattende tragedie vormt.

In de periode van het patriarchaat zal de vrouw worden opgeborgen in de woning, het vrouwenvertrek, om zich voortaan aan typisch vrouwelijke ambachten zoals weven en spinnen te wijden, wachtend op het moment van bevrijding, dat in de negentiende eeuw ophanden lijkt. Vandaar de populariteit waarop Walkuren en Amazonen zich in die periode in

¹³⁰ Het beeld van de stoere, atletische dame is in de oudheid wijdverbreid. In *Germania* schrijft Tacitus dat Germaanse vrouwen in fysiek opzicht even krachtig, reusachtig en indrukwekkend waren als hun mannelijke partners (§20) en hen als supporters, maar als het moest ook als medestrijders bijstonden op het slagveld.

¹³¹ Cf. Bachofen: 'Das Amazonentum steht in der Tat mit dem Hetärismus in der engsten Verbindung' (p. 42).

de werken van componisten, schrijvers en kunstenaars mogen verheugen.¹³² Het omvangrijke doek *Der Amazonenschlacht* van Anselm Feuerbach uit 1873 laat zich bijvoorbeeld als visuele pendant van *Die Walküre* beschouwen – een schilderij waarop de personages ieder moment in beweging lijken te komen, alsof de afgebeelde gladiatoren van beiderlei kunne zich slechts tijdelijk in hun bevroren positie lijken te schikken: een doek dat als het ware smeekt om muziek, dat akoestisch tot leven gewekt wil worden, dat een gesamtkunstwerk wil worden.

In het *Nibelungenlied* krijgt de Walkure als fysieke verschijning de volle aandacht. In het middeleeuwse epos daagt Brünnhilde mannen die naar haar hand dingen tot een meerkamp, een krachtmeting uit. In de betreffende proeven van bekwaamheid ligt de nadruk op explosiviteit en fysiek excelleren. Sport is op dat moment nog synoniem met krachtproef. In de tijd van Feuerbach en Wagner is de terugkeer van het verdrongene echter een kwestie van tijd: in de context van de Olympische Spelen zal niet alleen de antieke Olympische gedachte, maar vooral ook de topatlete als fysieke gestalte, na een langdurige culturele latentiefase, opnieuw (als meerkampster) haar opwachting maken. Daarmee voltrekt zich de renaissance van een fysiek en erotisch ideaal: de stoere dame, de *Überfrau* die met haar minnaar wedijvert in kracht. Bij Wagner wordt zij, de fantastische Walkurenrit ten spijt, nog door haar patriarchale omgeving in toom gehouden.

De derde fase is de vrije vrouw die vrijwillig, uit eigen beweging, voor het huwelijk kiest. De atlete wordt geliefde, om weldra tot moeder te transformeren. Dit is de rol waartoe Sieglinde door haar ontmoeting met Siegmund wordt bekeerd. En zelfs Brünnhilde zal zich, nadat er een einde is gekomen aan haar carrière als Amazone, in het huwelijk storten en de rol van ideale huwelijkspartner nastreven. In de woorden van Bachofen: het tijdperk van Apollo heeft zijn intrede gedaan, de vrouw is nu idealiter een kuise, honkvaste echtgenote en de soldateske attributen uit de mythische voortijd worden op Athene en Diana overgedragen, die zich ver voorbij de menselijke sfeer bevinden.¹³³ Wagners opera benadrukt echter dat de beoogde transformatie van Walkure tot echtgenote met de nodige complicaties gepaard gaat.¹³⁴

¹³² Reeds in *Die Jungfrau von Orleans* van Schiller lijkt Jeanne d'Arc de gedaante van een prototypische Walkure te hebben aangenomen.

¹³³ 'Das Amazonentum [wird vernichtet]. Die männerfeindlichen, männertötenden, kriegerischen Jungfrauen erliegen. Aber das höhere Recht der Ehe ... geht siegreich aus dem Kampfe hervor' (p. 63).

¹³⁴ Het thema 'de vrouw' zal hem gedurende de rest van zijn leven bezighouden. Zijn laatste (onvoltooide) manuscript, waaraan hij op zijn sterfdag werkte, luidde *Über das Weibliche im Menschlichen*. De laatste woorden die hij noteerde, waren 'liefde' en 'tragiek'. In diezelfde periode schrijft Ibsen een serie toneelstukken

Ook Siegmund ondergaat een gedaantewisseling. Van nomadische nobele wilde en opgejaagde wolf, verandert ook hij in een geliefde die zijn lot met dat van zijn wederhelft verbindt. Vrouwen spelen echter de hoofdrol. Siegmund verricht twee daden (hij weet het zwaard tevoorschijn te halen en bij Sieglinde een kind te verwekken, gebeurtenissen die in feite een twee-eenheid vormen), maar zodra hij zijn geliefde heeft bevrucht, is het alweer tijd om het veld te ruimen. Onder moeilijke omstandigheden, ondanks talloze obstakels, weet hij zijn gonaden nog net op tijd veilig te stellen, maar daarmee is zijn taak ook meteen volbracht. Waar het de huwelijken van beide paren (Siegmund en Sieglinde en vervolgens Siegfried en Brünnhilde) betreft, blijft Wagners anarchistische ideaal onmiskenbaar domineren. Er worden geen formele huwelijksplechtigheden voltrokken en de liefde wordt in de vrije natuur (in wouden en bergen) bedreven. Nomadenliefde blijft het ideaal.

Siegfried en Brünnhilde: een mislukte domesticatie

Nadat zij aan Siegfried in de wildernis het leven heeft geschonken, komt Sieglinde te overlijden. Als wees groeit Siegfried op bij de smid Mime, waar hij als een soort huisslaaf het vak leert. Als vroegrijpe puber is hij echter al op jonge leeftijd (hij wordt steevast aangeduid als 'kind' of 'knaap') onvoorstelbaar sterk. Mime weet zich geen raad met 'Siegfried's kindischer Kraft' (p. 86) en weet hem volstrekt niet in de hand te houden, zodat de vrijgevochten jongeling zijn tijd goeddeels zwervend in het woud doorbrengt, waar de lokroep van zijn woudhoorn echter onbeantwoord blijft. Wanneer Mime hem op listige wijze in de val wil lokken, toont Siegfried dat hij bepaald niet aarzelt om wie hem ook maar de weg naar zijn geluk verspert, uit de weg te ruimen met het inmiddels door hemzelf herstellde zwaard van zijn vader. Hij trekt eropuit en daagt degenen die zijn pad kruisen uit tot een krachtmeting. Siegfried weet niet wat angst is en hoopt dit tijdens zijn tocht door het ongerepte berg- en boslandschap te leren. Jaloers op de dieren in het woud, die onbekommerd paren vormen, gaat ook hij op zoek naar een wederhelft. Een vogelstem vertelt hem het verhaal van de slapende dame op een rots omringd door een vuurwal en wijst hem de weg. Pure bronst dreigt zijn lichaam te verscheuren. Hij vindt de rots, passeert de vuurwal en treft op de serene top inderdaad een slapend lichaam in volle wapenrusting aan, maar denkt aanvankelijk met een man van doen te hebben. Hij besluit het slapende lichaam van zijn helm, schild en harnas te ontdoen. Wanneer hij echter met zijn zwaard het omhulsel opensnijdt, ontdekt hij dat deze metalen schelp door een vrouwenlichaam wordt bewoond. 'Das ist kein

over emanciperende vrouwen en in datzelfde jaar (1883) publiceert SDAP-voorman August Bebel de klassieker *Die Frau und der Sozialismus* (1883/1959).

Mann!', roept hij ontzet uit (p. 165). Angst bevangt hem. Wat moet hij doen? 'Im Schlafe liegt eine Frau...' Hij is diep getroffen door de delicate vrouwelijkheid die door het intimiderende harnas wordt omgeven. Het is alsof hij voor het eerst een vrouwenlichaam ziet en hij is ten einde raad. Uiteindelijk weet hij haar te wekken met een kus. Een hevige, wederzijdse liefde bevangt hen. Beide minnaars beseffen echter de onmogelijkheid van hun verbintenis. Vooral Brünnhilde probeert zich heftig tegen haar eigen gevoelens van liefde te verweren, terwijl ze Siegfried bezweert afstand te bewaren, maar tevergeefs. Ze doet afstand van haar maagdelijke en goddelijke status. Lachend besluiten ze hun noodlot tegemoet te gaan.¹³⁵ Met 'bronstige armen' omarmen ze elkaar. Ze 'storten' zich in hun omhelzing.¹³⁶

Siegfried biedt vervolgens als zwervende ridder zijn diensten aan heer Gunther aan, telg uit het tanende geslacht der Gibichungen. Die kent het verhaal van Brünnhilde, de onbereikbaarste, ongenaakbaarste en begeerlijkste der vrouwen, en wil haar tot echtgenote nemen. Hoe echter de stoere, krachtige atlete te onderwerpen? Vanwege zijn ongekeerde fysieke kracht is Siegfried de enige die daartoe in staat kan worden geacht. Beneveld door drank stemt Siegfried hiermee in, op voorwaarde dat hij, bij goede afloop, Gunthers zuster Guttrune mag huwen. Met hulp van de magische tarnhelm doet hij zich als Gunther voor. In diens gedaante bezoekt hij Brünnhilde ten tweeden male. Zij verzet zich, maar in de hevige krachtmeting die volgt delft zij, niet langer gehuld in haar maliënkolder, en ongetwijfeld door coma en liefde verzwakt,¹³⁷ het onderspit. Siegfried, alias Gunther, is de held die haar 'temt' (p. 207). Ten teken van zijn overwinning, ontvreemdt hij haar de ring die hij haar schonk. Hij had in cognito willen blijven, maar zij herkent hem aan zijn kracht en aan zijn blik. Zij onderwerpt zich en laat zich door hem naar haar hut drijven waar hij haar tot 'zijn' bruid zal maken. Siegfried blijft echter trouw aan zijn belofte aan Gunther. In de hut legt hij zijn zwaard tussen hen in, zodat zij kuis, dat wil zeggen zonder tot geslachtsgemeenschap over te gaan, de nacht doorbrengen. In 'onaangeroerde' toestand voert hij haar naar het huis van zijn heer, om daar zelf met Guttrune in het huwelijk te treden.

Achterdocht over wat er precies is voorgevallen, bevangt de beide paren echter. Iedereen heeft wel iets te verbergen en de situatie wordt al snel onhoudbaar. Op een gegeven ogenblik zegt Siegfried bijvoorbeeld:

¹³⁵ 'Lachend will ich dich lieben; / Lachend will ich erblinden; / lachend lass uns verderben – / lachend zugrunde geh'n!' (p. 175).

¹³⁶ Fysieke liefde vindt bij Wagner achter de schermen plaats: terwijl Tristan en Isolde in hun voorspel blijven steken, speelt de liefdesnacht van Siegmund en Sieglinde zich af tussen het eerste en het tweede bedrijf van *Die Walküre* en die van Siegfried en Brünnhilde in de tijdspanne tussen *Siegfried* en *Götterdämmerung*.

¹³⁷ 'An Liebe reich / doch ledig der Kraft' (p. 183).

Ihrem Mann gehorchte Brünnhilde
Eine volle bräutliche Nacht. (p. 214)

Het is echter hoogst omstreden wie hij met de aanduiding ‘haar man’ bedoelt. In het dertiende-eeuwse epos heet het dat Gunther, tijdens de fysieke confrontatie die de aanloop had moeten vormen tot de huwelijksnacht, door Brünnhilde wordt overmeesterd in plaats van omgekeerd. Zij knevelt hem met haar gordel en hangt hem aan een spijker aan de wand, waar hij de volgende ochtend door zijn rechterhand en halfbroer Hagen wordt aangetroffen. Daarmee heeft hij niet alleen onherstelbaar gezichtsverlies geleden, maar ook zijn kans op huwelijksgeluk en nakomelingenschap verspeeld, want voor Brünnhilde is dit het definitieve bewijs dat Siegfried degene was die haar overweldigde en meevoerde. Het conflict wordt steeds grimmiger en escaleert wanneer Brünnhilde de ontvreemde ring aan Siegfrieds hand ontwaart. Nu doorziet zij de intrige. Siegfried blijft doelwit, maar nu van haar wraakzucht. Zij haat Siegfried met dezelfde intensiteit waarmee ze hem aanvankelijk beminde. Haat is haar manier geworden om liefde te tonen. Ook voor anderen wordt zijn aanwezigheid ondraaglijk. Het onbehaaglijke waarheidsmoment moet worden verdrongen: Siegfried moet dood. Er wordt als een wild dier op hem gejaagd. Zijn vijanden azen op zijn uitschakeling. Hij verzuimt de vervloekte ring, ondanks hun smeekbede, aan de Rijndochters te geven en komt, zoals zij al voorspellen, door een sluipmoord om het leven. Stervend smeekt hij de afwezige Brünnhilde tevergeefs nog eenmaal te ontwaken. Wanneer de wraak is volbracht, is dat ook voor Brünnhilde het einde. Zij volgt haar geliefde in de dood. Op de brandstapel, hun sterfbed, weet zij zich met hem verenigd. Het vuur slaat over op de Gibichungenburcht en uiteindelijk op het Walhalla zelf. De wereld gaat, conform de aloude anarchistische wensgedachte van Bakoenin en de zijnen, in een allesverzendend vuur – als een soort ‘vuurkuur’ of ‘vuurtherapie’ – ten onder en een nieuw tijdperk, dat van de autonome mens, breekt aan.

Primitieve held of toekomstmens?

In hedendaagse beschouwingen krijgt Siegfried een opvallend slechte pers.¹³⁸ Alsof de afkeer die lange tijd Wagner gold, nu op diens voornaamste hoofdpersoon wordt overgedragen. Žižek ziet hem als een ‘Nazi Skinhead’ (2004, p. 26) die grove taal bezigt, zich te buiten gaat

¹³⁸ Het oordeel van Kitcher & Schacht (2004) is exemplarisch. Siegfried zou een restant zijn uit een vroege versie van het libretto en in de eindversie niet meer op zijn plaats, zodat hij Wagner voor de voeten loopt ‘The Siegfried we see on stage is ... a fossil’ (p. 190).

aan drank en fysiek geweld en zich op Mime als op een soort Turkse gastarbeider zou uitkuren. Hoe de casus 'Siegfried' te beoordelen?

Siegfried is het prototype van het vrijgevochten individu dat vrijmoedig en daadkrachtig in het leven staat (1850/1914, p. 215), niet geplaagd door neurotische inhibities en excessieve gewetensfuncties (de hypertrofie van het *Über-Ich*). Hij is het tegendeel van de hypochondrische neuroticus, een anarchist die zich door God noch gebod van de wijs laat brengen. Contemporaine civilisaties biedt hij een venster op een heroïsch verleden. De keerzijde van zijn vrijheid is zijn wereldvreemde naïviteit, die hem tot een gemakkelijk doelwit voor intriganten maakt. Van kinds af aan moet hij het zonder ouders stellen en wanneer we met hem als adolescent kennismaken, hunkert hij naar een metgezel van vrouwelijk geslacht, die echter in de onbewoonde wildernis waar hij vertoeft met nadruk lijkt te ontbreken.

Siegfrieds naïviteit speelt vooral op wanneer hij Brünnhilde voor het eerst aanschouwt en door de aanblik van haar vrouwelijke tors volkomen van slag is, alsof hij zich nooit eerder bewust was van het geslachtsverschil. Hij doet een ontdekking die volgens Freud (1908/1941) voor oedipale kleuters is weggelegd. De waarneming van het geslachtsverschil (bij familieleden of leeftijdgenoten) introduceert de eerste dichotomie, de eerste vorm van classificatie of identificatie: individuen vallen in twee categorieën uiteen. We behoren tot het mannelijke of het vrouwelijke geslacht. Door de aanblik van het vrouwenlichaam wordt de jonge Siegfried zich van zijn geslachtelijkheid bewust, terwijl de ervaring van de kus en, als gevolg daarvan, Brünnhildes ontwaken, zijn bronstigheid doen opspelen. Kortom, het is alsof zich bij hem de stadia van oedipale kleuter, bronstige puber en ontluikende minnaar tot één momentopname comprimeren.

De categorisering van mensen als XX of XY hangt nauw samen met de vroegkinderlijke vraag hoe we ter wereld komen. Wanneer Siegfried wil weten wie zijn ouders zijn, weigert Mime hem voor te lichten. Paarvorming zou slechts bij dieren voorkomen, Mime zou zowel vader als moeder voor hem zijn.¹³⁹ Siegfried is autodidact, zijn school is het woud. Jongen lijken op hun ouders en uit zijn spiegelbeeld in het wateroppervlak maakt hij op dat Mime onmogelijk voor zijn verwekker kan doorgaan. In het woud heeft hij weliswaar al kennism gemaakt met de geslachtelijkheid van dieren en vastgesteld dat alle dieren in twee geslachten voorkomen, maar de vrouwelijke mens (XX) is de grote onbekende in zijn bestaan. Hij kan zich van een dergelijk wezen geen voorstelling maken. Tijdens de scène op de

¹³⁹ '[Du] bist doch weder Vogel noch Fuchs? Glauben sollst du, ich bin dir Vater und Mutter zugleich' (p. 93/94).

bergtop wordt hij voor het eerst de – in de regel door kleding verhulde – geslachtelijkheid gewaar. Zijn eerste oefening in classificatie en anatomie (letterlijk: ontleedkunde) lijkt geen eenvoudige opgave. Hij wordt niet met een stereotiepevrouw geconfronteerd, maar met een topatlete, een vermaarde heldin, een vrouw in mannenkledij, een dame in harnas. Brünnhilde lijkt bij eerste aanblik een hybride entiteit, want naakt is zij weliswaar onmiskenbaar vrouw, maar zij hult zich in een viriele buitenzijde. Door een harnas te dragen, lijkt zij bij eerste aanblik een wezen dat niet alleen (als zoogdier) over een endoskelet, maar daarenboven over een exoskelet beschikt, waarmee in de vrije natuur vooral geleedpotigen en weekdieren zijn toegerust. Als buitenschoolse biologieleerling moet Siegfried zich in een oogwenk zowel de anatomie als de fysiologie van de liefde eigen maken: de aanblik van de andersgeslachtelijke ander en de gewaarwording van de hormonale en cardiovasculaire processen die deze ontmoeting in zijn hypervitale lichaam teweegbrengt.

Zijn naïviteit gaat hem nog meer parten spelen zodra hij, nadat hij met Brünnhilde de nacht heeft doorgebracht, de wijde, maar destijds nog dunbevolkte wereld intrekt om als nomadische ridder zijn diensten aan te bieden aan lokale heren die een vorstenhuis representeren.¹⁴⁰ Omdat hij volledig op zijn intimiderende fysieke kracht en dadendrang vertrouwt, wordt hij er binnen de kortste keren behoorlijk ingeluist. Hij lijkt als instrument in handen te vallen van intriganten. Een verzachtende omstandigheid is dat deze anderen (Hagen en Gunther) al tamelijk lang meedoen op het hoogste niveau. Hagen is een volleerde manipulator met gevoel voor timing, een psycholoog die geduld kan oefenen en anderen voor zijn karretje weet te spannen, het prototype van de hofmeier, de majordomus der Gibichungen (Bourgondiërs) – een vorstenhuis dat in veel opzichten met de Merovingen kan worden vergeleken. Hagen is als het ware een Karolinger, azend op een gelegenheid om de uitgebluste dynastie te onttronen. Net als zijn vader Alberich is hij bereid af te zien van liefde, om al zijn kaarten op het schaakspel van de macht te zetten.

In de loop van het verhaal blijkt Siegfried echter wel degelijk te leren. Dat hij de ring niet teruggeeft aan de Rijndochters, de sirenen die hem met hun klankenspel als een Odysseus willen verleiden, komt omdat hij niet de indruk wil wekken zijn eigen ondergang te vrezen. Hij zou de ring vrijmoedig hebben weggeschonken, als ze niet zouden hebben geprobeerd hem bang te maken. Dat geldt ook voor de schaakpartij met Hagen waarin hij is verwickeld. Hij doorziet diens intrige wel degelijk, maar acht het beneden zijn heldenstatus om vrees voor

¹⁴⁰ Gunther vertegenwoordigt het sedentaire bestaan van huis, haard en erf, Siegfried het nomadische beginsel: zijn enige bezit is zijn lichaam dat hij al levende verteert, en het zwaard dat hij eigenhandig smeedde, terwijl hij van de schat die hij verwierf alleen de (over)draagbare ring heeft behouden (p. 192).

de dood enige invloed op zijn handelen te laten uitoefenen. Lachend gaat hij zijn noodlot tegemoet. De sterfscène is aangrijpend omdat Siegfried wel degelijk tot inzicht lijkt te komen.¹⁴¹ Hij beseft dat hij ten opzichte van Brünnhilde faalde, dat hij zijn unieke kans op erotisch heldendom, die hij in eerste instantie benutte, al gauw verspeelde.

Waarom was Siegfried bereid Brünnhilde letterlijk van de hand te doen? Daar zijn verschillende redenen voor te geven. Om te beginnen wist hij zich, onervaren als hij was, geen raad met het unieke geschenk dat hem min of meer bij toeval in handen viel. Bovendien werd hij dronken gevoerd (door toverdrank beneveld) en drank maakte kennelijk ook toen al meer kapot dan ons lief is. Ook was het ‘vangen’ van de levensgevaarlijke Brünnhilde voor hem een manier om indruk te maken op zijn sociale omgeving. Brünnhilde was Siegfrieds enige ‘bezit’ – vrouwen vormden in die dagen ruilmiddel en statussymbool bij uitstek. Door haar weg te schenken zag hij, als marginale en in maatschappelijk opzicht uitzichtloze zwerver, plotsklaps kans een aanzienlijke sociale status te verwerven. Dankzij zijn huwelijk met Gutrune burgerde hij optimaal in. Hij maakte een ongekenne maatschappelijke sprong, ging een voorname positie bekleden aan het hof, het instituut van waaruit de regio werd bestuurd. Gunther stelde als erotische partner niet veel voor: fysiek was hij niet tegen Brünnhilde opgewassen. In plaats van een onmogelijke vrije liefde in de wildernis, zouden ze elkaar kunnen blijven ontmoeten, bij de hand hebben. Brünnhilde kon echter niet leven met de smaad die haar was aangedaan. Ze weigerde deze uitkomst te aanvaarden, eenvoudigweg omdat volgens haar huwelijksmoraal niet Gunther maar Siegfried haar echtgenote was: hij was immers degene die haar uit haar sluimer wekte en haar vervolgens fysiek degradeerde.

Beide hoofdpersonen ondergaan in de loop van het verhaal een gedaantewisseling. Brünnhilde is aanvankelijk de atletische Amazone. Een ontmoeting met haar is dodelijk. Wie haar priemende blik ontwaart, is ten dode opgeschreven. Een fysieke verbintenis met haar is eenvoudigweg ondenkbaar. Zij is geen ‘fallische’ vrouw, ontleent haar kracht niet aan een fallusachtige prothese, zoals sommige andere literaire heldinnen, maar veeleer aan haar atletische en intimiderende gestalte in combinatie met haar harnas, het beschermende omhulsel dat haar secundaire geslachtskenmerken aan het zicht onttrekt. Siegfried ontdoet haar van het metalen vlies dat haar omgeeft. De ring die hij haar schenkt, is het symbolische restant van de maliënkolder die haar omgaf. Een stoere Sneeuwwitje, die zich niet in een glazen kist, maar in een harnas bevindt, en niet door een prins, maar door een dolende held tot leven wordt gekust. Haar latente liefde komt meteen tot uitbarsting. Zij slaat haar ogen open,

¹⁴¹ ‘Dying, he begins to grow up and, for the first time, to understand what life and love are all about’ (Kitcher & Schacht 2004, p. 188).

begroet de dag, het zonlicht en haar geliefde. Toch bevangt haar twijfel. Somberheid maakt zich van Brünnhilde meester. Zij smeekt Siegfried haar niet aan te raken, omdat het hun ondergang zal worden (p. 172). De liefde is onmogelijk. Even onmogelijk is het om terug te keren naar haar vorige bestaan. Ontdaan van helm en schild voelt zij zich voortaan weerloos. De liefde die haar wekte, heeft haar verwond:

Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er brach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr! (p. 171)

Siegfried verzucht echter dat zijn geliefde nog altijd niet ontwaakte: ontwaak, Brünnhilde, wees hier en nu mijn geliefde! Ondanks zijn kracht en bronst gebruikt hij geen geweld, veeleer put hij zich uit in aanhoudende smeekbeden om liefde. Uiteindelijk kiezen ze alsnog voor de euforie van de erotische eenwording. Brünnhildes straf, de opsluiting in het harnas, slaat om in geluk, zo lijkt het, nu ze opbloeit in haar lust. Na de omslag in het verhaal, na Siegfrieds verraad, verandert Brünnhilde in een wraakzuchtige intrigante. Als slachtoffer van een complot, van een verkrachting, zint zij op wraak.

Siegfried is een wereldvreemde zwerver die tevergeefs klein werd gehouden, een ongedisciplineerde, gewelddadige barbaar, die nergens voor terugdeinst. Hij zwerft door de natuur, voortgestuwd door een latente bronst die, door de aanblik van Brünnhilde, op overweldigende wijze tot leven wordt gewekt. Er is sprake van wederzijdse hechting, een inprenting die niet meer ongedaan kan worden gemaakt: een verslaving. Ze wekken elkaar tot leven. Siegfrieds bloed 'bruist in bloeiende bronst', schrijft Wagner (p. 170). Het vuur dat de rots omgaf is in hem ontvlamd. Toch gedraagt hij zich ingetogen. Het is een liefde die wanhopig maakt. Na deze liefde, hoe kortstondig ook, is het in feite onmogelijk geworden om nog liefde op te vatten voor een ander. Niets wijst erop dat Siegfried Guttrune werkelijk bemint en Brünnhilde minacht Gunther met nadruk en bij voorbaat.

Na de wederzijdse ontmaagding veranderen ze van rol. Siegfried zit in volle wapenrusting te paard. Brünnhilde blijft haar rots bewonen, ze is nog niet gedomesticeerd. Wanneer hij terugkeert, is hij onherkenbaar veranderd. Brünnhilde verzet zich, vertrouwt op haar fysieke kracht. Alleen tegen Siegfried is zij niet opgewassen. De liefdesscène maakt plaats voor een gewelddadige overrompeling: 'Er dringt auf sie ein; sie ringen... Sie ringen von neuem, er erfasst sie...' (p. 208). Siegfried bedwingt haar fysiek en ontnemt haar de ring, een symbolische verkrachting. Daarmee verbreekt hij echter ook de band tussen haar en

hem. Zij behoorde hem toe, maar het was een liefde die eigenlijk altijd toekomst bleef. De zinsnede die hij na hun fatale krachtmeting uitspreekt: ‘Jetzt bist du mein!, Brünnhilde...’ is eigenlijk geheel misplaatst, want welbeschouwd is hij haar vanaf nu voor altijd kwijt. Tijdens de verwickelingen die volgen, vernietigen de geliefden elkaar: de tragiek van een mislukte poging tot domesticatie, waarbij de ring van hand tot hand gaat en steeds meer slachtoffers maakt.

De fysieke confrontatie maakte deel uit van een fase in de geschiedenis van de erotiek die voorafging aan meer hoofse en hoffelijke vormen van liefde. In tegenstelling tot Don Giovanni is Siegfried geen verleider. Brünnhilde wordt in eerste instantie louter en alleen door Siegfrieds aanblik in vervoering gebracht en vervolgens door zijn fysieke kracht getemd. Psychoanalytisch is sprake van een regressie naar een onvolwassen vorm van fysiek contact: het krachtsverschil als pregenitale gewaarwording van het geslachtsverschil, die eerst visueel als onderzoekend (eerste ontmoeting) en vervolgens als motorisch actief (tweede ontmoeting) kan worden opgevat. We hebben te maken met een vroegrijpe puber die in de fysieke confrontatie met een vermaarde, volwassen topatlete zijn ontluikende mannelijke kracht ervaart, die het resultaat is van een forse dosis natuurlijke hormonale doping. Wanneer genitale intimiteit onmogelijk blijkt, valt hij terug op deze primitieve vorm van intiem fysiek genot, een vorm van overweldiging en overgave die, om het normatief-freudiaans te formuleren, in de volwassen erotische confrontatie hooguit een plaats krijgt in het voorspel. De overwinnaar ervaart de weerloosheid en overgave van de ander, de overwonnen ervaart zichzelf als machteloos en moet in de ander haar of zijn meerdere erkennen: twee complementaire vormen van genot. Zo op het oog bestaan er nogal wat overeenkomsten tussen het liefdesspel en het worstelspel, zoals ook Socrates en Plato in diverse dialogen beaamden, maar deze filosofen vertegenwoordigden een latere, meer geciviliseerde fase in de geschiedenis van de lust, toen de liefdesworsteling zich al had verplaatst naar het speelveld van de homoseksuele liefde, waar zij sindsdien onderdak is blijven vinden. In de heteroseksuele liefde moest zij wijken voor de verbale confrontatie, waarin juist mannen die geleerd hebben op hun kracht te vertrouwen zichzelf als gehandicapt ervaren. Siegfried en Brünnhilde exemplificeren een tijdperk van de liefde waarin ook voor heteroseksuele liefdesparen worstelen en seks nog in elkaars verlengde lagen. Niet als spel, maar als een kwestie van levensbelang: vrijheid of slavernij. Het verschil tussen worstelen en liefde berust dan in het genitale moment, de vraag of er een ‘vijfde’ ledemaat in het spel is, als bron van hormonale doping en als derde hand die maakt dat mannen, als worstelaar, fysiologisch-anatomisch in het voordeel zijn.

Ook Kierkegaard schenkt in *Entweder/Oder* aandacht aan de relatie tussen muziek en erotiek. Hij beschouwt Mozarts *Don Giovanni* als het muzikale epos van de zinnelijke genialiteit en de verleiding, de ‘geniale genitaliteit’ (1843/1964). Donna Elvira is door Don Giovanni verleid en verkracht. Zij is echter anders dan zijn vele andere slachtoffers. Ze is zijn verleidelijkste en gevaarlijkste tegenstander. Hij heeft haar bedrogen en nu zint zij op wraak. Haar enige zwakte is, dat zij, ondanks haar woede, nog altijd in de ban is van haar verleider. Don Giovanni verandert vrouwen in vrouwen, zoals Kierkegaard het formuleert: in de ontmoeting met hem worden ze, ongeacht leeftijd, erotische ervaring of sociale status, zich van hun vrouwelijkheid, van hun verleidelijkheid bewust – *worden ze verleidelijk*. In tegenstelling tot Siegfried en Don Giovanni, die elkaars tegenpolen zijn (de ruige woudloper versus de galante, stadse heer van stand), hebben Brünnhilde en Donna Elvira het nodige met elkaar gemeen. Brünnhilde verbleef als maagd in het Walhalla, Elvira in het klooster. Door een fatale ontmoeting met een man wordt hun latente verlangen naar genitale erotiek tot leven gewekt. Voor hem geven ze alles op.¹⁴² Elvira is Don Giovanni’s noodlot. Zij haat hem en is vastberaden hem op te sporen, zoals ook Brünnhilde als Walkure letterlijk op mannen jaagt. Haar liefde zal hem weten te vinden. Doodt zij hem, dan doodt zij echter ook zichzelf, omdat haar voormalige Zelf daarmee definitief tot het verleden behoort. Vroeg of laat vindt niettemin de confrontatie plaats, want in Kierkegaards extrapolaties loopt ook deze liefde uiteindelijk uit op een fysieke krachtmeting.¹⁴³ Brünnhilde en Elvira maken jacht op hun verleider, eisen revanche, dagen hun geliefde uit tot een ultiem duel. Hun wapenrusting is hun haat.

Don Giovanni weet zelfs in de onwaarschijnlijkste situaties te verleiden. Siegfried daarentegen is geen galante verleider en wist zijn eenmalige moment van geluk niet uit te buiten. Hoewel hij smid was, verzuimde hij het erotische ijzer van hun potentiële verbintenis te smeden toen het heet was. In tegenstelling tot Don Giovanni, die gretig misbruik maakt van momenten van zwakte bij de dame, gedroeg Siegfried zich uiterst ingetogen toen Brünnhilde

¹⁴² ‘Elvira ist in des Klosters Zucht erzogen worden... Sie hat gelehrt die Leidenschaft zu unterdrücken und sie dadurch noch heftiger werden zu lassen, sobald sie die Freiheit, hervorbrechend, bekommt. Sie ist sichere Beute für einen Don Juan; er wird es verstehen, die Leidenschaft ans Licht zu locken, wild, unlenkbar, unersättlich... In ihm hat sie alles, und das Vergangene ist ein Nichts, verlässt sie ihn, so hat sie alles verloren, auch das Vergangene... Von nun an entsagt sie alles ändern, um mit ihm zu leben... Je fester sie ihn umschlungen hat, umso furchtbarer wird ihre Verzweiflung, wenn er sie verlässt. Ihre Liebe ist allbereits von Anfang an eine Verzweiflung; nichts hat für Elvire Bedeutung außer Don Juan’ (p. 205).

¹⁴³ ‘Indem wir nun Don Juan und Elvira zusammenstoßen lassen, haben wir die Wahl, ob wir Don Juan den Stärkeren sein lassen wollen oder Elvira. Wir können uns Elvira als die Stärkere denken... Dergestalt tritt sie Don Juan entgegen... Jetzt kennt sie nur einen Leidenschaft, den Hass, und nur einen Gedanken, die Rache... Sie ist verwandelt und ist schöner denn je. Er kann es nicht leugnen, sie fesselt ihn... Dies Mädchen ist gewappnet, sie trägt eine Rüstung, und diese Rüstung ist ihr Hass...’ (p. 211/212).

weerloos was. In hun tweede ontmoeting greep hij terug op excessief fysiek geweld, voorbij de erotiek. De ‘echte’ Siegfried en de ‘echte’ Brünnhilde hadden toen al opgehouden te bestaan. Hun uitzicht op liefdesgeluk was al definitief verkeken.

Also sprach Brünnhilde

In de slotfase van *Götterdämmerung* ontpopt Brünnhilde zich als de eigenlijke hoofdpersoon, die door de cascade aan gebeurtenissen tot inzicht komt en de catastrofe, die zich met veel ophef op het toneel voltrekt, vermag te duiden: het tijdperk van de vrije mens is aangebroken.¹⁴⁴ De basale tendens die zich zowel in de natuur als in de geschiedenis aftekent, aldus Wagner (1860/1914, p. 88), is de gestage ontwikkeling naar bewustwording, een proces dat ook zijn personages (Wotan, Brünnhilde, Siegfried) doormaken. Het ultieme inzicht laat zich echter alleen in klanktaal vertolken. Toen Wagner, corresponderend met de in gevangenschap verkerende August Röckel, wilde uitleggen waarin de morele boodschap van de *Ring* berustte, moest hij toegeven dat die zich eigenlijk niet adequaat in woorden laat uitdrukken.¹⁴⁵ Dat de wereld zoals wij haar kennen tot de ondergang is gedoemd, maar liefde de kracht is die ons zal redden, is een conclusie die zich alleen in klankwoorden laat articuleren.¹⁴⁶ Om de archaïsche poëzie van het libretto te doorgronden, moeten we haar niet in discursieve termen vertalen, maar op muziek zetten.

Wagners topografie

De eerste schetsen voor de *Ring* ontstonden tijdens wandelingen in de Zwitserse Alpen. Witblauwe bergpanorama's met hun strakke, heldere luchten vormen de achtergrond van Wagners tetralogie,¹⁴⁷ het bosrijke, rotsachtige Rijnlandschap de voorgrond. Wagner speelde aanvankelijk met de gedachte het imaginaire muziektheater, dat zijn muziekdrama's

¹⁴⁴ Žižek (2007) ziet er een evangelische boodschap in: het tijdperk van de Wet (Wodan) maakt plaats voor dat van de naastenliefde (p. 210).

¹⁴⁵ ‘Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen. Ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen’ (brief aan August Röckel, 25 januari 1854).

¹⁴⁶ ‘The gist of his reply is that all will become clear to the listener through the music. Wagner never solved the problem of how to express in words the idea that the world was doomed to utter destruction and yet would be redeemed in essence by the power of love. In musical terms he was to convey his idea magnificently in the final scene of the *Götterdämmerung* but the closing words of the text – the ethical crux of the drama – presented him with a task he was not able to resolve coherently’ (Watson p. 138).

¹⁴⁷ ‘[Wagner and Herwegh] ascended the Julier Pass, where visions of Wotan and Fricka were summoned up by the vast walls of rock that flank its summit as though thrust aside by giant hands. Then as now, it was a truly primeval sight. [Subsequently, they] climbed the Rosegg glacier. Wagner... was sublimely impressed by the “sanctity of that desolate spot” that seemed to echo Siegfried breasting the summit of Brünnhilde’s rock... Anyone staging the *Ring* would do well to spend some time in the Swiss Alps’ (Gregor-Dellin, p. 247).

uitvoerbaar zou moeten maken, op de Rijnsoever te bouwen waar de Nibelungensage in feite speelde, in een romantische omgeving niet ver van Bingen en de Lorelei, waar Hildegard haar hemelse muziek componeerde,¹⁴⁸ in de beslotenheid van een klooster dat weer was gebouwd op een heilige plaats (een heuvel met panoramisch uitzicht) die in voorchristelijke tijden aan Wodan was gewijd (Horst 2003/2009, p. 16). Wagners muziek bouwde voort op diverse klanklagen die al in het landschap aanwezig waren. Na afloop van de voorstelling zouden niet alleen het Walhalla, het Gibichungenhof en de lichamen van Siegfried en Brünnhilde aan vuur ten prooi vallen, maar zou ook het theater zelf in vlammen moeten opgaan – de anarchistische wensgedachte dat alleen een verzegend vuur als cataclysmen een nieuwe betere wereld kan inluiden.¹⁴⁹

In 1851 vat bij Wagner echter de gedachte post dat Amerika het land van de toekomst(muziek) zal zijn en dat het denkbeeldige muziektheater bijgevolg niet aan de Rijn, maar op de oever van de Mississippi zou moeten verrijzen.¹⁵⁰

Enkele jaren later wil hij zijn theater optrekken in Zürich, waar hij tijdelijk onderdak vindt en succes oogst, drijvend op een vlot op het meer, met de Alpen als natuurlijk decor. In het deftige hotel Baur au Lac draagt hij op 16 februari 1853 het complete *Ring*-libretto voor. Het publiek is in trance. Op de dag dat hij zijn veertigste verjaardag viert, is zijn roem tot een voorlopig hoogtepunt gestegen, al maakt zijn muziek naast euforie ook controverses los: al in 1854 publiceert Joachim Raff *Die Wagnerfrage* – het grote Wagnerdebat, dat tot op de dag van vandaag voortduurt, is begonnen.

Zürich lijkt de optimale locatie voor zijn Nibelungenfestival, maar door de breuk met Mathilde vervluchtigt de idylle. Met partituren als bagage begint hij aan een nieuwe zwerftocht op zoek naar een locatie voor zijn Festspielhaus, als een muzikaal-geometrische gedachtenwolk die hem op zijn omzwervingen begeleidt en zich in een vijandige omgeving moet zien te materialiseren. Een architectonisch-muzikaal fantasma, een conceptueel gesamt-kunstwerk, een esthetisch Walhalla, dat nog moet worden gebouwd, op een vooralsnog onbekende plek waartoe alleen de regenboog van Wagners verbeelding toegang verschaft. Een zwerfend concept: nomadische architectuur in afwachting van een gelegenheid tot innesteling. Ook hier echter is datgene wat lange tijd een onmogelijk te realiseren mythe leek,

¹⁴⁸ 'I shall erect a theater beside the Rhine and issue invitations to a great dramatic festival... I shall present my entire work over a period of four days... *That audience will understand me*' (Gregor-Dellin p. 236).

¹⁴⁹ 'In 1851 Wagner expressed the desire to build a theatre on the banks of the Rhine, perform the *Ring* in it for four consecutive nights, and then burn the theatre down in flames, as the *Ring* itself ends with the incineration of the world' (Magee 2000, p. 40).

¹⁵⁰ 'In 1851, he considered that America provided the only hope for fulfilment of his dreams, and his Nibelungen drama would first be performed on the banks of the Mississippi' (Watson 1979, p. 126).

werkelijkheid geworden. Het theater kwam er: een sobere, evenwichtige, in alle opzichten apollinische constructie, met zijn unieke houten interieur (als de klankkast van een immense Stradivarius) en met zijn onzichtbare orkest, verzonken in een afgrond, zodat de muziek uit het niets lijkt op te stijgen. Een mega-instrument waarin de diffuse, mysterieuze klankkleur opdoemt die zo goed bij Wagners muziekdrama's past: gedempt, zodat zangers in de tweestrijd tussen stem en orkest een kans krijgen; en met een toneel dat met zijn unieke topologie de illusie van een immense ruimte weet op te roepen. Het is in alle opzichten een euritmisch bouwwerk, een klankstolp die de ruimte omgeeft en afbakent waarin Wagners klankwerelden, de muzikale landschappen van zijn partituren, kunnen opdoemen.

Zoals de goden bezit nemen van het Walhalla, zo betreft Wagner op de dag van de première in 1876 zijn Festspielhaus – ‘Vollendet das ewige Werk’, met deze frase, ontleend aan *Das Rheingold*, heet Wodan hem welkom.¹⁵¹ Net als eertijds in het antieke Athene stroomt het publiek massaal naar de muziektempel toe. Niet alleen de conceptie, ook de bouw en realisering van het bouwwerk, en de repetities en enscenering van de muziekdrama's, gaan met immense inspanningen en organisatorische krachtproeven gepaard. Wagner was niet alleen librettist en componist, maar ook manager en producer van zijn werken. Daarnaast was hij als dirigent en regisseur actief en maakte hij diepe indruk op zijn cast met het voorzingen en -spelen van cruciale scènes. De reusachtige onderneming vergde niet alleen veel tijd, geld en energie, maar verhevigde ook de hartklachten waaraan Wagner chronisch leed en uiteindelijk zou overlijden. Wagner voldoet wat dat betreft niet aan het beeld van een romantische dromer. De praktische realisatie ging hem (letterlijk) ter harte. Hij heeft zich letterlijk doodgewerkt.

Bayreuth als terugkeer op aarde van de verbrande godenburcht. Het Festspielhaus lijkt nog het meest op het Odeon van Agrippa te Athene, bouwheer en generaal in dienst van Augustus, die ook de aanzet tot de bouw van het Pantheon gaf: het summum van apollinische architectuur. Apollinische geometrie creëert een ruimte waarin dionysische muziek zowel mogelijk wordt als in bedwang wordt gehouden. We kunnen het Festspielhaus echter ook zien als anticipatie op de twintigste-eeuwse bioscoopzaal, met een driedimensionaal scherm. Met zijn ‘cinematische’ muziek loopt Wagner vooruit op wat in de twintigste eeuw de filmmuziek zal worden (Adorno 1952/1974, p. 100; Joe & Gilman 2010). Wagner zou, zo wordt gezegd, vandaag de dag niet in Bayreuth, maar in Beverly Hills woonachtig zijn.

¹⁵¹ ‘Vollendet das ewige Werk! / Auf Berges Gipfel die Götterburg; / prächtig prahlt der prangende Bau! / Wie im Traum ich ihn trug, / wie mein Wille ihn wies, stark und schön / steht er zur Schau; hehrer, herrlicher Bau!’ (p. 214).

Wagners muzikale landschappen

Wagner was een verwoed wandelaar die door berg- en rivierlandschappen zwierf op plekken waar de moderne wereld, het contemporaine Duitsland, zich lieten wegdenken: een voettocht als een geografisch-archeologisch experiment, waarin fantasie en mythologie zich met geografisch realisme vermengden (Sternberg 1998). Aan deze wandelingen door overweldigende landschappen ontleende hij een omvangrijk geografisch archief waaruit hij putte bij de beknopte maar trefzekere beschrijvingen van zijn decors. De landschappelijke dimensie maakte nadrukkelijk deel uit van het muziekdrama als gesamtkunstwerk. Landschap en muziek zijn bij Wagner nauw met elkaar verweven.¹⁵² Opera's zoals *Der fliegende Holländer* en *Tannhäuser* zijn rechtstreeks terug te voeren op landschapservaringen die tijdens omzwervingen werden opgedaan. Het primordiale landschap, waarop zich nog nauwelijks sporen van menselijke aanwezigheid aftekenen, speelt in de *Ring*-cyclus een beslissende rol als mogelijksvoorwaarde voor het drama.

In deze context moeten we ook Wagners fascinatie voor Amerika plaatsen. Op het nieuwe continent troffen landschapsschilders welhaast ongerepte panorama's aan die aan een prehistorisch Europa deden denken, met de Rocky Mountains als de nieuwe Alpen en de Mississippi als de nieuwe Rijn. Er bestaat een onmiskenbare verwantschap tussen de romantische, ongerepte, quasirealistische landschappen die in Wagners opera's ten tonele verschijnen en de immense, indrukwekkende Amerikaanse landschapsschilderingen van de Hudson River School, waarin uit Duitsland afkomstige immigranten de toon zetten. Vooral in de imposante schilderijen van Albert Bierstadt (1830-1902) is voor fantastische bergen, mistbanken en dwalend zonlicht een belangrijke rol weggelegd. Amerika als het land van de toekomst en van het primordiale begin. Bierstadts schilderijen die de Nieuwe Wereld (als toekomstwereld) vereeuwigden, brengen niet alleen de landschapselementen in beeld die ook in Wagners muziekdrama's op de voorgrond treden (onweer, bladergeruis, rotspartijen, regenbogen, lichteffecten), ook de omvang van zijn doeken strookt met Wagners megalomane ambities. Er lijkt verwantschap te bestaan tussen het mythisch-romantische landschap waarin Siegfried rondtrekt en de even realistische als sprookjesachtige Bierstadtpanorama's uit diezelfde periode. De gelijktijdigheid van hun kunst onderstreept de verwantschap van hun projecten.

¹⁵² 'Wagner created a remarkable interrelatedness of music and geography' (Sternberg 1998, p. 330).

Ook Wagners vergelijking van Beethoven met Columbus is hier van belang. Het was Beethovens grootheid en verdienste dat hij de nieuwe wereld van de muziek ontdekte, aldus Wagner (Kropfinger 1991), zij het onbedoeld, omdat hij eigenlijk een alternatieve route naar het oosten zocht. Beethoven zag zichzelf in feite nog als klassiek componist, was revolutionair zonder het te willen. Niettemin maakte hij de kolonisering van een nieuwe klankwereld mogelijk. Wagner zelf is de emigrant die welbewust het nieuwe landschap beluisterbaar maakt en doorkruist.

De associaties met Beethoven en Bierstadt plaatsen de gedachte aan Wagner als de vader van de filmmuziek in een ander perspectief. De Amerikaanse western als landschapsfilm verschijnt dan als synthese van Bierstadts landschapskunst en Wagners muziekdrama: Siegmund en Siegfried als negentiende-eeuwse desperado's en het muziekdrama als pioniersgenre voor wat later de Californische cinema zal worden.¹⁵³ In tegenstelling tot wat Adorno (met zijn achterdocht jegens de film als medium) suggereert, is de film geen bewegend diorama. Evenmin is het de functie van filmmuziek om tijd te doden of te verstrooien. Het witte doek is een venster naar de nieuwe wereld en Amerika het filmlandschap bij uitstek. De kracht van filmmuziek berust in de mate waarin zij het vermogen het landschap, en de dramatische handelingen die zich daarin voltrekken, in een eigen klankruimte te laten verschijnen, in nauwe samenspraak met het bewegende beeld. Voor dat type filmmuziek mag Wagner als erflater gelden. Net als Siegmund en Siegfried zijn de desperado's van het witte doek spaarzaam met woorden. Hun stemmingen en motieven worden gedragen door muziek: de stem van hun onbewuste.

Muziek en geometrie

De verwantschap tussen Wagner en Bierstadt blijft niet beperkt tot het kleurpalet, de 'sfeer' die uit hun landschappen oprijst, maar lijkt veeleer de fundamentele structuur, om niet te zeggen de topologie te betreffen. Eerder zagen we hoe de wiskunde van Thales, Pythagoras en Euclides zich in een effen, vlakke, naadloze ruimte ontwikkelde, die van de Egyptische woestijn: een elementaire geometrische ruimte zonder breuken waarin bouwwerken konden oprijzen als omvangrijke, maar niettemin eenvoudige geometrische structuren die, hoewel kunstmatig, met het landschap één geheel leken te vormen. In die ruimte liet de euclidische

¹⁵³ Cf. 'Until the advent of movies, there was no more astounding public entertainment than the Wagner-operas. *Tristan*, *Die Meistersinger*, and the *Ring* were works of mind-altering breath and depth, towering over every artistic endeavor of their time' (Ross 2007, p. 11).

wiskunde zich optimaal beoefenen, waarna zij zich naar de zandperken (microwoestijnen) in Atheense sportparken verplaatste.¹⁵⁴

Bij Bierstadt en Wagner treedt echter een heel ander soort ruimte tevoorschijn. Hun vergezichten exemplificeren het tegendeel van de vlakke ruimte van de antieke meetkunde. Bij hen gaat het om een moeilijk te definiëren, complexe ruimtelijkheid, multidimensionaal, gegroefd en verwrongen, waarin hoge pieken, breuken, grillige plateaus en abrupte afgronden de toon zetten. Dat betekent dat ook de bijpassende wiskunde, die aan hun topologie, hun ruimte-ervaring beantwoordt, anders van karakter is. Zoals er verwantschap bestaat tussen het landschap van Egypte, de muziek van Pythagoras, de meetkunde van Thales en de architectuur van de piramidebouwers, zo bestaat er verwantschap tussen de muziek van Wagner, de kunst van Bierstadt en de negentiende-eeuwse wiskunde.

Daarom wil ik naast Bierstadt en Wagner een derde grootheid van Duitse herkomst in deze reeks betrekken: de mathematicus Bernard Riemann. Dat Wagner (1813-1883), Riemann (1826-1866) en Bierstadt (1830-1902) tijdgenoten zijn, blijkt niet alleen uit hun biografische gegevens, maar komt ook in hun omgang met de dimensie ruimte tot uitdrukking. Marcus du Sautoy (2003/2004) beschrijft de nieuwe ruimtelijkheid die Riemann destijds ontdekte als een nieuw, spectaculair landschap, opgebouwd uit scherpe pieken en amorfe brokken: het toen nog onontgonnen wonderland van de imaginaire getallen (p. 82). De wetenschap die hij als pionier beoefende, wordt door Du Sautoy als een verkennende, explorerende wiskunde aangemerkt. Zoals de titel van diens boek (*The music of the primes*) al aanduidt, benadrukt ook Du Sautoy de fundamentele affiniteit tussen wiskunde en muziek. In beide domeinen wordt gebruik gemaakt van een abstracte symbooltaal die een imaginaire werkelijkheid beschrijft. We zouden de posteulidische meetkunde van Riemann en de partituren van Wagner kunnen zien als pogingen om (met wiskundige en muzikale symbolen) complexe, multidimensionale ruimtelijkheid in kaart te brengen. Anders gezegd: Wagners muziekdrama's golden als onuitvoerbaar, hadden behoefte aan een geheel nieuw type theater, omdat ze een ongekende vorm van ruimte, van tijdruimte opriepen zoals die op dat moment ook door Riemann werd verkend en onderzocht. In de bestaande (euclidische) theaters leek Wagners ambitieuze, multidimensionale kunstwerk 'onbegonnen'. Riemann, aldus Du Sautoy, ontdekt en analyseert de basale mathematische code die aan dit nieuwe landschap ten

¹⁵⁴ Het hedendaagse schoolbord is in feite een herinnering aan die vlakke ruimte: verticaal in plaats van horizontaal, zwart in plaats van wit en kleinschalig in plaats van uitgestrekt, maar topologisch hebben we met dezelfde basale ruimtelijkheid te maken. Er loopt een rechtstreekse lijn van de wiskundige oefeningen in het zand bij Athene naar het hedendaagse schoolbord in klas of collegezaal, hoewel schoolborden aldaar inmiddels vrijwel volledig zijn verdrongen door digiborden als symptoom van het visualiserende computertijdperk.

grondslag ligt: de DNA-code van een nieuwe, uitdagende ruimte¹⁵⁵ – wiskunde, muziek en genomonderzoek als analoge intellectuele activiteiten die de aandacht vestigen op basale, essentiële structuren van het Zijn.

Het gaat bij Wagner uitdrukkelijk om tijdruimte, om een nieuwe, complexe vorm van ruimtelijkheid waarvan de temporele dimensie (oorsprong – heden – toekomst) met de ruimtelijke dimensie één geheel vormt. De landschappen van zijn klankwerelden verbinden de muziek van de toekomst met de oerakkoorden van het primordiale begin. Ook Von Westernhagen (1956) heeft op de constituerende betekenis van deze nieuwe ruimtelijkheid in Wagners werk gewezen. Zijn muziek creëert een ruimtelijke ervaring. Zijn opera's roepen ieder voor zich een landschap op, een wereld in het leven, een unieke ervaring van ruimtelijkheid, een eigen ruimtelijke sfeer (p. 94). Daarin berust de vierde dimensie, als het ware, van Wagners muziek in vergelijking met andere composities: 'Seine Musik hat gleichsam eine Dimension mehr' (p. 94). Wat dat betreft is Wagners revolutie in de negentiende eeuw vergelijkbaar met de introductie van het perspectief (de derde dimensie) in de schilderkunst van de Renaissance. Zijn muziek opent een ruimte, laat niet-lineaire vormen van ruimtelijkheid opdoemen, zoals de spookachtige ruimte van *Der fliegende Holländer* (de weidse, Noorse, schimmige zeevlakte), de merkwaardige ruimtelijkheid van de Rijnbodem in *Das Rheingold* of de ruimtelijkheid waarin de lichtval van een zonsopgang in een alpenlandschap ten gehore wordt gebracht in *Die Walküre*, een scène die het Alpengebied als ruimtelijke ervaring in klanken weet te vatten. Elk muziekdrama vertolkt een eigen sfeer, een eigen topologie, een unieke akoestische ambiance.¹⁵⁶ Die unieke ruimtelijkheid is in wezen een klankwereld. Ook Magee benadrukt dat elke Wagneropera een eigen karakteristieke klankruimte creëert die de muziek van de eerste tot de laatste maat doordrenkt.¹⁵⁷ Wagner, zo stelt hij, weet in elk werk een geheel eigen klankwereld te creëren, een muzikale ambiance of leefwereld waarin de gebeurtenissen zich voltrekken.

Er lijkt, kortom, sprake van synchroniciteit en gelijkgestemdheid waar het fundamentele ruimte-ervaringen betreft die in uiteenlopende domeinen (muziek, schilderkunst, geometrie) tevoorschijn treden. In de volgende paragraaf zal de aandacht verschuiven van het ruimtelijke (topologische) naar het moleculaire niveau: het klankweefsel,

¹⁵⁵ 'He had uncovered what could be considered the DNA of these imaginary landscapes' (p. 88).

¹⁵⁶ 'So schafft er fortan für jedes seiner Dramen eine eigene Raumsphäre' (p. 94).

¹⁵⁷ 'There is, to every Wagner opera, an utterly distinctive sound. It constitutes a sound-world of its own. From the very first chord the listener is transported into a world of sound unlike any other in music. His music stand for the creation of unique worlds and this is something few artists achieve' (p. 17).

de textuur van noten, kruisen, mollen en hersteltekens waaruit de partituur is opgebouwd. De aandacht verschuift dan van archeologie en topologie naar histologie en biochemie.

1869

1869 is een belangrijk jaartal in Wagners dossier. *Das Rheingold* beleeft zijn première en Nietzsche brengt zijn eerste bezoek aan Tribschen. In Utah wordt de Transcontinental Railroad voltooid, de ontsluiting van het verre westen als landschap van de onbegrensde toekomst en het nieuwe begin. Terwijl August Bebel en Wilhelm Liebknecht de SDAP oprichten, vindt in Beieren de eerste steenlegging voor het sprookjeskasteel Neuschwanstein door koning Ludwig II plaats. In deze gebeurtenissen treden de twee gezichten van het toenmalige Duitsland naar voren: modernisering versus romantiek. In 1869 ziet ook het eerste nummer van het tijdschrift *Nature* het licht, waarin Watson en Crick in 1953 (een volle eeuw na de La Spezia-scène) hun artikel over de structuur van DNA publiceren. In 2001 volgt de publicatie van het menselijk genoom. En Dmitri Mendelejev (1834-1907) concipieert in 1869 het periodiek systeem der elementen.

Er tekent zich een zekere gelijkenis af tussen Mendelejevs systeem en Wagners *Ring*. Ook aan Mendelejev openbaart zich het beslissende inzicht na een lange fase van onrust en vermoeidheid, tijdens een droom (Strathern 2000). Ook bij hem is na een lange incubatiefase sprake van een plotselinge, intuïtieve toegang tot het elementaire. Beide gebeurtenissen zijn varianten van de eureka-ervaring die wetenschappers en kunstenaars delen: de elementen of componenten vallen ineens op hun plaats. De rest is dan slechts een kwestie van uitwerking. De culminatie van de negentiende-eeuwse scheikunde in Mendelejevs systeem en de culminatie van de negentiende-eeuwse opera in Wagners *Ring* weerspiegelen elkaar. Mendelejevs systeem is geen matrix of tabel, maar een ringvormige structuur, een neerwaartse, ouroborosachtige spiraal. De opeenvolging van elementen, van links naar rechts, eindigt niet in de rechterkolom, maar maakt veeleer een achterwaartse draai van 180 graden om vervolgens op de volgende regel door te lopen.

Wet van de octaven

Mendelejevs systeem was geen schepping uit het niets. John Newlands ontdekte al in 1863 dat bij een rangschikking van 54 elementen in verticale groepen van zeven, de elementen die op één lijn lagen bepaalde kenmerken met elkaar gemeen hadden. Anders gezegd: er was sprake van periodiciteit. In zekere zin was elk achtste element een herhaling van het eerste. De elementen vormden 'octaven' en lieten zich rangschikken als horizontale reeksen

elementen. Newlands noemde zijn ontdekking de Wet van de octaven, een bewuste verwijzing naar de musicologie (Strathern 2000).

No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.
H 1	F 8	Cl 15	Co & Ni 22	Br 29	Pd 36	I 42	Pt & Ir 50	
Li 2	Na 9	K 16	Cu 23	Rb 30	Ag 37	Cs 44	Os 51	
G 3	Mg 10	Ca 17	Zn 24	Sr 31	Cd 38	Ba & V 45	Hg 52	
Bo 4	Al 11	Cr 19	Y 25	Ce & La 33	U 40	Ta 46	Tl 53	
C 5	Si 12	Ti 18	In 26	Zr 32	Sn 39	W 47	Pb 54	
N 6	P 13	Mn 20	As 27	Di & Mo 34	Sb 41	Nb 48	Bi 55	
O 7	S 14	Fe 21	Se 28	Ro & Ru 35	Te 43	Au 49	Th 56	

Hoewel Mendelejev gebruik kon maken van nieuwe gegevens inzake het atomaire gewicht van elementen, was Newlands' voorspel van grote betekenis. De basale structuur van diens octaven blijft herkenbaar in Mendelejvs systeem, dat zeven horizontale 'perioden' omvat: muziek laat zich met scheikunde vergelijken. Ook Mendelejvs systeem is op periodiciteit gebaseerd. Wanneer we de elementen van laag naar hoog ordenen op basis van massa (waterstof, helium, lithium, enzovoort), dan keren die met vergelijkbare eigenschappen periodiek terug. Dit maakt een ordening van elementen in groepen (verticaal) en perioden (horizontaal) mogelijk. Elementen met vergelijkbare eigenschappen, gerangschikt als verticale kolommen, zijn als akkoorden op een notenbalk.

De volgorde van elementen wordt bepaald door het aantal elektronen in hun elektronenschillen. De zwaarste elementen hebben zeven elektronenschillen, de lichtste één. Dat zijn de sopranen van het systeem. In de eerste schil kunnen zich twee elektronen bevinden. In de eerste periode treffen we dan ook twee elementen aan: waterstof (H, het meest elementaire element, met slechts één elektron in zijn schil) en helium (He, twee elektronen). De eerste elektronenschil laat zich met de elementairste toonladder vergelijken, die immers ook uit twee tonen bestond. De oudste liederen, zingend of fluitend voortgebracht, bestonden uit twee tonen, zodat de oerfluit slechts één opening bevatte. Zo introduceerde oermuziek een primordiale vorm van orde: open versus dicht, hoog versus laag. In de daaropvolgende periode treffen we onder meer het element koolstof aan (C, met twee elektronen in de eerste en vier elektronen in de tweede schil), vergelijkbaar met zes tonen verspreid over twee toonreeksen.

Zoals een element verandert door een elektron af te stoten of te absorberen, zo kunnen ook tonen een of meer seconden in toonhoogte zakken of stijgen, waardoor de onderlinge verhoudingen tussen klanken zich wijzigen en een anders geaard akkoord ontstaat. Een G-akkoord kan in een G-7-akkoord veranderen door seconden (muzikale 'elektronen') af te

staan. In de regel doet een akkoord dit niet uit eigen beweging, maar in interactie met andere akkoorden die zich in zijn omgeving bevinden, net als bij atomen het geval is. Atomen met veel elektronen in hun buitenste schil zijn geneigd elektronen op te nemen, om hun schil te vullen, terwijl atomen met weinig elektronen in hun buitenste schil juist geneigd zijn elektronen af te staan. We kunnen dit vergelijken met de neiging van sommige akkoorden om hun hoogste ('buitenste') toon te laten dalen of stijgen, om een stabiel(er) (consonanter) akkoord te laten klinken, of als reactie op de nabijheid van het grondakkoord. Zo kunnen we muzikale composities met chemische reacties vergelijken.

Zoals de componist met een periodiek systeem van toonsoorten en akkoorden werkt waartussen zich chemische reacties lijken te voltrekken, zo werkt ook de chemicus met een assortiment van elementen. Ook in een muzikale compositie gaan tonen en klanken verbindingen aan. Ze kunnen elkaar aantrekken, afstoten of van karakter doen veranderen, ze kunnen positief of negatief geladen zijn. We zouden de tekens \sharp en \flat met de chemische symbolen $+$ en $-$ kunnen vergelijken. Een dissonant zouden we als een akkoord met een negatieve of positieve lading kunnen beschouwen. Het verlies van een of twee secunden (als muzikale tegenhangers van elektronen) geldt als aankondiging van een naderend, krachtiger, stabiel(er) grondakkoord dat een zekere aantrekkingskracht op de secunden uitoefent, die dan overlopen van het ene akkoord naar het andere (bijvoorbeeld wanneer G in G7 verandert om de nabijheid van het C-grootakkoord te signaleren). De opera's van Wagner lijken met hun explosieve dynamiek en voortdurende fluctuaties de chemie van de natuur zelf te vertolken, de natuur buiten het lab als een waaier aan interagerende klanken en tonen die als moleculen over het podium zweven en vluchtige verbindingen vormen.

Meer concreet laat zich het begin van *Das Rheingold* als een muzikale biopolymeer beschouwen. Een polymeer is een molecuul dat uit een opeenvolging van identieke of soortgelijke delen bestaat, in dit geval: variaties op het Es-grootakkoord. Biopolymeren worden door levende organismen voortgebracht. Het beroemdste biopolymeer is ongetwijfeld DNA, een aaneenrijging van nucleotiden, zoals de *Rheingold*-prelude een aaneenrijging van Es-grootakkoorden is, die zich eveneens tot een levend muzikaal organisme (de opera) ontwikkelt. Het Festspielhaus te Bayreuth voorkomt als akoestisch-architectonische stulp dat woorden en klanken vervluchtigen: een mengvat waar elementaire polymeren tot muzikale macromoleculen uitgroeien. Een afgeschermd, donkere kamer die een oorspronkelijke chemische situatie wil creëren die in de drooggelegde natuur buiten het theater niet meer voorkomt. Een situatie die de 'chemie', de 'atmosfeer' van de oertijd simuleert waarin zich chemische reacties voordeden die Wagner repliceert. Bayreuth als een akoestische cel waarin

zich een groot aantal complexe biochemische processen sequentieel of simultaan voltrekt. Zodra het verzonken orkest de eerste maten van *Das Rheingold* inzet, verandert het Festspielhaus in een biochemische klankstolp die het ontstaan van het leven simuleert, compleet met muzikale moleculen en lichtflitsen, als een akoestische variant op een thema waarvoor het Urey-Miller-experiment als biochemische tegenhanger geldt.

Dit experiment werd in 1953 in Chicago uitgevoerd, precies honderd jaar na de conceptie van *Das Rheingold* (de divanscène), in het jaar waarin Watson en Crick aan de overzijde van de oceaan de structuur van DNA ontrafelden. Een student bootste in een glazen stolp de oeratmosfeer van de aarde (de befaamde ‘oersoep’) na. Vervolgens werden bliksemflitsen gesimuleerd. Spontaan bleken elementaire ingrediënten van het leven te ontstaan. Dit experiment zou veel navolging vinden: variaties op een thema. We zouden de geboorte van *Das Rheingold* uit Es-grootakkoorden als een muzikale voorloper van dit experiment kunnen beschouwen, als een tonale simulatie van het ontstaan van de biopolymeren van het leven. Ook in het oerexperiment dat zich ongeveer vier miljard jaar geleden moet hebben voltrokken, moet leven op deze wijze in water zijn ontstaan. Dat beginmoment onttrekt zich aan ons blikveld: de oudste fossielen (van stromboliëten) zijn slechts 3,4 miljard jaar oud. Deze organismen gedijden op een aarde waar het leven al miljoenen jaren woekerde. Het mythische begin, voorbij de vroegst traceerbare sporen, geldt als de graal van de hedendaagse levenswetenschappen, zeker nu het scheppen en herscheppen van leven (synthetische biologie) hoog op de wetenschappelijke agenda prijkt. Een biologie van de toekomst (synthetisch leven) is tegelijkertijd een biologie van het primordiale begin. *Rheingold*-luisteraars zijn getuige van een muzikale replicatie van het ontstaan van biopolymeren die zich tot een levend organisme ontplooiën.

Muziek van de steppe

Scheikunde en muziek komen samen in het werk van Wagners tijdgenoot, de Russische chemicus en componist Aleksander Borodin (1833-1887), bevriend met musici zoals Mussorgsky, Rimsky-Korsakov en Liszt, maar ook met chemici zoals Mendelejev en Boetlerov. Uitgerekend in 1969 beleeft zijn eerste symfonie haar première en maakt hij een begin met zijn belangrijkste compositie, de opera *Vorst Igor*, over de strijd van de prille Russische staat tegen de gevreesde Polovtsi, nomaden die, in de dagen van Hendrik de Vogelaar en Hildegard van Bingen, de uitgestrekte steppen bij de Zwarte Zee bewoonden. Qua politiek-historische setting laat deze opera zich met *Lohengrin* vergelijken: een staat in statu nascendi tracht zich tegen nomaden te beschermen door een politiek-militaire

beschermende laag (een exoskelet) te creëren en afweer te mobiliseren. Bij Borodin is deze strijd vooral ook een muzikale confrontatie tussen de diatonische muziek van de Russen en de chromatisch-dionysische muziek van de nomaden. De Russische muziek doet uitermate Russisch aan (Borodin was nationalist), de nomadische muziek is daarentegen ritmisch en onstuimig: een confrontatie tussen Russisch etatisme en een nomadische sprookjeswereld, afgewisseld met andere genres, zoals volkse dansen en alcoholgezag.

Het Russische leger wordt tijdens een strafexpeditie door bereden nomaden in het steppelandschap verrast en verpletterend verslagen. Aanvoerder Igor raakt in gevangenschap. Als krijgsgevangene in het tentenkamp maakt hij kennis met de nomadische cultuur als akoestische ambiance. Er worden door geroofde slavinnen opwindende dansen opgevoerd, begeleid door diatonische muziek, afgewisseld met chromatische, nomadische gezangen. Dit alles in de hoop dat Igor voor een van de tentoongestelde, Amazone-achtige atletes zal bezwijken en overlopen. De heftig dansende vrouwen worden als circusdieren met leren riemen in het gareel gehouden en opgezweept, en uiteindelijk wordt één van hen door haar slavendrijver gevangen, in triomf opgetild en aan de khan overhandigd, die haar op zijn beurt aan ‘vriend’ Igor aanbiedt, die echter in zijn weigering volhardt. Als een Russische Odysseus wil hij terugkeren bij zijn trouwe echtgenote, om haar – en met haar het Russische volk – uit de benarde toestand te verlossen. Het zwoele slavinnenlied uit de polovtsiaansedansen, de ‘Glijdende dans van de meisjes’, dat heimwee naar het land van herkomst vertolkt, zou in 1953 wereldberoemd worden als het lied ‘Stranger in Paradise’ in de musical *Kismet*. Een keur aan artiesten, van The Supremes tot en met André Rieu, heeft het op zijn repertoire gezet. Eenmaal in de populaire cultuur geïntroduceerd, lijkt deze muzikale biopolymeer zich eindeloos te repliceren.

Borodin is een ‘verdeeld subject’ met passies die moeilijk verenigbaar lijken: scheikunde en muziek. Tijdens de eerste levenshelft lijkt scheikunde te domineren, de wetenschap waarmee hij in zijn onderhoud voorziet. Gedurende de tweede levenshelft daarentegen treedt hij sterker op de voorgrond als componist. Beide passies lijken te concurreren in plaats van elkaar te versterken. De omvang van zijn muzikale oeuvre is bescheiden en zijn meesterwerk *Vorst Igor* moest door Rimsky-Korsakov postuum worden voltooid. Veel van zijn scheikundige activiteiten betreffen onderzoeksproblemen die door vooraanstaande tijdgenoten net iets voortvarender werden aangepakt. Alsof hij, door zijn scheikundige beslommeringen, nooit de grote componist is geworden die in hem besloten lag en omgekeerd. In de tweede helft van de negentiende eeuw stonden wetenschap en kunst als ‘twee culturen’ op grote afstand van elkaar. Scheikunde was toentertijd, door fysieke

blootstelling aan giftige stoffen in laboratoria, een ongezond beroep, wat Borodins accumulerende gezondheidsproblemen zou kunnen verklaren, die anderen toeschrijven aan de chronische overwerktheid die uit zijn concurrerende ambities voortvloeide.

Er zijn diverse pogingen ondernomen om Borodins scheikunde en Borodins muziek met elkaar te verbinden. Daarbij wordt onder meer gewezen op de wijze waarop zich in *Vorst Igor* tussen toonaarden, akkoorden en toonladders, tussen diatonische en dionysische muziekstijlen, chemische reacties lijken te voltrekken. De krijgsgevangen vorst is als een chemicus die via de muziek de biochemische samenstelling van een onbekende, explosieve cultuur exploreert. Als scheikundige dankt Borodin zijn faam vooral aan zijn onderzoek naar aldehyden, substanties die een belangrijke rol vervullen bij de productie van polymeren. De bekendste bio-polymer is DNA, en aldehyden worden onder meer gebruikt in onderzoek naar genetische beschadigingen als gevolg van chemische vervuiling, zoals de stof butadieen die het DNA van rokers beschadigt.

Terwijl Borodin wordt geplaagd door de aantrekkingskracht die muziek op hem uitoefent, tekent zich in het werk van tijdgenoot Friedrich Nietzsche een beweging in omgekeerde richting af: een wending van muziek naar chemie. In 1869, het jaar van zijn vriendschap met het echtpaar Wagner, staan voor hem de kunst en de muziek voorop. Juist in de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw speelt zich in Europa echter een dramatische *Umwertung aller Werte* af. In Duitsland, Frankrijk en Rusland verschuift het brandpunt van de intellectuele aandacht van kunst naar wetenschap: terwijl het imago van de kunst devalueert, lijken wetenschap en techniek snel in aanzien te stijgen. De roman *Vaders en zonen* van Ivan Toergenjev uit 1861 beschrijft een generatieconflict tussen vaders (romantici, verknocht aan literatuur en kunst) en een nieuwe generatie van realisten en nihilisten (in de ban van moderne natuurwetenschappen zoals fysiologie en scheikunde) die het 'hogere' (liefde, schoonheid, enzovoort) vanuit het 'lagere' (fysiologische en biochemische processen) willen verklaren. Ook Nietzsche raakt hiermee behept (Zwart 2000). In *Menschliches, Allzumenschliches* uit 1878 tracht hij fenomenen zoals kunst en inspiratie natuurwetenschappelijk te duiden. In het eerste aforisme, getiteld *Chemie der Begriffe und Empfindungen*, stelt hij: 'Alles was wir brauchen... ist eine Chemie der moralischen, religiösen, ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen.' Voorstellingen en ervaringen laten zich beschrijven als atomen en moleculen die op elkaar inwerken, verbindingen aangaan en elkaar afstoten. Met dit boek zet zijn verwijdering van Wagner in.

De Ring, Das Kapital en de goldrush

In 1859 voltooide Wagner *Tristan und Isolde*, de opera die een revolutie ontketende in de muziek. In datzelfde jaar zien ook twee andere revolutionaire werken het licht: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* van Karl Marx en *On the origin of species* van Charles Darwin. De vraag wat deze werken, die ieder voor zich een omwenteling in respectievelijk de muziek, de politiek en de biologie inluidden, met elkaar gemeen hebben, is al vaak gesteld, het explicietst door Barzun (1941/1981) die er echter weinig mee weet aan te vangen, vooral omdat, waar het de vergelijking tussen Wagner en Marx betreft, de keuze voor *Tristan* misplaatst is.¹⁵⁸ Het boek van Marx staat niet op zichzelf, maar maakt deel uit van een reeks en vormt de opmaat voor een project dat tot zijn magnum opus *Das Kapital* zal uitdijen, een immense onderneming waarvoor in de jaren veertig van de negentiende eeuw de basis werd gelegd en waaraan de auteur tot in de jaren zeventig, dat wil zeggen gedurende de rest van zijn werkzame leven, bleef werken. *Zur Kritik der politischen Ökonomie* wordt ook wel ‘*Das Kapital* deel 0’ genoemd en de titel uit 1859 keert onverkort terug als ondertitel van *Das Kapital*. Kortom, de tegenhanger van *Das Kapital*, als trilogie, of zelfs als tetralogie, is niet *Tristan und Isolde*, maar de *Ring*. Wanneer we die twee projecten met elkaar vergelijken, dan is de synchronie opvallend.

Wagner begint zijn project net als Marx in de jaren veertig (in 1848 schrijft hij het oerlibretto *Siegfrieds Tod*), om het in de jaren zeventig te voltooien. In beide gevallen resulteert de arbeid in een trilogie, voorafgegaan door een voorstudie (1 + 3). En terwijl Marx na de revolutie van 1848 als balling de oversteek naar Engeland maakt om in het Brits Museum *Das Kapital* te schrijven, gaat Wagner na de revolutie van 1849 in Zwitserland in ballingschap om er de *Ring* te componeren. Deze nabijheid in de tijd onderstreept de inhoudelijke affiniteit die zich tussen hun projecten aftekent.

Hun levensloop valt samen met de industriële revolutie van de negentiende eeuw¹⁵⁹ En beiden komen in 1883 te overlijden, Maar op het eerste gezicht lijken Wagner en Marx op onoverbrugbare afstand van elkaar te staan. Ze lasen weliswaar dezelfde auteurs (zoals Feuerbach en Proudhon), maar hebben elkaar nooit ontmoet, noch ooit inhoudelijk naar elkaar verwezen.¹⁶⁰ Toch waren er momenten waarop de routes die zij als politieke ballingen over de Europese landkaart beschreven elkaar opvallend dicht naderden, bijvoorbeeld gedurende de

¹⁵⁸ De tegenhanger van *Tristan und Isolde*, het kunstwerk dat werkelijk met Wagners muziekdrama kan worden vergeleken, is *Les fleurs du mal* van Baudelaire uit 1857.

¹⁵⁹ ‘Die erste technische Revolution verläuft ziemlich genau parallel zu Wagners Leben: 1813 wurde die erste brauchbare Lokomotive gebaut, 1881 das erste Telefon-Ortsnetz’ (Gregor-Dellin 1973, p. 7).

¹⁶⁰ Wagner heeft wel Marx’ schoonzoon Ferdinand Lasalle ontmoet, kort voordat deze duellerend om het leven kwam.

maanden die Wagner halverwege de jaren vijftig te Londen (onder meer in het Brits Museum) doorbracht, in een vergeefse poging *Die Walküre* te voltooien,¹⁶¹ maar vooral tijdens de première van de *Ring* in 1876, toen Marx, op reis in Duitsland, Bayreuth passeerde. In een brief aan Friedrich (‘Fred’) Engels deed hij zijn beklag over de overlast die Wagners muzikale triomf hem bezorgde.¹⁶²

Niettemin brengen Marx en Wagner in hun magnum opus, het gigantische project waaraan ze gedurende decennia werkten, een gelijklopende kerngedachte naar voren: de oorzaak van het kwaad in de wereld is het goud en de economische zondeval is het moment waarop dit edelmetaal als geld, dat wil zeggen als algemene representatie van ruilwaarde gaat functioneren. Laten we de verwantschap tussen hun synchrone projecten nader bezien, te beginnen bij *Das Kapital*.

Uit de briefwisseling met Engels valt op te maken dat Marx zijn levenswerk aanvankelijk in 1851 hoopte te publiceren. Telkens weer stoot hij echter op nieuwe lagen en dimensies. Zodoende dijt het werk steeds verder uit, om uiteindelijk min of meer onvoltooibaar te worden. Het boek uit 1859 was een voorlopige diagnose of prelude, die echter zou worden overschaduwd door de zogeheten *Grundrisse* – in 1939 als voorstudie en oerversie van *Das Kapital* postuum gepubliceerd. In 1867 verschijnt dan eindelijk *Das Kapital* zelf. In zijn voorwoord verontschuldigt de auteur zich voor de late verschijning. De vertraging zou aan gezondheidsproblemen te wijten zijn,¹⁶³ al geeft hij toe dat ook inhoudelijke factoren een rol speelden. In zijn grote werk, dat een filosofie van de toekomst wil schetsen, wil Marx bij het begin beginnen, en dat is moeilijk, tijdrovend en arbeidsintensief: ‘Aller Anfang ist schwer’ (1867/1979, p. 11).

Marx staat een micrologische anatomie van het economische bestaan voor ogen (p. 12). De elementaire bouwstenen van het maatschappelijke weefsel, de ‘cellen’ van het economische leven, zijn de ‘waren’ (1867/1979, p. 12), als concrete synthese van gebruikswaarde en ruilwaarde. Een waar is een ding dat enerzijds nuttig en bruikbaar is, maar

¹⁶¹ In 1877 bracht hij nogmaals een bezoek aan Londen. Cosima noteert in haar dagboek: ‘Return journey by steam boat, powerful impression. R. says, this is Alberich’s dream fulfilled, Nibelheim, world dominion, bustle, labour, oppression by steam and fog everywhere’ (Sabor 1987, p. 228).

¹⁶² ‘Lieber Fred... Die Koffer wurden abgeladen und einem Mann mit der Karre übergeben, der uns zum nächsten, gleich bei der Eisenbahn, vor der Stadt gelegenen Gasthof begleiten sollte. Aber in diesem Gasthof gab’s nur noch ein freies Zimmer und zugleich kündete uns der Wirt die schauerliche Mär, dass wir schwerlich anderswo ein Unterkommen finden würden, indem die Stadt überschwemmt sei... durch die Leute aus allen Weltteilen, die sich von dort [zum Bayreuther] Narrenfest des Staatsmusikanten Wagner begeben wollten. Und so war’s. Wir irrten lange in der Stadt neben dem Karren herum; weder die kleinste Kneipe noch das größte Hotel bot Asyl’ (Karlsbad, 19 augustus 1876; Marx, Engels 1983, p. 441).

¹⁶³ ‘Die lange Pause zwischen Anfang und Fortsetzung ist einer langjähriger Krankheit geschuldet’ (1867/1979, p. 11).

anderzijds geld waard is: drager van ruilwaarde. Ruilwaarde drukt zich uit in prijs. Dat wil zeggen, het algemene equivalent van de ruilwaarde van waren is het geld. En de primordiale verschijningsvorm van geld, het oergeld als het ware, is het goud. De ruilwaarde ‘kristalliseert’ aanvankelijk tot goud (p. 107). Anders gezegd: dankzij het goud kan de ruilwaarde zich losmaken van gebruikswaarde en emanciperen. De verzelfstandigde ruilwaarde, als resultaat van het uiteengaan van gebruikswaarde en ruilwaarde, is de prijs. En het goud, zodra het uit de ingewanden van de aarde wordt gewonnen, is (als edelmetaal dat geen interacties met zijn omgeving aangaat) bij uitstek geschikt om zuivere ruilwaarde te incarneren. Waarde is als zodanig onzichtbaar, het ‘huist’ in de dingen, maar wordt zichtbaar gemaakt, aan de oppervlakte gebracht, in de vorm van goud, gouden munten, geld. Wanneer waarde (als goud) tot geld consolideert, kan het een min of meer zelfstandig bestaan gaan leiden, gaan circuleren.

Daaraan gaat echter een primitievere fase vooraf, die van de schatvorming. Het oerverlangen, waar het goud betreft, is het verlangen schatten te vergaren. In eerste instantie zal het goud niet in omloop worden gebracht, maar juist geaccumuleerd worden. Het zal zich letterlijk ophopen. Het goud, als directe, primaire incarnatie van menselijke arbeid, ‘versteent’ aanvankelijk tot schat (p. 144). Goudhonger is kenmerkend voor de vroegste fase, de aanvang van de geschiedenis van de warenproductie, aldus Marx. Goud (geld) is een surplus, een overschot, en als zodanig inzet van een naïeve, primitieve vorm van zelfverrijking. De machthebber legt beslag op de aan de aarde onttrokken goudschat, die zijn macht consolideert en waarop die macht berust. Idealiter wordt de schat begraven. Goud kan dan niet als geld functioneren, niet circuleren. In beginsel is deze goudhonger mateloos, de schat kan in feite nooit groot genoeg zijn. Strikt genomen is de goudbezitter echter een asceet. Aan zijn goudfetisjisme wordt elke andere vorm van genot opgeofferd (p. 147). Niettemin moet deze primordiale goudhonger vroeg of laat wijken voor de maatschappelijke behoefte aan goud als ruilmiddel. Het goud transformeert dan van schat tot geld, gaat circuleren.

De overgang naar een economie in eigenlijke zin vindt in de regel plaats wanneer een ander zich de schat toe-eigent en in circulatie brengt. Dat gebeurde bijvoorbeeld toen de Spanjaarden zich van de goudschatten van de Azteken en de Inca’s (als Nieuw-wereldse ‘Nibelungen’) meester maakten: de overgang van een statische naar een dynamische fase in het productieproces van waren. Het goud gaat dan over van een vaste (solide) in een vloeibare (liquide) vorm, wordt ‘liquiditeit’. In de moderne samenleving is dit proces min of meer tot voltooiing gekomen, al zouden we gouden sieraden als een restant van primordiale goudhonger kunnen beschouwen. De moderne samenleving is één grote destilleerkolf

geworden die alle andere grondstoffen in goudkristal verandert.¹⁶⁴ Niets kan weerstand bieden aan deze ‘alchemie’ (145). De ‘goudgraal’ is het levensprincipe van de moderne samenleving geworden.¹⁶⁵

Het is precies *dit* proces dat Wagner in *Das Rheingold* stap voor stap ten tonele voert. De reusachtige ‘dwerg’ Alberich is de aan goud verslaafde, plutocratische asceet. Om de schat te kunnen verwerven, moet hij afstand doen van erotisch genot en daarin stemt hij toe: hij zweert de liefde af. Voor goudhonger moet al het andere wijken. Goud is voor hem echter nog geen geld. Heel zijn doen en laten is gericht op accumulatie van een immense schat, die hem in feite nooit groot genoeg is en die geen ander doel dient dan het schragen van zijn aura, zijn ‘magische’ macht.¹⁶⁶ In de onderaardse wereld, waar het goud wordt gewonnen, krijgt deze primitieve economie haar beslag. Het doel van al deze inspanningen is, zo veel mogelijk goud te vergaren. Totdat Wodan zich meester weet te maken van de schat. Dan wordt het goud in omloop gebracht: het gaat circuleren en wordt als geld, als ruilmiddel gebruikt. Wodan had de reuzen Fafner en Fasolt beloofd dat hij voor de bouw van het Walhalla in natura zou betalen. Hij zou hen als tegenprestatie een vrouw aan de hand doen, namelijk de godin Freija. Zij verschijnt ten tonele als het meest primordiale ruilmiddel, het oergeld – een betaalmiddel om schuld af te lossen dat nog ouder is dan goud. *Das Rheingold* beschrijft de poging van de goden om deze primitieve vorm van ruil, die als zodanig hun morele weerzin wekt, door een beschaafd alternatief te vervangen: goud. Freija belichaamt de vitaliserende levensdrift, het goud de doodsdrift (goudhonger maakt slachtoffers in Wagners opera, om uiteindelijk het hele systeem te ontwrichten). Goud als ruilmiddel moet de plaats innemen van de vrouw als ruilmiddel. Dit goud moet wel een volwaardig equivalent zijn van de betrokken vrouw, dezelfde omvang hebben als haar lichaam, niet in termen van gewicht, maar in termen van de hoogte van de stapel. Een of meer gouden muntstukken zouden voor Freija, de archetypische vrouw, niet volstaan. Voor een droomvrouw moet een losprijs in de vorm van een immense goudschat worden opgebracht. Dit inruilen van een vrouw voor goud zouden we als de ‘oerruil’ kunnen beschouwen. Zodra het goud echter in handen raakt van een primitieve reus, wordt het weer een schat. Hij weet er niets anders mee aan te vangen dan het op te hopen, in de aarde te verbergen, halsstarrig te bewaken. Er treedt een economische regressie op: het

¹⁶⁴ ‘Die Zirkulation wird die große gesellschaftliche Retorte, worin alles hineinfliegt, um als Geldkristall wieder herauszukommen’ (p. 145).

¹⁶⁵ ‘Die moderne Gesellschaft... begrüßt im Goldgral die glänzende Inkarnation ihres Lebensprinzips’ (p. 147).

¹⁶⁶ Trots toont Alberich Wodan zijn schat: ‘Sieh’st du den Hort, den mein Heer / dort mir gehäuft?’ Waartoe dient die schat, wil Wodan weten (‘Zu was doch frommt dich der Hort?’). Het antwoord luidt dat Alberich, door schatten te vergaren, zijn zinnen op de hele wereld heeft gezet (‘Schätze zu schaffen, Schätze zu bergen... Mit dem Hort / Die ganze Welt / Gewinn’ ich mit ihm mir zu eigen’ (p. 243).

betaalmiddel bevriest tot goudschat. De economische ijstijd treedt weer in, totdat Siegfried zich meester weet te maken van de schat en het goud, gecondenseerd tot ring, andermaal in circulatie brengt.

Zowel Wagner als Marx beginnen bij het begin. Om de actuele malaise van de moderne samenleving te doorgronden en een muziek / politieke economie van de toekomst op te bouwen, is het van belang terug te keren naar de oorspronkelijke zondeval: de introductie van het geld, een moment dat zich in een tijdzone voorbij de historische documenten, in een diffuus voorstadium heeft voorgedaan en vanuit het nu met terugwerkende kracht, in achterwaartse richting ('vade retro') gereconstrueerd moet worden. Juist in de negentiende eeuw is dat mythische, primordiale beginmoment in hoge mate actueel geworden: om de dynamiek van de moderne samenleving te begrijpen, moet het raadsel van het goud worden opgehelderd. In de periode tussen 1848 en 1855, precies op het moment dat Wagner en Marx hun projecten initiëren, vindt in Californië de goudkoorts, de goldrush plaats: in het maagdelijke landschap van het Verre Westen treedt in feite een herhaling van de primordiale situatie op. Het goud wordt gewonnen, zoals in de vroege voortijd. Om de goudhonger van de negentiende-eeuwse Alberichs, die massaal in Californië neerstrijken en hun gezondheid en geluk aan hun goudkoorts opofferen, te kunnen duiden, is het van belang de dynamiek van het negentiende-eeuwse kapitalisme te doorgronden.

Marx heeft de goudkoorts de tweede ontdekking van Amerika genoemd. De eerste ontdekking (door Columbus) maakte dat de Atlantische Oceaan de rol van binnenzee ging spelen die in de antieke tijd voor de Middellandse Zee was weggelegd. Goudhonger (de maniakale speurtocht naar een eldorado) was een belangrijke drijfveer voor de kolonisatie van Amerika door de Spanjaarden. Die goudhonger stilden zij in Mexico en Peru, waar het goud nog als schat fungeerde: fantastische gouden kunstwerken, die echter meedogenloos tot goudstaven werden omgesmeed – de schat moest hoe dan ook vloeibaar worden en in geld veranderen. Na de tweede ontdekking zal de rol van binnenzee meer en meer door de Stille Oceaan worden overgenomen. Het zwaartepunt van de Amerikaanse economie zal zich onvermijdelijk naar de westkust verplaatsen.

Zowel in *Das Kapital* als in de *Ring* tekenen zich enkele lagen (bij Wagner: klankformaties) af. Om te beginnen de vroege voortijd, het tijdsgewricht van de primordiale goudwinning. Vervolgens de actualiteit, die eveneens een goudtijd is in die zin dat het element goud als het meest dominante metaal kan worden aangemerkt, met de Californische goudkoorts als symptoom, een hysterische uitvergroting van de algemene goudhonger die het economische leven als zodanig overheerst en waaraan al het andere (inclusief de kunst) wordt

opgeofferd. En ten slotte de toekomsttijd, de utopie, die zowel van goud als van geld zal zijn verschoond, zodat kunst weer omwille van zichzelf wordt beoefend en het kunstwerk van de toekomst mogelijk wordt.¹⁶⁷ En zoals de personages in Wagners muziekdrama's geen moderne, eigentijdse individuen zijn, maar veeleer archetypische gestalten, boven ruimte en tijd verheven, zo benadrukt ook Marx dat zijn studie niet over het doen en laten van reëel bestaande individuen handelt. Wanneer hij over arbeiders of kapitalisten spreekt, dan betreft het in feite personificaties van economische archetypen (p. 16). De betrokkenen worden niet in morele zin veroordeeld, maar zijn veeleer betroffen in een onontkoombaar proces waarvan het goud (bij Wagner gecondenseerd tot ring) de motor vormt, dat zich aan hun besluitvorming als individu onttrekt en waarvan ze de logica en noodzaak hooguit retrospectief weten te duiden.

In aangrijpende toonaarden bezingt *Das Rheingold* de bedrukkende arbeidsomstandigheden in de onderaardse spelonken waar Alberich met harde hand regeert. Ondergrondse slaven ploeteren in mijnschachten diep in de aarde. Om het aardedonkere Nibelungenrijk te bereiken, moeten Wodan en Loge een lange, verticale reis door een soort vulkaanschacht afleggen.¹⁶⁸ Dankzij de tarnhelm, die onzichtbaar maakt, oefent Alberich een panoptische macht over zijn slavenleger uit.¹⁶⁹ Ooit waren deze Nibelungen 'zorgeloze smeden' (p. 238) die met metallurgische virtuositeit sieraden voor geliefden vervaardigden, maar nu dwingt tiran Alberich hen (uit goudgier) steeds meer goud in steeds weer nieuwe schachten te vergaren.¹⁷⁰ Wodan en Loge overmeesteren Alberich door een list. Door hem van zijn goud te beroven, wordt hij van de troon gestoten, maar het is Wodan vooral om de ring te doen. Alberich is bereid afstand te doen van de schat, maar niet van de ring, zijn waardevolste bezit, het laatste dat hem nog rest. Het is een soort lichaamsdeel, een onderdeel van zichzelf geworden: hand, hoofd, oog of oor zijn hem niet minder eigen dan deze (vleesrode) ring.¹⁷¹ Wanneer Wodan hem met geweld de ring van zijn vinger ruikt, schreeuwt hij het uit. Hij is

¹⁶⁷ Zie ook het fantastische, megalomane, utopische toekomstepos *Pan* van de (marxistische) dichter Herman Gorter. Terwijl arbeiders als nobele toekomstwillen hun tijd verdoen met dansen, zingen, sport en erotiek, doen 'gouden machines' zingend en snorrend het werk.

¹⁶⁸ Net als professor Lidenbrock en zijn metgezellen in Vernes roman *Reis naar het middelpunt der aarde*, die in 1864 (vijf jaar voor de première van *Das Rheingold*) verschijnt.

¹⁶⁹ 'Überall weilt er nun, / euch zu bewachen; / wo nicht ihr ihn gewahrt, / seid seiner gewärtig! / Untertan seid ihr ihm immer!' (p. 236).

¹⁷⁰ De vergelijking van arbeiders (arbeiders in het algemeen, mijnwerkers in het bijzonder) met dwergen komen we ook in andere negentiende-eeuwse bronnen tegen, zoals het sombere gedicht dat Paul Verlaine aan mijnwerkers in Wallonië wijdde: 'Dans l'herbe noire / Les kobolds vont' (1872/1993, p. 58).

¹⁷¹ 'Lös' ich mir Leib und Leben, / den Ring auch muß ich mir lösen; / Hand und Haupt, Aug' und Ohr / sind nicht mehr mein Eigen, / als hier dieser rote Ring!' (p. 252).

ernstig beschadigd, gemutileerd ('Zertrümmert! Zerknickt!') en onomkeerbaar van zijn macht beroofd (p. 253). Het is in feite een castratiescène.

Das Kapital I, dat beschrijft hoe ruw materiaal in waren wordt omgezet, kan met *Siegfried* worden vergeleken. Nadat in *Das Rheingold* het basale mechanisme van de uitbuiting werd ontmanteld, is Mime uit de onderaardse goudmijn ontsnapt en voor zichzelf begonnen. De arbeider is vervreemd van de resultaten van zijn vroegere arbeid en de opbrengst ligt, als goudschat, elders opgetast. Mime is de voormalige producent van waren die zijn meerwaarde in de vorm van goud komt opeisen, maar Siegfried naar voren schuift als instrument dat het vuile werk moet opknappen, de barricade moet beklimmen om het gewelddadige ondiep (dat het tot schat gestolde kapitaal bewaakt) te trotseren. In deze opera wint de arbeider-anarchist het echter, zowel van de primitieve plutocraat Fafner als van de politieke intrigant Mime, die hem voor zijn eigen agenda wilde gebruiken.

Ook in de *Grundrisse* gaat Marx uitvoerig op goudwinning in. Hij volgt het spoor terug naar de primordiale historisch-mythologische laag die ten tijde van de negentiende-eeuwse goudkoorts weer hoogst actueel was en om die reden blootgelegd moest worden. Wat archeologie was, is weer economie geworden. Omstandig beschrijft Marx hoe het goud in elementaire klompjes in de aarde wordt aangetroffen. De moderne goudkoorts is de renaissance van de metallurgische oertijd, de wedergeboorte van de mythische gouden eeuw van de smidse. De ontdekking van het goud is een herhaling (onder eigentijdse condities) van de primordiale metallurgische goudhonger. Want goud, aldus Marx, is het eerste metaal dat als metaal werd ontdekt.¹⁷² Goud komt immers in 'maagdelijke toestand' in de bodem voor, terwijl andere metalen met hun omgeving interageren en via ingewikkelde procedés uit de aarde moeten worden losgezongen (p. 109). Goud als oeroud, maar ook hoogst actueel thema. Het wordt in de bergen, in gesteenten (als ertsaderen), maar ook in rivierbeddingen aangetroffen, aldus Marx. In het laatste geval laat de goudzoeker de rivier het vuile werk doen. Die fungeert dan zelf als zeefbekken.¹⁷³ De goudzoeker hoeft dan niet eigenhandig het gesteente te klieven en te splijten, omdat het water het zware edelmetaal al van de lichtere materialen (zand, klei en dergelijke) heeft gescheiden. In tegenstelling tot de arbeiders van Alberich, die in onderaardse grotten ploeterden, wordt er nu in rivieren naar goud gezocht, al komen er in Californië ook goudmijnen voor, waar arbeiders als prehistorische Nibelungen in het stoffige duister afdalen.

¹⁷² '[Gold ist] au fond *das erste entdeckte Metall qua Metall*' (p. 109; cursivering door de auteur).

¹⁷³ 'Flüsse sind tatsächlich große natürliche *Schwingtröge*' (p. 109).

De archeologische omweg langs het primordiale beginmoment, als strategie om het heden te begrijpen ('vade retro'), waarbij de auteur in feite steeds verder doordringt in oudere lagen, is kortom geen eigenaardigheid van Wagner, maar een strategie die hij met belangrijke intellectuele stromingen zoals psychoanalyse en marxisme deelt.

We zouden ook op flankerende studies van Friedrich Engels kunnen wijzen. Diens geschrift over de oorsprong van het gezin, waarin hij eigentijdse antropologische bronnen gebruikt om antieke beschrijvingen van het leven van de oude Germanen te herlezen (1962/1975a), is de marxistische tegenhanger van *Die Walküre*, terwijl zijn studie over de rol van arbeid in de antropogenese de omweg door de prehistorie maximaliseert (1962/1975b). De rol die Engels aan arbeid toedicht, wordt bij Wagner door muziek gespeeld.

Wagner, een ondernemende kunstenaar, kon niet goed met geld overweg. Hij had de rechten op zijn partituren al lang en breed verkocht toen ze nog helemaal niets waard waren en werd herhaaldelijk onder curatele gesteld. Zelfs zijn muzikale triomf in 1876 eindigde met een rampzalige verliespost. Het verlangen bevrijd te worden van financiële overwegingen laat zich biografisch goed verklaren. De almacht van het goud vormde een belangrijke dimensie van zijn persoonlijke malaise. Zijn opera's vraten geld en dat was precies wat hij niet had. Voor hem gold de muziek, niet de economie als onderbouw. Niet de economische hoofdstad Londen, maar de culturele hoofdstad Parijs was voor hem het middelpunt van moderniteit. Dit neemt niet weg dat de situaties van Marx en Wagner in financieel opzicht gelijkenis vertoonden. Beide revolutionairen waren chronisch afhankelijk van geldschietters. Voor Marx speelde de kapitalistische fabrikseigenaar Friedrich Engels de rol die zijdekoopman Otto Wesendonck bij Wagner op zich nam. Wagner was echter een man van lange lijnen, die het heden in het perspectief van de toekomst zag. Uiteindelijk is Bayreuth alsnog een welvarend familiebedrijf, om niet te zeggen een culturele goudmijn geworden, terwijl Wagners muziekdrama's het op de markt van kunst en cultuur uitzonderlijk goed doen. Het verschil tussen hem en Marx is niet alleen dat Marx (als een soort Mime) anderen de door hem op papier bepleitte barricaden liet bemensen, maar vooral dat voor Wagner een revolutie uiteindelijk met muzikale middelen moest worden beslecht en een betere wereld uit de geest van de muziek zou moeten opdoemen.

10 Ruimte en tijd in *Parsifal*

Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur.
(Charles Baudelaire)

Parsifal: de contouren

Hoewel *Parsifal* 'slechts' één opera omvat en niet vier zoals de *Ring*, geldt ook dit drama als een kunstwerk van welhaast kosmische proporties en als een megalomaan project. Met langdurige onderbrekingen – en met het werk aan de *Ring* als voornaamste onderbreking –, heeft Wagner een kwart eeuw over *Parsifal* gedaan. Het scheppingsproces begon in 1857 (het jaar van de conceptie) en eindigde in 1882 (het jaar van de voltooiing, één jaar voor Wagners dood) – jaartallen die als het ware de pieken in het scheppingslandschap vormen.

Een uitvoering van *Parsifal* neemt ongeveer viereneenhalf uur in beslag. Gedurende die tijd gebeurt er op het eerste gezicht opvallend weinig. Vooral de hoofdpersoon heeft, zo lijkt het, weinig omhanden: voor een hoofdrolspeler in een opera van deze omvang is hij weinig aan het woord. Bij tijd en wijle lijkt hij sprakeloos of in een toestand van opperste verwarring te verkeren. Er worden twee missen opgevoerd, die echter bij nader inzien weinig met een reguliere eredienst gemeen hebben. Op het hoogtepunt van de viering wordt niet een hostie, maar een pralende kelk omhoog geheven en aan de aanwezigen getoond. Het lijkt geen eenvoudige opgave greep te krijgen op dit mysterieuze, bij eerste aanblik ondoorgrondelijke kunstwerk. Meer dan in welke andere opera ook, doet de muziek het werk. *Parsifal* is, zelfs voor een Wagneropera, bijzonder traag. Alles verloopt tergend langzaam: de monologen, de dialogen, de handelingen, de muziek. De tijd zelf lijkt zich met een bijzondere traagheid voort te slepen, vertraagd te zijn. Ook het als toeschouwer of luisteraar doorgronden van *Parsifal* kost tijd. Niet enkel de muziek, ook de compacte tekst blijkt gelaagd en rijk aan betekenis – we zouden de opera als een synopsis van drieduizend jaar cultuurgeschiedenis kunnen beschouwen.

Het verhaal is geënt op de middeleeuwse graallegende, met name de variant van Wolfram von Eschenbach, een Duitse ridder en hofse *Minnesänger* die omstreeks 1200 leefde, waarschijnlijk te Beieren en Thüringen, en die vermoedelijk deelnam aan de Derde Kruistocht (1189 en 1192), maar over wie verder zo goed als niets met zekerheid bekend is. Zijn versie werd in 1753 door de Zwitserse geleerde Johann Jacob Bodmer herontdekt.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Wolfram speelt een rol in *Tannhäuser*, als de hofzanger die Tannhäuser het meest vriendschappelijk gezind is.

Plaats van handeling vormt de legendarische graalburcht op de Catalaanse ‘heilige’ berg Montsalvat (Montserrat): een opvallende, gezaagde bergkam die aan een reusachtig gebit van roze kalksteenrotsen doet denken. Op deze berg is ook nu nog een klooster gevestigd. De locatie geldt nog altijd als bedevaarts- en toeristenoord, vooral vanwege het beeld van de Zwarte Madonna dat in de kloosterkerk wordt tentoongesteld. Het verhaal wil dat, toen in het jaar 1011 een monnik deze berg beklom om er een heiligdom te stichten, hij er op een oude kapel ter ere van de Maagd Maria stuitte.

Wagners graalridders gaan als tempeliers gekleed. Ze zijn in een witte wapenrok gehuld, maar het rode kruis heeft plaatsgemaakt voor de heraldieke afbeelding van een duif. Wanneer het doek opengaat, ontwaren we een open plek – door Wagner als *Lichtung* aangeduid (p. 324) – in een bergachtig woudlandschap, met indrukwekkende boomstammen en een bergmeer.

Graalridder Gurnemanz doet dienst als verteller die niet alleen Parsifal zelf, maar ook ons als toeschouwers en lezers tekst en uitleg verschaft over de op het eerste gezicht merkwaardige handelingen die op het toneel plaatsvinden. We maken al spoedig kennis met Kundry, een moeilijk te plaatsen, nomadisch personage dat de graalgemeenschap gevraagd en ongevraagd te hulp schiet en daarbij in korte tijd immense afstanden weet af te leggen. Graalkoning Amfortas wordt door een escorte van graalridders behoedzaam in zijn draagstoel naar het meer gedragen om aldaar zijn dagelijkse zuiverende ochtendbad te ondergaan.

De graalgemeenschap blijkt in een toestand van ernstige malaise te verkeren. De ridders hebben niet alleen de taak om in de wijde omtrek belangeloos goede daden te verrichten, maar gelden vooral ook als hoeders van de graal, de beker waaruit tijdens het Laatste Avondmaal (op Witte Donderdag) Jezus van Nazareth en diens leerlingen wijn dronken en waarin een dag later (op Goede Vrijdag) het bloed van Jezus werd opgevangen nadat een soldaat diens borst met een speer had doorboord. Dit heilige voorwerp werd door engelen toevertrouwd aan kruisvaarder Titurel en wordt sindsdien in het door hem gebouwde heiligdom in een schijn bewaard. De speer zelf zou zich ook in de graalburcht moeten bevinden, maar ontbreekt, en dat is het probleem. Beide voorwerpen vormen een tweeenheid en in de nadrukkelijke afwezigheid van de speer, als complement en tegenpool van de graal, moet de oorzaak van de malaise worden gezocht.

Daar gaat het een en ander aan vooraf. De graalridders worden al sinds jaar en dag dwars gezeten door tovenaar Klingsor, een magiër en alchemist die een toverkasteel bewoont aan de heidense, Arabische zuidzijde van de berg. Hij had zelf graalridder willen worden, maar omdat hij de vereiste toestand van kuisheid probeerde te bereiken door zich te

ontmannen, in plaats van zich aan ascetische oefeningen te onderwerpen, werd hij afgewezen. Sindsdien zint hij op wraak. Zijn streven is om niet alleen de speer, maar ook de graal zelf in handen te krijgen. Toen Amfortas, met de heilige speer gewapend, hem op een dag opzocht in zijn slot om een einde te maken aan de dreiging, werd hij verleid door een geheimzinnige dame. Zo kon Klingsor hem zijn speer afhandig maken en hem er een ernstige wond mee toebrengen, ergens in zijn onderlichaam, in zijn romp. Teruggekeerd in de graalburcht, bleek Amfortas niet alleen zijn speer, maar ook zijn viriliteit en vitaliteit kwijt te zijn. De wond laat zich enkel genezen door het wapen waarmee hij werd toegebracht. Kundry bezorgt hem een flesje Arabische balsem ter verzachting van de pijn, maar zonder de speer, als oorzaak en oplossing, lijkt er weinig uitzicht op genezing.

Opeens voltrekt zich een abrupte, schokkende gebeurtenis. Een onbekende indringer heeft een zwaan met een pijl uit de lucht geschoten (het zieltogende dier zal weldra aan zijn verwondingen overlijden) en dat is, in dit heilige woud, categorisch verboden en absoluut ontoelaatbaar. De graalgemeente is diep geschokt. De dader blijkt Parsifal te zijn, al wordt hij nog niet met name genoemd. Hij weet hoegenaamd niets van de betreffende verbodsbepalingen, maar evenmin weet hij waar hij vandaan komt, hoe zijn vader heet of hoe hijzelf heet. Omdat hij een 'zuivere dwaas' is, wordt zijn misdrijf hem vergeven. Onder geleide van Gurnemanz woont hij vervolgens een graalmis bij. Door de aanblik van de graal worden de ridders gelaafd en in hun geloof en zelfvertrouwen gesterkt. De vroegere graalkoning, Titurel, vader van Amfortas, ligt al in zijn graf, maar ook hij wordt door het ritueel gereanimeerd. Omdat hij zo nu en dan een glimp opvangt van het gewijde object, blijft hij in leven, als een stem uit de grafkelder. Vanuit zijn ondergrondse crypte roept hij zijn zoon Amfortas op om de graal, die zich in een schrijn op het altaar bevindt, te onthullen. Amfortas toont zich echter weerspanning en verzet zich hevig. Hij wordt zichtbaar verscheurd tussen twee tegengestelde impulsen: enerzijds is er een sterke tendens tot plichtsbetrachting (het op gezette tijden onthullen van de graal is de essentie van zijn ambt en het welzijn van de communiteit is van deze handeling afhankelijk), anderzijds is er een onmiskenbare behoefte de kwelling te ontlopen die hem overvalt zodra hij de gewijde handeling verricht. Want door de aanblik van de graal gaat bij hem de vermaledijde wond weer opspelen en bloeden. Wanneer Amfortas weigert zijn ambt nog langer uit te oefenen, zal Titurel overlijden en de graalgemeenschap in ongerede raken.

Parsifal is diep onder de indruk van het gebeuren, zelfs sprakeloos, maar omdat hij, gevraagd naar zijn commentaar, geen zinnig woord kan uitbrengen, wordt hij weggestuurd. Hij besluit, als koene ridder, Klingsor hoogst persoonlijk in zijn oord van verderf op te zoeken

om aan Amfortas' lijden onverwijd een einde te maken. Het toverslot wordt beschermd door overgelopen graalridders die zich door zingende bloemenmeisjes lieten verleiden en zo in Klingsors valstrik liepen, maar hij weet één van hen diens zwaard te ontfutselen en brengt vervolgens het legertje overlopers dermate zware verwondingen toe, dat ze spoedig op de vlucht slaan. Want Parsifal is niet alleen jong, dwaas en onwetend, maar ook driest, sterk en onbehouwen. Vervolgens bereikt hij de tovertuin waar hij wordt opgewacht door schaars geklede, aanlokkelijk zingende en dansende bloemenmeisjes, die aanvankelijk heel boos lijken, omdat hij hun speelgenootjes verwonde en verjaagde, maar spoedig in hem een aantrekkelijke nieuwe prooi lijken te zien voor hun verleidingskunsten. Als compensatie voor zijn wangedrag biedt hij aan hun nieuwe speelkameraadje te worden. Opeens verschijnt echter een imponerende, weergaloos mooie dame ten tonele, dezelfde die eerder Amfortas verleidde. Het blijkt Kundry te zijn in een andere gedaante. Zij spreekt hem aan met zijn eigen naam – Parsifal – die hij zich plotseling herinnert, en daarvan is hij dermate ondersteboven dat Kundry voor een gemakkelijke opgave lijkt te staan. Wanneer zij hem vervolgens aan de liefkozingen herinnert die hij van zijn liefhebbende moeder mocht ontvangen en zinspeelt op erotische ervaringen die zijn vader als kruisvaarder in het Heilig Land ten deel zouden zijn gevallen, lijkt hij helemaal verkocht. Uiteindelijk omhelst en kust zij hem, als een vrouwelijke vampier. Zijn lot lijkt beslecht. Wanneer hij echter de fysieke veranderingen gewaar wordt die zich, door toedoen van haar omarming, in zijn lichaam voltrekken en die onmiskenbaar door haar kus worden bewerkstelligd – met name een hevige zwelling en verkramping in zijn onderlichaam, precies op de plaats waar bij Amfortas de wond werd geslagen –, rukt hij zich los omdat deze ervaring hem, nog net op tijd, doet denken aan het wrede lot dat de ongelukkige graalkoning ten deel viel. Tot haar verbijstering wijst hij Kundry af. Hij moet gehoor geven, zo luidt zijn toelichting, aan zijn roeping, zijn zending. Zij houdt nog lang vol en smeekt hem, zijn reddingswerk bij haar te beginnen, namelijk door haar te beminnen en zich met haar te verenigen. Alleen zo, door zijn liefde, kan zij worden gered. Geslachtsgemeenschap zou dan zijn eerste goede, reddende daad als ridder zijn. Parsifals ferme antwoord luidt dat we alleen kunnen worden verlost van de kwellingen van seks en liefde door er geen gehoor aan te geven en de oplossing voor onze verscheurdheid in een heel andere richting te zoeken.

Dan verschijnt Klingsor ten tonele. In de veronderstelling dat Kundry in haar opzet is geslaagd, werpt hij de speer in Parsifals richting, maar omdat die niet toegaf aan de verleidingen van het verlangen, is hij nu ook immuun voor Klingsors wapen. Hij grijpt de speer, die boven zijn hoofd in de lucht blijft zweven en weet het dodelijke object weer te

veranderen in een ding dat heil en genezing brengt. Lustslot en tovertuin zinken weg in de bodem, de bloemenmeisjes verwelken, Kundry verzinkt weer in haar coma. Dan breekt voor Parsifal een lange fase van dwalen aan, waarvoor Wagner het woord 'Irre' gebruikt en die hij door een prelude van diffuse, moeilijk te identificeren fantoomakkoorden laat vertolken.

Wanneer Parsifal eindelijk weer de omgeving van de graalburcht weet te bereiken, lijkt het te laat. Titurel is dood en de wereld verkeert in een toestand van morele laagconjunctuur. Het is echter Goede Vrijdag en de natuur, in de vorm van een bergweidelandschap, fleurt op. Gurnemanz wijst Parsifal andermaal de weg naar de graalburcht. Daar blijkt Amfortas te volharden in zijn weigering de graal te onthullen, tot woede van zijn volgelingen. Demonstratief wordt de kist met het lijk van zijn heldhaftige vader voor hem uitgesteld. Hij wordt verscheurd door twijfel, maar geeft niet toe en roept de ridders uiteindelijk op, hem onverwijd met hun zwaarden te doorboren, in de hoop dat daarmee niet alleen een einde komt aan zijn eigen ondraaglijke lijden, maar ook de graal weer zal oplichten in het schemerdonker van de burchtzaal. De ridders aarzelen, maar dan betreedt Parsifal, geflankeerd door Gurnemanz en Kundry, het vertrek. Hij draagt de speer bij zich, waarmee hij in een oogwenk de wond van Amfortas geneest. Terstond maakt hij bekend dat hij vanaf nu de nieuwe graalkoning is. De graal wordt onthuld, de graalriddergemeente herleeft en zelfs Titurel komt in zijn grafkist overeind. Het eindigt in een zee van Wagnerklanken.

Deze samenvatting maakt, denk ik, onmiddellijk duidelijk dat *Parsifal* ons voor raadsels plaatst. Want een samenvatting van de tekst kan onmogelijk recht doen aan de sfeer die, vanaf de allereerste, slepende, meeslepende maten, door de opera wordt opgeroepen. Ik vermoed dat, op grond van de samenvatting als zodanig, weinig lezers op het idee zullen komen dat er nogal wat vooraanstaande auteurs zijn die *Parsifal* als het ongeëvenaarde, wellicht zelfs niet meer te evenaren hoogtepunt van de muziekgeschiedenis, misschien zelfs van de hele menselijke cultuurgeschiedenis beschouwen.¹⁷⁵ Zelfs Nietzsche, een van Wagners meest verbeterden tegenstanders, die meende dat de componist vanwege dit muziekstuk in een gesticht zou moeten worden opgesloten, was onmiddellijk verkocht toen hij in 1882 de prelude van *Parsifal* in Monte Carlo daadwerkelijk beluisterde. Waarin berust het geheim van dit kunstwerk? Hoe *Parsifal* te analyseren, het raadsel te duiden? Anders gezegd, hoe kunnen wij, als toeschouwers, toehoorders of lezers, de route vinden die naar het geheim van de graalburcht voert?

¹⁷⁵ Cf. het oordeel van Otto Weininger: 'Wagner, der größte Mensch seit Christus... *Parsifal*, der tiefsten Dichtung der Weltliteratur' (1903/1926, p. 298).

De route naar de Burcht

Wie *Parsifal* wil duiden, voelt zich in eerste instantie een sprakeloze dwaas die voor een onmogelijke opgave lijkt te staan. Waar moet een analyse aangrijpen? We doen er goed aan ons te realiseren, dat ook Wagners opera zelf een duiding is. Ook hij probeerde – via de weg van de muziek – het graalgeheim te doorgronden. Een duiding van onze kant moet dus als een interpretatie van een interpretatie worden begrepen.

De graal zelf lijkt als voorwerp een eerste aanknopingspunt te bieden: in zekere zin is voor dit ding de hoofdrol in Wagners kunstwerk weggelegd. Bij Wagner is de graal een kelk, een bokaal. In andere varianten van het verhaal lijkt de graal echter eerder een soort steen te zijn, een ruwe steen of ook wel een soort kegel. Een kelk geldt als een moedersymbool: een baarmoeder uit edelmetaal die een betekenisvolle substantie, de essentie van het leven (bloed of wijn) bevat.

Ook de speer lijkt aanknopingspunten te bieden. Die lijkt eerder als een ‘mannelijk’ symbool, als wederhelft of tegenpool van de graal te functioneren: een fallusachtig wapen dat binnendringt, zich een weg baant in het lichaam van een ander. Terwijl de kelk het leven symboliseert, is de speer een moordwapen dat dood zaait. We zouden kelk en speer kortom als complementaire symbolen kunnen beschouwen: vrouwelijk versus mannelijk, leven versus dood, ‘passief’ versus ‘actief’.

Beide iconen nodigen uit tot een klassiek-freudiaanse duiding. Als Amfortas op het beslissende moment voor de erotische verleiding valt, wordt zijn misstap bruusk bestraft. Zoals dieven ooit hun hand en leugenaars hun tong op het spel zetten, zo komt zijn erotische vergrijp hem op een castratie te staan,¹⁷⁶ althans op een verwonding die daar erg dicht bij in de buurt lijkt te komen. Wat Klingsor bij zichzelf uit vrije wil aanrichtte, wordt nu ook op zijn rivaal Amfortas toegepast. Het resultaat is een ‘stigma’. Met zijn verwonding lijkt hij het lijdensverhaal van Jezus na te bootsen. De wond representeert een zondenlast, een schandvlek die aan een concreet vergrijp herinnert, een ‘menstruerende’ wond die maar niet wil helen en waaruit op gezette tijden bloed vloeit (Emslie 1991). De periodieke aanblik van de kelk (als baarmoeder gevuld met wijn of bloed) maakt dat de wond gaat bloeden. In alle opzichten lijkt de wond het gevolg van een castratie.¹⁷⁷ Klingsor heeft de leidsman van een celibataire, misogyne broederorde tot vrouw ‘gedegradeerd’. Want volgens een controversiële theorie van Freud (1931/1948) zou de vagina bij eerste aanblik de indruk wekken het resultaat te zijn van

¹⁷⁶ Dit lot viel ook Abelard (1079-1142), tijdgenoot van Amfortas, ten deel.

¹⁷⁷ Vanuit een Lacaniaanse optiek (2004) belichaamt Amfortas de mannenangst om, oog in oog met de graal, te falen, op het ultieme moment impotentie te ervaren.

de gewelddadige verwijdering van het mannelijke geslachtsorgaan: een primitieve, ‘infantiele’ theorie om het geslachtsverschil te verklaren.¹⁷⁸ Alleen door een soort herhaling (aanraking met de speer, als symboolhandeling, als rituele nabootsing van de coïtus) kan de wond weer helen. Omdat de aanraking met de speer uitblijft, zijn periodieke bloedingen het gevolg.

Intussen blijft Klingsor graalsoldaten verleiden en castreren, om zodoende een rivaliserende legermacht van ontmande, menstruerende, gedrogeerde en beschadigde renegaten op te bouwen. Elke verleiding is als een aderlating. De graalgemeenschap als zodanig dreigt, met een gemutileerde koning (als het waardevolste, maar meteen ook kwetsbaarste ‘orgaan’), letterlijk dood te bloeden. Kortom, voor een klassiek-freudiaanse analyse lijkt *Parsifal* ruimschoots materiaal te bieden. Ik wil mijn beschouwing echter bij de muziek zelf laten beginnen, die ik aan een topologische analyse zal onderwerpen.

Transformaties

In *Parsifal* spelen transformaties of gedaantewisselingen een cruciale rol. Gedaantewisseling vormt de essentie van de katholieke eredienst, waarbij brood in vlees en wijn in bloed veranderen. In *Parsifal* doen zich verschillende momenten van metamorfose voor. Om te beginnen betreft dit Parsifal zelf: de dwaas, de vreemdeling die koning wordt, de naïeveling die eerst in een potentiële superminnaar en vervolgens in een graalpriester verandert. Ook Kundry metamorfoseert van een schizofrene zwerfster in een verleidelijke hetaere, en omgekeerd. En de speer verandert van dodelijk wapen, waarmee een ernstige, ongeneeslijke verwonding wordt toegebracht, in een instrument dat heling en genezing brengt. Niet alleen mensen en dingen veranderen van karakter, ook het decor lijkt – en niet tussen de bedrijven door, maar tijdens de bedrijven – fundamenteel van karakter te veranderen. En die verandering gaat aanzienlijk verder dan een ‘wisseling van decor’ alleen. De ruimtelijkheid zelf lijkt te veranderen – de wisseling van decor is daar slechts een uitdrukking, een symptoom, een manifestatie van. Er lijkt zich een fundamentele verandering te voltrekken die de ruimte-ervaring als zodanig betreft. En deze verandering, die de andere gedaantewisselingen schraagt en draagt, wordt bewerkt door de muziek.

Het eerste bedrijf begint zoals gezegd in een boslandschap, gedomineerd door ontzagwekkende bomen met brede stammen. Gurnemanz biedt aan, Parsifal de weg te wijzen

¹⁷⁸ Zie met name zijn opmerkingen over ‘die Entdeckung der Kastrationsmöglichkeit, wie sie durch den Anblick des weiblichen Genitales erwiesen wird, die... die Schaffung des Über-Ichs herbeiführt... Beim Manne erübrigt vom Einfluss des Kastrationskomplexes ein Mass von Geringschätzung für das als kastriert erkannte Weib’ (p. 521/22).

naar de graalburcht, die hij in feite zelf al heeft gevonden. Ze gaan op weg, maar hun tocht blijkt een bijzonder merkwaardige vorm van voortbeweging of verplaatsing te betreffen. Het is een opvallend trage tocht, waarbij ze slechts een geringe afstand lijken af te leggen, maar toch een geheel andere ruimte betreden. In het libretto wordt deze merkwaardige ervaring als volgt verwoord:

Parsifal:

Ich schreite kaum, –
Doch wähn' ich mich schon weit.

Gurnemanz:

Die siehst, mein Sohn,
Zum Raum wird hier die Zeit. (p. 339)

Hoe moeten we deze woorden begrijpen? De ruimtelijke verplaatsing voltrekt zich min of meer vanzelf, buiten hun toedoen om, en door een andere dimensie dan wat we normaliter onder ruimte verstaan. Hun tocht neemt weliswaar tijd in beslag, maar het is de tijd zelf die zich, om zo te zeggen, tot ruimte plooit. Als tekst lijkt deze passage onbegrijpelijk: zouden we alleen over het libretto beschikken, dan begrijpen we niet wat Gurnemanz bedoelt. Het is echter de (aanzwellende, zich verheffende, zich transformerende) muziek zelf die hier het woord neemt. Wie de muziek op zich laat inwerken, beseft terdege wat er gebeurt. De muziek zelf, zo lijkt het, bouwt een nieuwe ruimte op. We raken in vervoering. De muziek vervoert Parsifal en Gurnemanz – en ons – letterlijk naar een andere locatie. De graalburcht wordt niet zozeer wandelend (via een ruimtelijke verplaatsing), als wel via de muziek bereikt: de muziek richt deze nieuwe ruimte in. Zij wordt door de muziek ontborgen en ontsloten. Dit doet denken aan de oude mythe over de muren van Thebe, die niet door menselijke arbeid werden opgetrokken, maar door de klanken van een lier. We zien de gevolgen van deze transformatie, die voltrokken wordt door de muziek: immense stammen die langzaam maar zeker in pilaren veranderen, de open plaats die een altaar, de opening in het bladerdek die een koepel wordt. De muziek, die zich afspeelt in de tijd, die tijd 'neemt', *bouwt* een ruimte op, plooit tijd tot ruimte. Klanken vormen de grondstof waaruit muziek in korte tijd een nieuwe vorm van ruimtelijkheid vervaardigt. De tijd plooit zich tot een klankruimte, een ander soort ruimte, een immense holte, een akoestische ambiance die omsloten wordt door de inwendige architectuur van de graalburcht. Dat is wat zich gedurende deze weergaloze muzikale passage voltrekt. Muziek zoals zij nooit eerder had geklonken, als mogelijksvoorwaarde voor een ruimte-ervaring die Parsifal voor het eerst beleeft. Een dergelijke 'passage' (in meerdere betekenissen van het woord) verklaart waarom een samenvatting geen recht doet aan *Parsifal* als ervaring.

In de woordelijke samenvatting ontbreekt de essentie, namelijk de muziek. Zij heeft het woord weliswaar nodig als expressie van een gewaarwording ('ik beweeg me nauwelijks, maar toch verplaats ik mij') of als uitleg ('tot ruimte plooit zich hier de tijd'), maar de muziek neemt om zo te zeggen het voortouw.

Parsifal geeft daarmee een geheel eigen invulling aan de relatie tussen muziek en architectuur. In beide gevallen hebben we te maken met een uitermate wiskundige vorm van kunst. Bij architectuur gaat het echter primair om ruimtelijkheid in de zin van geometrie. De tijd is in zekere zin gestold. De architectuur beweegt zich in een euclidische ruimte op menselijke schaal, waarin ruimte onafhankelijk is van tijd. In *Parsifal* daarentegen welft, kromt, vouwt en plooit zich de tijd tot ruimtetijd. Wagners topologie is posteuclidisch. Tijd en ruimte versmelten tot tijdruimte, zodat een wereld ontstaat zoals die ook door Wagners tijdgenoot Riemann werd geëxploreerd. De ruimte zelf komt als het ware in beweging. Terwijl Gurnemanz en Parsifal min of meer op hun plaats blijven, lijkt de ruimte die hen omgeeft een dramatische verandering te ondergaan. De muziek creëert een klankruimte waarin een bepaalde ervaring mogelijk wordt, bepaalde handelingen kunnen worden voltrokken. Het is technisch gesproken beslist heel fascinerend om te zien hoe – bijvoorbeeld in de uitvoering door The Metropolitan Opera uit 1994 – in het eerste bedrijf een bos in een kathedraal verandert, maar dat is 'slechts' decor. De basale verandering wordt door de muziek bewerkstelligd, en deze meer fundamentele verandering draagt en schraagt de wisseling van de coulissen. Dankzij de muziek *bevinden* we ons werkelijk in de kathedraal die het decor vervolgens uitbeeldt. Akoestiek gaat aan visualiteit vooraf. Wij blijven op onze plaats, en toch verplaatsen we ons. Van mij maakt zich, bij het beluisteren van deze passage, telkens weer een sterke behoefte meester om overeind te komen en, net als Parsifal en Gurnemanz, enkele passen te zetten. Slechts enkele passen volstaan om, meegevoerd door de muziek, een heel ander type ruimte te betreden, waar andere woorden worden gebezigd, andere handelingen worden verricht en het lichtspectrum zelf een transformatie lijkt te ondergaan.

Daarmee hebben we het hart van de opera bereikt, namelijk de graalburcht en de topologische dimensie die deze graalburcht belichaamt: de metamorfose van ruimte en tijd, het ombuigen of overlopen van tijd in ruimte, de merkwaardige post-euclidische plooibaarheid van deze fundamentele dimensies van ervaring. Alvorens dit verder uit te werken, is het van belang om ook de ethische dimensie van *Parsifal* in kaart te brengen. Daartoe moeten we, na deze eerste aanzet tot interpretatie, de film weer terugspoelen. Terug naar het begin.

De graal en de problematiek van het verbod

In het eerste bedrijf vertelt Gurnemanz enkele nieuwsgierige novicen het verhaal van de verdwenen speer, terwijl de koning naar zijn bad wordt gedragen. Dit alledaagse tafereel wordt plotseling door opvallende gebeurtenissen onderbroken. Kundry verschijnt op abrupte wijze ten tonele en levert medicijnen voor Amfortas af. Haar aanwezigheid is hoogst ongebruikelijk, om niet te zeggen precair. Het commentaar van de aanwezige novicen bevestigt dit. Wat heeft deze indringster, deze vrouwelijke ‘heiden’ in deze celibataire omgeving te zoeken? Gurnemanz, een tolerant en goedmoedig personage, dringt er op aan haar te gedogen. Ze is anders dan andere vrouwen, verzekert hij, en de graalgemeente goed gezind. Dan volgt een tweede onverwachte gebeurtenis. Een vreemdeling, die ongemerkt het bos betrad, doodt een zwaan, met een door hemzelf vervaardigde pijl en boog, alsof hij zomaar vanuit de steentijd de Middeleeuwen binnendrong.

Deze gebeurtenissen, en de respons die ze bij de graalgemeente oproepen, maken de latente morele structuur van deze ambiance zichtbaar, die anders diffuus zou blijven. Wagner voert geen alledaagse situatie ten tonele, maar een artificiële setting die door rigide regels en stringente verbodsbepalingen in stand wordt gehouden. Die verboden worden zichtbaar omdat ze door indringers worden geschonden. Kundry verricht weliswaar een goede daad, maar haar aanwezigheid wordt niet op prijs gesteld. De novicen vertrouwen haar niet. Al snel wordt de beschuldiging uitgesproken dat zij de koning heeft behekst. De scène maakt duidelijk dat we met een exclusieve mannengemeenschap van doen hebben. Kundry wordt, met tegenzin, gedoogd, omdat zij een nogal merkwaardige verschijning is, een zwerfster die wartaal uitbrengt, nergens thuis hoort en door de ridders als een dier wordt ‘gehouden’, zoals Klingsor het later zal formuleren: een wild dier dat de beschutting van het woud opzoekt om er te slapen. Ze vormt geen bedreiging, zo lijkt het, omdat ze geen gewone vrouw is, maar een ontologisch grensgeval tussen heden en verleden. Haar precaire aanwezigheid onthult niettemin het eerste verbod dat de graalgemeenschap schraagt, namelijk het taboe op de aanwezigheid van en omgang met vrouwen. Dit verbod heeft tot doel, vrouwen buiten het bereik van graalridders te houden en omgekeerd.

We hebben met een celibataire gemeenschap van ‘kuise’ ridders van doen. Kuisheid en zuiverheid zijn belangrijke termen in *Parsifal*. Het gevaar dat vrouwen belichamen, hangt samen met het risico dat schuilgaat in seksualiteit. De graalorde belichaamt het streven, van het juk van het erotische verlangen te worden bevrijd. Dit wordt door het verhaal van de speer onderstreept. De omarming door een vrouw maakte Amfortas kwetsbaar. Seks blijft de zwakke plek van de mens als het wonderbaarlijke dier dat als het ware onderweg is om een

hogere levensvorm te realiseren, niet via de tergend trage route van de biologische evolutie, maar via de route van de culturele, geestelijke vorming, de disciplineren van het verlangen: een hoogst precaire onderneming. Amfortas wordt voor de overtreding die hij begaat zwaar gestraft. Hij wordt in zijn vitaliteit, zijn mannelijkheid geraakt. Het gebod van de kuisheid, dat de geslachtelijke liefde moet uitbannen, is als een taboe dat de situatie normatief structureert.

Een tweede taboe wordt door het optreden van Parsifal onthuld – want ook hier geldt dat het verbod pas zichtbaar wordt in de overtreding. Het is streng verboden dieren te doden, vooral bepaalde dieren, zoals zwanen. De zwaan is als het ware een heilig dier en taboe in de zin van onschendbaar, onaanraakbaar. Het doden van de zwaan zou eigenlijk uiterst streng moeten worden bestraft. Ook nu toont Gurnemanz zich goedmoedig. Omdat Parsifal een volstrekte dwaas is, kan hem deze overtreding niet worden aangerekend: dwaasheid als verzachtende omstandigheid. Hij is wat Deleuze een schizofreen zou noemen, een natuurmens die buiten de symbolische orde leeft. Hij moet nog worden opgevoed.

Gurnemanz heeft echter nog een tweede reden om het onoorbare en onvergeeflijke gedrag van Parsifal door de vingers te zien. Hij heeft een verborgen agenda. De graalgemeenschap wacht al enige tijd op de komst van een ‘zuivere dwaas’. Engelen voorspelden dat Amfortas, en met hem de gehele graalclan, zal worden gered door *ein reiner Tor*. Wagner meende – ten onrechte, zo bleek later – dat de naam *Parsifal* letterlijk zuivere dwaas betekende. Deze dwaas zou wel eens de verlosser kunnen zijn waarop men wacht. Dwaasheid openbaart zich in de argeloosheid en onbekommerdheid waarmee ernstige verboden worden overtreden. Geconfronteerd met een dwaas die van niets weet, houdt Gurnemanz ernstig rekening met de mogelijkheid dat in dit merkwaardige personage de verlosser schuilt. Gurnemanz besluit hem op de proef te stellen met een test: de graaldienst als experiment. Parsifals sprakeloosheid wordt als onverschilligheid geïnterpreteerd, in plaats van als vervoering. Daarop wordt hem alsnog de deur gewezen.

Er is nog een ander gebod dat door overtreding zichtbaar wordt. Graalridder Gawain, die zich het lot van Amfortas aantrekt, heeft zijn zwerftocht op zoek naar een geneesmiddel voortgezet, maar zonder toestemming (‘ohne Urlaub’) en dat druist in tegen de regels van de graal. De betrokken ridders zijn hun voorganger absolute gehoorzaamheid verschuldigd. Ze worden niet geacht op eigen beweging eropuit te trekken. Particulier initiatief wordt niet op prijs gesteld. De op het eerste gezicht zo vrije, pastorale gemeenschap van nobele ridders in een ongerept woudlandschap blijkt, naarmate de opera vordert, gebukt te gaan onder een netwerk van strenge regels. Dit geldt in overtreffende trap voor de koning zelf. Hij wordt

rondgedragen in een draagstoel, niet om redenen van comfort, maar omdat het hem verboden is zich eigener beweging te verplaatsen.

Kortom, deze gebeurtenissen onthullen de op het eerste gezicht onzichtbare morele structuur, de morele architectuur als het ware, van de graalgemeenschap. Een hele reeks categorische geboden of verboden¹⁷⁹ vormen de pilaren van het gebouw: het taboe op het doden van dieren (met name zwanen), op omgang met vrouwen en (daarmee verbonden) op geslachtsverkeer, en tot slot het gebod dat ridders absolute gehoorzaamheid verschuldigd zijn aan de koning (en geen eigen initiatieven mogen ontplooiën). Bij deze moeilijk te doorgronden, irrationele taboes kan een psychoanalyse aangrijpen, als vensters die de inwendige structuur, de morele anatomie van de graalgemeenschap zichtbaar maken.

Een wereld van taboes

Vanuit psychoanalytische optiek vormen dergelijke op het eerste gezicht merkwaardige, om niet te zeggen irrationale verboden een bekend verschijnsel. Volgens Freud leven ook moderne individuen tot op zekere hoogte nog in een wereld van (onnodige) verboden die hun leefwereld in hoge mate structureren en tot uiting komen in symptomen. De betreffende verboden zijn in hoge mate met angstgevoelens verbonden. Zo blijft, alle verhalen over seksuele bevrijding ten spijt, erotiek voor veel individuen een beladen thema. Angst van mannen voor vrouwen (voor seksualiteit), in meer verholde of in meer manifeste vorm, is volgens de psychoanalyse wijd verbreid. Het komt met name bij de zogeheten neurotici voor,¹⁸⁰ maar in mildere mate bij vrijwel alle mannen. Een seksueel vergrijp kan de machtigsten der aarde hun carrière kosten, terwijl we ‘vrouwenverering’ (eerbied of ontzag voor het andere geslacht) als een positieve versie van diezelfde terughoudendheid zouden kunnen interpreteren. Het omgekeerde (mannenangst en angst voor seks) komen we evenzeer bij vrouwen tegen. We worden dit vrij nadrukkelijk bij de graalridders gewaar, maar volgens Freud is het van alle tijden. De omgang met het andere geslacht wordt uit de weg gegaan. Seksuele ervaringen zijn beladen of roepen schuldgevoelens op. Seks geldt als bezoedeling, als risico. De betrokkenen trekken zich in een celibataire wereld terug, waar het verdrongene uitsluitend zijn opwachting maakt als fantasma, als fantasiegestalte (bloemenmeisjes in een sprookjestuin).

¹⁷⁹ Ook *Parsifal* zelf werd getroffen door een verbod. Cosima bedong dat Wagners laatste muziekdrama alleen in het muziektheater te Bayreuth (als graalburcht) mocht worden opgevoerd.

¹⁸⁰ Zie bijvoorbeeld het mysogyne pleidooi van Otto Weininger, de archetypische neuroticus (die *Parsifal* als het meest diepzinnige kunstwerk uit de wereldliteratuur beschouwde), om onthouding te betrachten: ‘Alle Fécondité ist Ekelhaft’ (1903/1926, p. 299).

Erotische terughoudendheid kan de vorm aannemen van een taboe en een belemmering gaan vormen voor participatie in het intermenselijke verkeer, ook in de context van de moderne geïndustrialiseerde samenleving. Het leven zou, onder hedendaagse condities, gemakkelijker zijn als het geslachtsverschil er, in alledaagse situaties, niet wezenlijk toe zou doen, maar het blijft ons parten spelen. Wanneer we het doen en laten van de graalridders in hun graalburcht enige tijd nauwlettend volgen, maakt zich allengs de indruk van ons meester dat ze het zichzelf onnodig moeilijk maken. Zonder al die ‘onnodige’ of ‘zinloze’ leefregels, zou het leven heel wat gemakkelijker zijn. Hun problemen lijken wel degelijk oplosbaar, mits ze de blokkades zouden wegruimen die ze zelf hebben opgeworpen. Freud trachtte (via diverse routes) de verborgen, obscure logica van onnodige of irrationele angsten en verboden op het spoor te komen. Een ervan verloopt via vrije associaties op de befaamde divan. Als we ons op ons gemak voelen en zo ongeremd mogelijk alles vertellen wat in ons opkomt, ten overstaan van iemand die we niet kennen, aldus Freud, dan zullen we vroeg of laat de ideosyncratische normatieve structuren van onze denkwereld prijsgeven. Via de aldus verworven zelfinzichten kunnen we dan aan een normalisering van onze attitudes gaan werken, bijvoorbeeld jegens personen van het andere geslacht.

Een tweede route verloopt via de analyse van literaire teksten, zoals romans, toneelstukken of libretti. Datgene wat in neurotische symptomen slechts fragmentarisch en onderhuids aanwezig is, treedt in literaire personages op meer pregnante, manifeste wijze aan het licht. Personages (zoals de graalridders in *Parsifal*) als spiegel voor onze eigen remmingen. Teksten (zoals Wagneropera's) als een vergrootglas om onze eigen ‘onbewuste’ logica te exploreren.

In *Totem und Tabu* en andere teksten volgt Freud nog een derde route.¹⁸¹ In eigentijdse neurotische symptomen zouden restanten van oudere, voorhistorische denkvormen opspelen

¹⁸¹ Deze analyse behelst primair een freudiaanse duiding. Aanknopingspunten voor een (complementaire) jungiaanse duiding zijn niettemin in overvloed aanwezig. Wagner was bijzonder belangrijk voor Jung. Aan componisten schenkt hij weinig aandacht. In zijn werk verwijst hij driemaal naar Bach, eenmaal naar Mozart en eenmaal naar Beethoven – over muziekvergetelheid gesproken. Wagner is echter de grote uitzondering. Op *Parsifal* komt hij telkens weer terug. Wagners muziekdrama speelde een cruciale rol in zijn autobiografische zelfreflecties, al liet hij, in het kader van hun huwelijkske arbeidsdeling, de feitelijke analyse van de graallegende over aan zijn vrouw (Jung & Von Franz 1960). Hij identificeerde zich met Parsifal, een kranige jongeling die opgroeide in intieme nabijheid met zijn moeder, maar ook met Amfortas, als een gewond en geïnvalideerd, ‘verdeeld’ subject (Haule 1992). Jungs Parsifal-complex (de ‘quaderniteit’ Klingsor – Kundry – Amfortas – Parsifal) laat zich als volgt samenvatten. Klingsor is Freud, de magiër wiens lijfspreuk – *Acheronta movebo* – zijn bereidheid benadrukt de verdrongen culturele onderwereld te mobiliseren om zijn doel te bereiken. Aanvankelijk is Jung de psychiater (de graalridder) die afdwaalt. Hij identificeert zich met Amfortas, die zich laat verleiden door Kundry, afkomstig uit het Heilig Land, ooggetuige van de kruisweg van Christus, dat wil zeggen een Jodin. Jungs ‘Kundry’ heette Sabina Spielrein (Carotenuto 1980/1982), die in de ban was van Freud, maar niettemin Jung verleidde. Een cruciaal gedeelte van hun amoureuze correspondentie was aan Wagner gewijd, met name

en voortleven. Wat ons heden ten dage als bizar, onbegrijpelijk of zelfs pathologisch voorkomt, was ooit vanzelfsprekend en algemeen geaccepteerd. De gedachte is, kortom, dat overblijfselen van oudere morele culturen zich op de een of andere wijze, ondanks beschavingsoffensieven en rationaliseringsprocessen, wisten te handhaven in onze neurotische symptomen. Ooit leefden we in een normatieve wereld die door strenge, onontkoombare, maar op het eerste gezicht ondoorgrondelijke verbodsbepalingen werd gestructureerd: de wereld van de taboes. Dat ‘primitieve’ mensen vrije en onbekommerde wezens zouden zijn – vrijer dan wij, met name in seksueel opzicht – is een even hardnekkig als ongegrond vooroordeel, aldus Freud. Aan de randen en marges van hun geciviliseerde samenlevingen troffen negentiende-eeuwse antropologen, tijdgenoten van Freud, ‘primitieve’ leefgemeenschappen aan die een morele logica hanteerden die elders in de wereld zo goed als uitgestorven leek. Ooit was dit primitieve denken echter alomtegenwoordig en wijdverbreid, nu was het in het defensief gedrongen. Juist om die reden meende Freud dat het primitieve denken licht kon werpen op bepaalde psychische fenomenen die vanuit rationalistisch perspectief moeilijk invoelbaar leken. Anders gezegd, wanneer we moderne en ‘primitieve’ morele culturen aan een vergelijkende diagnose onderwerpen, dan blijkt dat wij, moderne mensen, in bepaalde opzichten aanzienlijk ‘primitiever’ zijn dan we doorgaans denken. Omdat we de primitieve logica niet meer echt van binnenuit begrijpen, doen de restanten ervan zo bizar aan. Neurotische symptomen (met name onnodige belemmeringen die individuen zichzelf opleggen en die hen hinderen in hun maatschappelijke of erotische contacten) als de mentale tegenhangers van archeologische bodemvondsten. Zoals oude gebruiksvoorwerpen (bokalen of speerpunten) ons iets vertellen over het leven in de prehistorie, zo vertellen neurotische blokkades ons iets over de morele leefwerelden van weleer, en omgekeerd.

In feite hebben we, om de archeologische metafoor nog wat verder door te trekken, te maken met drie bodemlagen. In de eerste plaats de laag van het primitieve denken, de morele wereld van eertijds. In het Westen is deze laag door meer recente culturele lagen overwoekerd, maar elders, in ontoegankelijke woestijngebieden of regenwouden, bestonden in de negentiende eeuw nog plekken waar die laag aan de oppervlakte kwam en door antropologen als levende geschiedenis werd bestudeerd. Vervolgens is er de tussenlaag van de

aan Sabina's wensgedachte om, geïnspireerd door Jung, hem een Siegfried te baren. Freud (Klingsor) weet hem daarop diep te treffen. Na de breuk met Freud is Jung enkele jaren danig uit balans – de periode van de ‘Irre’. Uiteindelijk weet hij te worden wie hij is. Hij hervindt zichzelf, weet weer creatief en jong (Jung) te worden, weet een nieuw begin te maken, zijn vitaliteit te hervinden, maar nu als Parsifal, de nieuwe speerdrager, stichter van een psycho-religieuze beweging, hoeder van de graal.

literaire teksten. Enerzijds is de literaire tekst – zoals het *Parsifal*-libretto – een reservaat waarin verdwenen levensvormen worden geconserveerd en opnieuw tot leven worden gewekt, alsof ze zich voor onze ogen afspelen en wij zelf terugreizen in de tijd. Anderzijds zijn deze teksten voldoende eigentijds om toegankelijk en aansprekelijk te zijn voor een contemporain publiek. Hoe archaisch Wagners taal ook is, zijn dialogen zijn gemakkelijker te volgen dan het geval zou zijn wanneer de personages werkelijk Middel-Duits of middeleeuws Catalaans zouden hebben gesproken, of werkelijk ‘middeleeuws’ zouden hebben gedacht. Dergelijke teksten, waaraan, zoals bij Wagner het geval was, in de regel behoorlijk wat historisch bronnenonderzoek vooraf gaat, functioneren in feite als intermediair tussen toen en nu. En de derde laag is dan het heden, de zichtbare bodem van het hedendaagse cultuurlandschap waarop we ons anno nu bevinden en waarin dergelijke fenomenen en gebeurtenissen zeldzamer zijn geworden, maar niet geheel en al zijn uitgestorven. Dat betekent dat in teksten zoals *Parsifal* elementen naar voren treden die deel uitmaakten van verdwenen culturen, maar niettemin op een voor hedendaagse lezers / luisteraars toegankelijke wijze.

Neem het moment waarop Parsifal de zwaan doodt, een daad die de graalgemeenschap hevig in beroering brengt. De koning had de vlucht van deze zwaan, op zoek naar een vrouwtjesdier, als gunstig voorteken beschouwd. Wanneer Parsifal aan het einde van het eerste bedrijf door Gurnemanz de deur wordt gewezen, letterlijk weer het bos wordt ingestuurd, doet hij dat met de mededeling dat hij voortaan niet op zwanen maar op ganzen moet jagen. Op zwanen rust een taboe. Parsifal kon dat niet weten, maar raakt er door de reactie van de graalridders van doordrongen en vernielt ter plekke het corpus delicti – zijn primitieve boog – om zich aldus van zijn euveldaad te distantiëren. De duif speelt in de graalgemeenschap een vergelijkbare rol. Het zijn heilige dieren, zoals de bomen heilige, onaanraakbare bomen zijn. Aan de zwaan komt een bijzondere waarde toe. Er is geen rationele reden waarom op ganzen wel en op zwanen geen jacht mag worden gemaakt. Door dit verbod in acht te nemen en de betreffende dieren in bescherming te nemen, laten de graalridders zien dat zij graalridders zijn. Dit taboe is constituerend voor hun identiteit. Het beschermen van heilige dieren is een zelfopgelegde taak die geen enkel rationeel doel lijkt te dienen, want biodiversiteit en natuurbehoud waren destijds nog geen items.

Dit geldt ook voor het taboe op seksualiteit. De lotgevallen van Amfortas en Parsifal hebben welbeschouwd slechts één moraal: geslachtsgemeenschap kan ons fataal worden. Amfortas viel ten prooi aan verleiding. Parsifal houdt stand en zal daarmee niet alleen zichzelf, maar ook de hele graalgemeenschap, met inbegrip van verleidster Kundry, verlossen van het kwaad. Deze moraal lijkt, in een tijdperk van seksuele ‘vrijheid’ als het onze, tamelijk

bizar. Toch is seksualiteit al sinds mensenheugenis het doelwit van stringente, soms zelfs verlamdende verboden. Welk doel wordt met dergelijke verbodsbepalingen inzake zuiverheid, kuisheid en celibaat gediend? Heel de graalorganisatie lijkt maar één oogmerk te hebben: de celibataire leefwijze van de betrokkenen schragen. Vandaar die huiveringwekkende verhalen over wat een ridder allemaal te wachten staat als hij toch toegeeft aan de verleidingskunsten van een vrouw. Vanuit rationalistisch oogpunt lijkt een dergelijk celibaat, een teruggetrokken leven van kuisheid en onthouding, zonder huwelijksband, geen redelijk doel te dienen. Het tegendeel lijkt het geval. Enerzijds willen de graalridders zich onderscheiden van anderen. Ze willen, door seksuele onthouding, moreel excelleren. Kuisheid als morele oefening, als een manier om het seksuele verlangen onder controle te krijgen, een betere mens te worden, te stijgen op de culturele ladder. Wie denkt dat toegeven aan begeerte die begeerte zal doen afnemen, heeft het mis. Niets is minder waar, volgens de logica van de graalridders althans, die ook door Parsifal wordt uitgedragen. Door kuisheid te betrachten laten de graalridders zien dat ze zich in moreel opzicht op een hoger plan bevinden. Het is een elitair gezelschap, dat een zelfgenoegzame moraal huldigt.

Vanuit biologisch perspectief lijkt dit een onzinnig scenario. In feite onttrekt de graalridder zich aan de cyclus van seksualiteit en voortplanting, terwijl hij zichzelf als een hogere levensvorm beschouwt. Anders gezegd: het taboe op geslachtsverkeer, het gebod inzake onthouding, functioneert als negatieve vorm van eugenetica, als negatieve selectie. De graalridder plaatst zichzelf buitenspel, ontnemt zichzelf de mogelijkheid om de levensvorm die hij belichaamt over te dragen op toekomstige generaties, althans op biologische wijze. Die overdracht mag, als we de graalcode volgen, enkel via de weg van de culturele disseminatie geschieden: de opleiding van telkens weer nieuwe cohorten van (tot celibaat veroordeelde) novicen.

De logica van de graalridder onttrekt zich echter aan dergelijke biologische tegenwerpingen, is er volstrekt ongevoelig voor, zelfs afkerig van. Tegenover de biologische of genealogische overdracht staat de culturele transmissie, die niet via bevruchting verloopt, maar via roeping, vorming en initiatie, om niet te zeggen 'besmetting'. Of, om het in de terminologie van Deleuze en Guattari (1980) te formuleren: de graal volgt niet de route van de verwantschap (de stamboom), maar de route van het risoom. De graalorde is een netwerk, geen clan. Het is een genootschap van nomaden, een broederschap met als doel ambulante pelgrims bij te staan door zich als vechtmachines met grote snelheid over een netwerk van wegen te verplaatsen. De graal zelf is hun psychofarmakon, hun 'middel'. Daarin berust het verschil tussen de graalburcht (overdracht via besmetting met het geloof in de graal) en de

stadsburcht van Antwerpen (overdracht via genealogie, zodat Lohengrin zou inburgeren als hij zijn anonimiteit zou prijsgeven). De gedachtegang van de graalridder luidt dat als hij toegeeft aan zijn erotische verlangens, de wereld in ongerede zal raken. Dat is de basale evidentie. Daarin berust de morele causaliteit van de graal. Als ik een zwaan dood, zal de natuur zwaar worden beschadigd. Als de graal in verkeerde handen valt, is het einde van de wereld nabij. Het gaan niet om een biologische, maar om een symbolische of morele causaliteit, alleen begrijpelijk voor ingewijden – en voor hen onbetwifelbaar. Door het doden van een zwaan of door geslachtsgemeenschap te hebben met een vrouw zou de ridder zijn identiteit verspelen, ophouden te zijn wie hij is, en deze persoonlijke catastrofe zal ook voor anderen gevolgen hebben. Wie ten prooi valt aan verleiding loopt een fatale infectie op – van symbolische aard – die zijn immuunsysteem ondermijnt en waarmee hij ook anderen zal besmetten en belasten.¹⁸²

Amfortas is voor zijn eigen communiteit een ernstig probleem, een chronische verliespost. Enerzijds kan zijn achterban hem niet missen. Die moet zich immers, op gezette tijden, kunnen laven aan de aanblik van de graal om te volharden in de morele attitude van onthouding en goede werken en om de morele immuniteit op peil te houden. Het ambt van Amfortas als koning bestaat uit het op gezette tijden, als hoogtepunt van de eredienst, onthullen van de graal, of daartoe opdracht geven. Want ‘ohne Urlaub’ mag dat niet. Dan zou, opnieuw, een ernstig taboe worden geschonden. Zonder Amfortas kan deze handeling niet op legitieme wijze worden voltrokken. Het probleem is echter dat Amfortas welbeschouwd niet langer bij machte of bevoegd is deze hem toevertrouwde functie te vervullen. Hij is bezoedeld geraakt, niet langer ‘rein’. Zijn ambt is een kwelling geworden. Door de aanblik van de beker gaat zijn wond weer bloeden. Er is eigenlijk maar één oplossing voor dit dilemma: Amfortas moet dood en op de een of andere wijze worden vervangen. Hij heeft verzaakt, zijn recht op leven verspeeld. De graalriddergemeenschap is echter geen democratische organisatie: de nieuwe koning kan alleen door hemelse indicatoren worden aangewezen. Omdat er geen alternatief voorhanden was, werd zijn gehavende lichaam destijds teruggesleept naar de graalburcht, maar zijn ridders minachten hem en hopen op de spoedige komst van een opvolger, degene die de speer retourneert. Dat is de patstelling waarin de graalridders zich bevinden.

¹⁸² We zouden dit met het taboe op overspel kunnen vergelijken. De schade is van symbolische aard, de betrokkene zal nooit meer worden wie hij of zij was, namelijk een volstrekt monogame en onvoorwaardelijk trouwe partner, en dat zal een schaduw werpen.

Op een gegeven ogenblik smeekt Amfortas de ontknoping als het ware te forceren door hem, op Goede Vrijdag, met zwaarden te doorboren. Dat zou niet alleen voor hemzelf uitkomst bieden (euthanasie als verlossende daad na een slopende, ongeneeslijke en uitzichtloze ziekte), maar ook voor zijn achterban de oplossing dichterbij brengen – maar het is een risico en daarom aarzelen de ridders. Want de koning doden, die met zoveel behoedzaamheid en zorgzaamheid wordt omgeven, alsof het heil van de hele wereld ervan afhangt, is taboe.

In de wereld van het primitieve denken was het (op hoogtijdagen) doden van de koning echter een bekend fenomeen, als we tenminste Freud mogen geloven, die zich op het onderzoek van de Britse antropoloog Sir James Frazer beroept, waarop ik zo dadelijk nog gedetailleerder zal ingaan. De koning was in hoge mate beschermwaardig zolang hij goed functioneerde, maar hij was bepaald niet oppermachtig. Welbeschouwd was hij juist uitermate kwetsbaar en moest hij, door een lange reeks verbodsbepalingen, voor tal van bedreigingen worden behoed, vaak afkomstig uit zijn eigen (zo nu en dan danig teleurgestelde) achterban. Dat is de achtergrond van het koninklijke protocol. Elke handeling moet volgens geijkte procedures worden verricht. Deze protocollaire voorzorgsmaatregelen, waarvan de zin en bedoeling gaandeweg werden vergeten, zoals verplaatsing door middel van een draagstoel, maken van het leven van de vorst een dagelijkse, op langere termijn ondraaglijke kwelling. Wanneer de koning verzaakt en het land in ongerede raakt, maakt protocollaire eerbied plaats voor minachting en haat. Op hoogtijdagen wordt de vorst dan uit zijn ambt ontzet en op protocollaire wijze ter dood gebracht. Doodslag met behulp van speciale, gewijde wapens kwam veel voor. Ook de wijze waarop de regicide plaats zou moeten vinden, was door voorschriften bepaald. In *Parsifal* zien we daar een voorbeeld van: op Goede Vrijdag, op het altaar. Amfortas smeekt zijn medebroeders zich van hun taak te kwijten, omdat dan alles zich ten goede zal keren.

Toch is er alle reden om te aarzelen. Dit heeft met het corpus delicti te maken: het voorwerp waarmee de handeling zou moeten worden voltrokken. Amfortas smeekt de ridders zich met het zwaard van hun taak te kwijten, maar dit wapen, dat ook voor tal van andere verrichtingen wordt gebruikt, voldoet niet. Het uitzonderlijke, heilige voorwerp waarmee de handeling zou moeten worden verricht, de speer, is nadrukkelijk afwezig. Alleen dat ding kan *hem* nog redden, kan uitkomst en genezing brengen (door de wond te sluiten), kan *hen* nog redden, omdat alleen de speer bij machte is de koning uit zijn lijden te verlossen en uit zijn functie te ontheffen. Precies op het goede moment bestijgt Parsifal (als beoogde opvolger) het altaar, legt de speerpunt tegen de wond (als een symbolische handeling die als een

geritualiseerde vorm van doodslag zou kunnen worden gezien: de daad, de verwonding, wordt ongedaan gemaakt door de geritualiseerde herhaling, een plechtige vorm van aanraking, op zichzelf een schending van het taboe betreffende de onaanraakbaarheid van de koning). Vervolgens verklaart hij plechtig dat Amfortas per omgaande van het juk van zijn ambt is verlost. Dit gebeuren beantwoordt aan het aloude scenario van de rituele of geritualiseerde koningsmoord. Dat wordt nog duidelijker wanneer we, nu we de grote lijn hebben vastgesteld, bepaalde details nader onder de loep nemen. Daarbij zullen met name twee vragen aan de orde zijn. Om te beginnen: waarom moet of wil Amfortas dood? Waarom is een combinatie van euthanasie en regicide – een ‘euregicide’ – hier vereist? Vervolgens zullen we een vraag opwerpen die tot nu toe nog niet werd aangesneden, omdat zij een op het eerste gezicht vreemde en irrelevante bijkomstigheid lijkt, die bij nader inzien echter voor een goed begrip van *Parsifal* van doorslaggevende betekenis is: waarom heeft Klingsor zichzelf destijds ontmand?

Euregicide

Volgens Frazer (1922/1993) was de gewoonte ooit wijdverbreid om regerende vorsten op gezette tijden te doden, eenvoudigweg omdat hun termijn was verstreken of omdat zij niet meer voldeden. Restanten van dergelijke praktijken komen zelfs nog in oudheid voor. Een bekend voorbeeld, Frazers paradigma, was de moord op de koning van het Nemimeer, een vulkanisch meer in de Albaanse bergen bij Rome. De steile wanden waren door een heilig woud bedekt dat als woonoord van bosgodin Diana gold. Het Lago di Nemi werd ook wel als ‘Spiegel van Diana’ aangeduid. De priester-koning die haar heiligdom bewaakte, had zijn voorganger gedood met een gouden tak afkomstig uit een heilige boom en was sindsdien in afwachting van het moment waarop zijn nog onbekende opvolger hem op zijn beurt zou doden. Want een pretendent moest zijn voorganger van het leven beroven om zelf de nieuwe *rex Nemorensis* te worden en het uiterst precaire ambt van priester van Diana op zich te kunnen nemen. Frazers lijvige studie is een poging om deze merkwaardige traditie, die nog in de Romeinse keizertijd van kracht was, te doorgronden met behulp van vergelijkend onderzoek naar soortgelijke verhalen die door negentiende-eeuwse antropologen werden opgetekend over primitieve volkeren – met name in Australië, tropisch Afrika en Noord-Amerika. Dan blijkt, aldus Frazer, dat wat voor Romeinse geschiedschrijvers en hun contemporaine lezers een aberratie lijkt, vanuit een primitieve of beter gezegd magische denkwijze als volstrekt begrijpelijk moet worden beschouwd, een denkwijze die ooit op aarde

alomtegenwoordig moet zijn geweest en ook in het verlichte, onttoverde Westen sporen en littekens heeft nagelaten.

In mythische tijden waren koningschap en priesterschap nauw met elkaar verweven, aldus Frazer: vaak werden beide functies uitgeoefend door dezelfde persoon. De scheiding der machten is van betrekkelijk recente datum. Aan deze priester-koning als geestelijk leider werd het welzijn van de gemeenschap toevertrouwd. Hij wist met magische technieken invloed uit te oefenen op zaken die destijds van levensbelang waren, zoals vruchtbaarheid en weersomstandigheden. Het ambt van de priester-koning behelsde taken zoals het verrichten (op hoogtijdagen) van rituele handelingen waartoe alleen hij bevoegd was. Muziek was van groot belang. De betrokkene bracht een monotoon gezang ten gehore, waarbij hij zichzelf op een slaginstrument begeleidde. Hij was een gevangene van zijn ambt en zijn verrichtingen, zijn dagelijkse levenswandel, was omslachtig geprotocolleerd.¹⁸³ Als beschermer van de gemeenschap moest hij ook zelf beschermd, nauwlettend gevolgd en uiterst behoedzaam behandeld worden. Hij werd in een draagstoel vervoerd. De dag begon met een ritueel bad dat niet zozeer de fysieke hygiëne als wel de morele zuiverheid diende. Hij bracht zijn leven op een vaste lokatie door, bij een heiligdom (een berg, een grot, een meer, een open plek in een ongerept woud) waar gewijde voorwerpen werden bewaard die onder geen beding in verkeerde handen mochten vallen: stokken of stenen, al dan niet bewerkt, opgeborgen in een urn of schrijn. Er werd volstrekte gehoorzaamheid aan geboden en verbodsbepalingen geëist.¹⁸⁴ Faalde hij, dan waren minachting en verwensingen zijn deel.¹⁸⁵ Als hij, afgaande op de resultaten (vruchtbaarheid, weersomstandigheden, enzovoort) zijn ambt niet naar behoren uitoefende, stond hem het een en ander te wachten. Soms werd hij naar graven van voorvaderen gesleept om hem aan zijn plichten te herinneren (p. 86) en in het uiterste geval werd hij gedood. Om de onvermijdelijke neergang van zijn magische competenties voor te zijn, werd soms bij voorbaat de datum vastgesteld waarop (bijvoorbeeld na een termijn van zeven of twaalf jaar) de rituele koningsmoord zou worden voltrokken – in de regel gebeurde

¹⁸³ '[The king] lives hedged in by a ceremonious etiquette, a network of prohibitions and observances, of which the intention is not to contribute to his dignity, much less to his comfort, but to restrain him from conduct which... might involve himself, his people and the universe in one common catastrophe. Far from adding to his comfort, these observances, by trammelling his every act, annihilate his freedom and often render the very life, which it is their object to preserve, a burden and sorrow for him' (p. 171).

¹⁸⁴ 'the people will exact of their king or priest a strict conformity to those rules, the observance of which is deemed necessary for his own preservation, and consequently for the preservation of his people and the world' (ibidem).

¹⁸⁵ 'So soon as he fails [to discharge the duties of his position], the care, the devotion, the religious homage which they had hitherto lavished on him cease and are changed into hatred and contempt: he is dismissed ignominiously and may be thankful if he escapes with his life' (ibidem).

dat op de eerste voorjaarsdag. Zijn krachten waren uitgewerkt, een nieuwe koning werd naar voren geschoven, niet zelden iemand van buiten.

Voor welke gevaren moest de koning met zoveel omzichtigheid worden behoed? Volgens de primitieve logica bestond er geen toeval. Tegenslagen werden aan een kwade genius toegeschreven, een rivaal die kennelijk een zekere macht over de koning had verworven. Om dit euvel te voorkomen, werd er een beschermend netwerk van taboes rond hem en zijn verblijfplaats gesponnen dat tegen vijandige magiërs bescherming moest bieden. De koning diende een volstrekt isolement te accepteren: alleen onder hoogst uitzonderlijke omstandigheden mocht hij zijn hut of paleis, zijn behuizing, die in feite zijn gevangenis was, verlaten. De kwade genius bevond zich in een door hem betoverde omgeving. Hij bezoedelde de atmosfeer en bracht de natuur uit balans. Wie zich op zijn domein waagde, om hem uit te schakelen, diende zich eerst aan zuiveringsrituelen te onderwerpen om zichzelf te immuniseren tegen kwade invloeden en verderfelijke krachten. Hij moest eerst in quarantaine en verlof vragen. Vooral geslachtsverkeer maakte kwetsbaar. Daarom leefde de priester-koning in de regel celibatair. Wie, als binnendringer, er niettemin in slaagde hem te doden, werd zelf koning. Dat is het profiel dat Frazer in zijn lijvige studie van de priester-koning schetst.

Het is duidelijk dat Wagners graalkoning in vergaande mate aan dit profiel beantwoordt: hij is een celibataire koning-kluizenaar die een heiligdom (bij een meer, in een woud, op een berg) bewoont en op gezette tijden rituele handelingen verricht. Ook de heilige tak speelt – als speer – een grote rol. Gewijde voorwerpen worden in een schrijn angstvallig bewaard. De zittende vorst heeft het onderspit gedolven in de strijd met een machtige tovenaer, met alle gevolgen van dien. Deze overeenkomsten worden echter nog opmerkelijker wanneer we enkele details wat nader belichten.

Volgens het magische denken bleef er, na een verwonding, een magische band bestaan tussen de wond en het wapen waarmee de wond werd toegebracht.¹⁸⁶ Alleen het bewuste wapen zelf kon genezing brengen. En omgekeerd: zolang het in handen bleef van de vijand, kon die dit voorwerp gebruiken om met magie te verhinderen dat de wond heelde. Ook de relatie tussen Amfortas en ‘wijlen’ Titurel beantwoordt aan het geschetste patroon. De koning was onderworpen aan onbuigzame tradities, een slaaf van zijn voorvaderen: hun woord was wet. Zij sloegen zijn doen en laten nauwlettend gade. Titurel, de illustere stichter van de orde, lijkt dit als stem uit de grafkelder, als gezaghebbend lijk in de crypte, te illustreren.

¹⁸⁶ ‘A curious [relation was believed to exist] between a wounded man and the agent of the wound (p. 41) ... the weapon that wounded him’ (p. 43).

Ook het gedoe rond Parsifals naam wordt plotseling begrijpelijk. Wanneer hem naar zijn naam wordt gevraagd, antwoordt hij dat hij vele namen heeft gehad, maar dat hij ze allemaal is vergeten. Een dergelijk antwoord past in een wereld waarin krijgers behoedzaam omspringen met hun naam omdat, zodra ze hun identiteit prijsgeven, anderen macht over hen kunnen verwerven.¹⁸⁷ Alleen bij plechtige gebeurtenissen, zoals geboorte, huwelijk of overlijden, wordt de naam genoemd. In de omgang met vreemdelingen wordt een anagram of pseudoniem gebruikt. We komen dit ook in andere Wagneropera's tegen. Lohengrin ziet zich gedwongen terug te keren naar de graalburcht als Elsa (tijdens de huwelijksnacht, wanneer dit geoorloofd zou moeten zijn) naar zijn naam vraagt. En de gewonde Tristan geeft zich ten overstaan van Isolde voor Tantris uit. De gewoonte van ridders om hun naam te verzwijgen of te verdraaien, de weerstand die zij tegen identificatie aan de dag leggen, komt volgens Frazer voort uit het geloof dat hun naam heksen of tovenaars in staat stelt hen te beschadigen. Als Kundry Parsifal bij zijn naam noemt, lijkt hij als bij toverslag in haar ban te zijn. Door zijn naam als troefkaart uit te spelen, kan zij macht over hem verwerven.¹⁸⁸ Zodra Tannhäuser ten overstaan van Venus de naam Maria noemt, lost de grot (als akoestische ambiance) op in het niets. De eigenaam is toverwoord bij uitstek.¹⁸⁹

De terughoudendheid van helden om hun naam prijs te geven, hangt samen met de terughoudendheid om de geslachtsdaad te verrichten. Beide handelingen worden vermeden of uitgesteld. De erotische vereniging is niet alleen een fysiologische gebeurtenis, maar vooral ook een symbolische handeling die de betrokkenen een zekere macht over elkaar verschaft. Dat is althans de bezorgdheid die de terughoudende minnaar parten speelt, al dan niet in combinatie met andere risico's zoals seksueel overdraagbare aandoeningen en zwangerschap. Als we onszelf blootgeven, kunnen anderen ons dwars gaan zitten.

Het voornaamste taboe is echter de koningsmoord. Wanneer Caesar, omdat hij een gevaar vormt voor de republiek, op een dag in maart met messen wordt doorkliefd, en wanneer (vele eeuwen later) tijdens de Franse revolutie de koning wordt onthoofd, dan betreft dat in feite de terugkeer van een oeroud ritueel, een magische handeling met verstrekkende

¹⁸⁷ 'An enemy who knows your name, has in it something which he can use magically to your detriment' (p. 244).

¹⁸⁸ Heden ten dage klinkt dit fenomeen nog door in de namen waarmee geliefden elkaar heimelijk aanspreken, in bed of in e-mails, maar ook in wetenschappelijk onderzoek, waar naamgeving (nomenclatuur) een kernactiviteit behelst. Wanneer een molecuul of materiaal een formele naam wordt toebedacht, hebben laboratoriumonderzoekers het betreffende object in hun macht. Wanneer aldehyden van het etiket 'aldehyden' worden voorzien, zijn ze manipuleerbaar geworden, in onze invloedssfeer terecht gekomen. Het betreffende object heeft dan zijn geheimen prijsgegeven.

¹⁸⁹ Wanneer bij Dumas een jonge musketier de identiteit van Milady De Winter op het spoor komt, dankzij een tatoeage op haar schouder, is de ban gebroken.

gevolgen. Amfortas vraagt letterlijk om de dood. Het uitschakelen van de boze tovenaer (de kwade genius) was aan de koning voorbehouden, ongetwijfeld na tal van ceremoniële, immuniserende voorzorgsmaatregelen. Voor deze bijzondere gelegenheid mocht hij de burcht verlaten. Hij faalde en heeft zijn prestige voorgoed verspeeld. Hij verliest zijn speer en loopt een ernstige verwonding op. Parsifal verschijnt precies op het goede moment, wanneer onbevoegden op het punt staan Amfortas te doorklieven. Die oplossing had erger kunnen zijn dan de kwaal. Uit clementie blijft Amfortas in leven, maar als leidsman heeft hij afgedaan. De vorst wordt niet gedood, een symbolische aanraking volstaat. Het aanraken van het lichaam van de koning was al een verboden handeling. Het sublieme lichaam is onaanraakbaar, net als in de hoofse liefde (en in de neurose) het geval is. Oog in oog met het begeerde object, dat eindelijk binnen handbereik is, raakt de minnaar bevangen door *Berührungsangst* (*délire de toucher*). Is de ban eenmaal gebroken, dan slaat aanrakingsangst om in *Berührungslust*. Dit geldt ook voor de speer. Wanneer Parsifal de wond heeft gesloten, mogen (en willen) alle graalridders dit voorwerp betasten.

Ook de graal is datgene wat in beginsel verborgen moet blijven, niet getoond mag worden, als een gesluierd gelaat. Alleen op hoogtijdagen, op het hoogtepunt van vieringen, mag eenieder het ding aanschouwen. Het heilige (het 'numineuze') is tegelijk het omineuze. De oude koning kan alleen door zijn opvolger worden afgezet. Parsifal heeft de beproeving doorstaan en is het ambt waardig gebleken. Dit is echter maar één kant van het verhaal. Amfortas en de graalburcht staan niet op zichzelf. Er is een tegenhanger, een antipode: Klingsor en diens toverslot. De graal bevindt zich in de graalburcht, maar de speer is in Klingsors bezit. Beide objecten streven hereniging na. De vraag is slechts in wiens rijk die hereniging zal plaatshebben. Aanvankelijk lijken Amfortas en Klingsor elkaars tegendeel te zijn. Goed (Amfortas) versus kwaad (Klingsor). Bij nader inzien hebben ze het nodige met elkaar gemeen. De gestalte van de koning-priester maakt deel uit van een bredere context: de verering van de moedergodin. In het Middellandse Zeegebied is deze uit Azië afkomstige cultus altijd van grote betekenis geweest. Hoewel zij vele namen had (Astarte, Cybele, Aphrodite, Isis, Diana, Maria) bleef haar profiel opvallend constant. Om Klingsor en de graalgemeenschap te begrijpen, moeten we nader op de mediterrane moedergodinviering ingaan.

Waarom Klingsor zichzelf ontmande

De cultus van de moedergodin staat in nauw verband met seizoenswisselingen. In de regel heeft zij een jongere partner die haar (als zoon of geliefde) vergezelt, een vegetatiegod die

sterft en weer wordt herboren. Moedergodin Astarte werd vooral te Byblos (in het huidige Libanon, waar de Bijbel werd gecompileerd) en Paphos (op Cyprus) vereerd, locaties waar zich een heiligdom met klooster bevond. In een schrijn werd een gewijd object (een steen in de vorm van een kegel of dennenappel) bewaard dat op hoogtijdagen in een feestelijke optocht werd rondgedragen door een cortège van vereerders, onder begeleiding van fluiten, tamboerijnen en cimbalen. De rite was een gesamtkunstwerk van woorden, klanken en gebaren. Astartes begeleider heette Adonis (wat in het Fenicisch ‘heer’ betekent) en droeg een speer bij zich. Wanneer later Aphrodite de rol van Astarte overneemt, verandert de eredienst niet wezenlijk van karakter. De tempels worden door hetaeren (tempelprostituees) bevolkt en door reizigers en soldaten bezocht. De mythe vertelt hoe Adonis op een dag, jegend in Astartes heilige woud, dodelijk gewond raakte en door haar met fluitmuziek werd beweend. Na enkele dagen voegde hij zich echter in de hemel bij de andere goden. Jaarlijks wordt hij herboren. Een belangrijk centrum van verering was Bethlehem, waar hij als herdersjongen opgroeide en werd vereerd in een heilig bos bij een grot, waar jaarlijks werd geweend om zijn dood.

Ook Attis, die in Phrygië werd vereerd, was een jonge herder die verliefd werd op de moedergodin, in dit geval Cybele. Hij gold als vegetatiegod en vond de dood toen hij zichzelf onder een boom in haar woud ontmande. Zijn volgelingen volgden jaarlijks in groten getale zijn voorbeeld: ze castreerden zichzelf alvorens in te treden als mannelijke hetaeren, om later dienst te doen als priesters van Cybele. Op feestdagen trokken ze al hymnen zingend met tamboerijnen, fluiten en cimbalen in een feestelijke optocht door de straten. Jaarlijks werd op 22 maart een boom gekapt. Aan de stam werd de afbeelding van een jongeman bevestigd. Een dag later offerden novicen op voorgeschreven wijze hun mannelijkheid, onder begeleiding van muziek. De afgesneden organen (‘the instruments of fertility’, aldus Frazer) werden demonstratief tegen het zwarte beeld van de godin geworpen. De nieuwe eunuchen golden als haar hemelse minnaars. Hun voorbeeld werkte aanstekelijk voor andere jongemannen die, geprikkeld door euforie en enthousiasme, spontaan hun voorbeeld volgden en zichzelf met de speciaal daartoe bestemde, scherpe puntige steen castreerden. De betrokkenen hulden zich vanaf die dag in vrouwenkleden en lieten hun haar groeien, om zich gedurende een reeks van jaren aan anonieme bezoekers als tempelprostitué beschikbaar te stellen. De betrokkene was in zijn eigen ogen vrouw geworden.

Dit ritueel werd vereeuwigd door de Romeinse dichter Catullus in zijn befaamde Carmina 63 over een enthousiaste Attis die zich in een heilig woud met een scherpe steen van de ‘last’ (*pondera*) van zijn geslachtsorganen ontdoet en ‘vrouw’ wordt. Wanneer ‘zij’ de

bloedige lichaamsdelen in het zand gewaar wordt, neemt zij een tamboerijn ter hand en heft een lied aan, waarin zij andere jongelingen aanspoort om, uit afschuw voor de geslachtelijke liefde, haar voorbeeld te volgen. In het heiligdom van Cybele valt de dansgroep vervolgens in een diepe slaap. Wanneer het ochtend wordt en Attis beseft wat hij bij zichzelf heeft aangericht, wordt hij door wroeging overmand. Hij wordt niet zozeer geplaagd door de lichamelijke veranderingen of verwondingen, als wel door de maatschappelijke vooruitzichten die voortvloeien uit zijn daad: nooit meer terugkeren naar zijn vaderland en het verlies van zijn mannelijke staat, zodat hem geen andere toekomst wacht dan als slavin en prostitué de grote moeder te dienen, haar tempel te bemensen en zich door bezoekers laten gebruiken, vooraleer volwaardig priester van het heiligdom in de wildernis te mogen worden.

Als we deze verhalen naast Wagners muziekdrama leggen, springen enkele opvallende gelijkenissen in het oog. Ik ga voorbij aan de gelijkenis tussen Adonis en Christus¹⁹⁰ en concentreer me volledig op de moedergodin, haar heiligdom en haar volgelingen. De locatie van het heiligdom (een berg, een heilig woud, een meer) vinden we in het muziekdrama onverkort terug. Er wordt een heilig voorwerp verborgen gehouden, dat echter tijdens erediensten demonstratief wordt getoond. De cultus van de moedergodin heeft zich, zo lijkt het, in de loop der eeuwen verplaatst van Libanon en Cyprus naar Montserrat, niet ver van de Catalaanse kust. De moedergodin is in de graalburcht aanwezig als graal, als symbool van de leven schenkende (baar)moeder. Ook de gestalte van de godin zelf zal later weer haar opwachting maken, in de vorm van de Zwarte Madonna die in het huidige klooster wordt vereerd. De graalgemeenschap, zo lijkt het, is een christelijke voortzetting van de antieke cultus, met dit verschil dat de betrokkenen weliswaar als kuise, celibataire ridders hun dagen slijten, maar zichzelf niet castreren. Wat dat betreft heeft de eredienst een belangrijke mutatie ondergaan. De integriteit van het lichaam hoeft niet langer te worden geschonden.

Dan komt Klingsor in beeld. In twee passages wordt zijn euveldaad uit de doeken gedaan, eerst door Gurnemanz, als archivaris van de graalgemeenschap, vervolgens door de betrokkene zelf, in een autobiografische terugblik. Gurnemanz' verslag voert zijn toehoorders terug naar de beginjaren van het heiligdom. Toen ten tijde van de kruistochten graal en speer in het Heilige Land door heidense legioenen werden bedreigd, werden ze op een nacht door engelen aan de vrome ridder Titurel toevertrouwd. Hij bouwde een heiligdom op een berg om ze aldaar in veiligheid te brengen en stichtte de orde van de graalridders. Alleen 'zuiveren' was het vergund tot deze orde toe te treden. Ook Klingsor wilde boete doen en zuiver worden,

¹⁹⁰ Ook Christus sterft op een voorjaarsdag een gewelddadige dood, waarbij hij aan een 'boomstam' wordt bevestigd, om na drie dagen treuren in de hemel te worden opgenomen.

maar omdat hij er niet in slaagde om op de geijkte wijze (via ascese) de zonde in zichzelf te doden, hoezeer hij zich ook daarvoor beijverde, ontmande hij zich eigenhandig:

Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,
an sich legt er die Frevlerhand...

Hij is nu niet meer gerechtigd zijn bezoedelde hand te leggen op de graal. Omdat hij de ongeoorloofde route van de ontmanning volgde, wordt hij door Titurel verstoten. Uit woede legt hij zich toe op tovenarij en alchemie. Hij weet de woestijn in een lusthof ('Wonnegarten') om te toveren om, met behulp van duivels mooie vrouwen, graalridders te lokken en onschadelijk te maken. Als Amfortas een einde wil maken aan de plaag loopt hij in de valstrik. Klingsor weet de speer te bemachtigen en sindsdien aast hij op de graal. Dit programma lijkt, wanneer Parsifal in het spel komt, zijn voltooiing te naderen.

We kunnen Klingsor niet zonder meer als vijand van de graal beschouwen. Veeleer is hij doende een rivaliserende orde op te bouwen: zijn toverslot als alternatieve graalburcht waarin alleen de graal zelf nog ontbreekt. Al het andere is er: de priester (Klingsor), de hetaeren (Kundry en de bloemenmeisjes), de overgelopen graalridders en de speer. Klingsor vertegenwoordigt het verleden, de terugkeer van het verdrongene, de cultus van de moedergodin in zijn oorspronkelijke, antieke variant: de rite van Attis en Cybele. Hij ontmande zichzelf om priester te worden. Ter compensatie mag hij zich de oosterse, alchemistische kennispraktijk eigen maken die hij tegen graalridders – een latere, gekerstende versie van de cultus – inzet.

In het tweede bedrijf maakt de graalburcht plaats voor Klingsors toverslot. We ontwaren een muur, een toren en kantelen. Klingsor heeft zichzelf met toverwerktuigen ('necromantische' apparaten) omringt, blik in een metalen spiegel en ziet dat Parsifal zijn toverslot nadert. Vervolgens ontwaren we ook Kundry. Zij lijkt, als een vrouwelijke vampier, in een opiumslaap verzonken. Klingsor wekt haar, ze moet aan het werk, haar dienstwerk verrichten: bezoekers verleiden. Of het haar bij de 'kuis' ridders beter beviel dan bij hem, wil Klingsor weten. Zo kuis zijn ze niet, want de een na de ander laat zich verleiden, om doelwit te worden voor Klingsors wapen. Parsifal kan weerstand bieden: zijn dwaasheid (zijn naïviteit, ook in de liefde) beschermt hem als een beschermende laag. Hij wordt door overgelopen graalridders (door Klingsor uit hun slaap gewekt) aangevallen, maar deze voormalige helden zijn geen partij voor hem. Zij hebben ingeboet aan viriliteit. Hij weet het legertje overlopers dusdanige verwondingen toe te brengen dat ze al bloedend de aftocht

blazen. Daarop stuurt Klingsor Kundry op zijn prooi af. Zij strubbelt tegen, maar zij moet. Tegen Klingsor is zij machteloos omdat haar verleidingskunsten op hem (als eunuch) geen vat hebben. Hij is ongevoelig voor de onweerstaanbare magie van de verleiding. Ben jij dan kuis? Vraagt zij schamper. Klingsor reageert ziedend. De duivel zelf lacht hem nu uit omdat hij ooit, om de staat van heiligheid te verwerven, de drift in zichzelf met geweld tot zwijgen trachtte te brengen.

Klingsor vertegenwoordigt een oudere denominatie van graalaanbidders. Ook de overgelopen graalridders valt ontmanning ten deel. Ze brengen de dag slapend en dromend door, als opiumverslaafden, niet zozeer de geliefden als wel de speelkameraadjes van de bloemenmeisjes die de tempeltuinen bevolken. Het kost Parsifal weinig moeite dit legertje castraten, die ooit vermaarde ridders waren, aan de kant te vegen. Hij weet zijn ongeschondenheid te bewaren. Klingsors zelfcastratie blijkt een immuniseringstechniek. Bij andere mannen brengen de signalen die Kundry als verleidster uitzendt (bijvoorbeeld door hen te omhelzen en bij hun geheime naam te noemen) onblusbare biochemische en fysiologische reacties teweeg. Hun geslachtsorgaan, dat zich in een toestand van rust bevond, verheft zich als een speerpunt van vlees, als oeroud biologisch werktuig. De wereld verdicht zich tot die ene verleidelijke ander. Alle aandacht en intentionaliteit is op de eenwording, de coïtus gericht. De betrokkenen verliezen de bredere context uit het oog. Zelfreflectie maakt plaats voor opgaan in begeerte. Hun identiteit valt met hun begeerte samen en in de lege ruimte die voorheen hun blikveld vormde, kan Klingsor onopgemerkt verschijnen met zijn speer. Met een scherpe punt brengt hij de betrokkene een ernstige verwonding toe, juist op het moment dat alles in gereedheid lijkt om de coïtus tot stand te brengen, juist op de plek waar dit gebeuren zich voltrekt, in hun onderlichaam. Ze zijn een weerloos doelwit in het blikveld van de ander. De speerpunt is als de scherpe steen van Attis, het stenen oerwapen. Ze hebben dit onheil over zichzelf afgeroepen. De graalridder wordt ter plekke ontmand, zijn euforie komt hem duur te staan. Van zijn verwondingen genezen, is hij een slaaf in Klingsors tovertuin, een ontmande opiumdrinker die, in bedwelmd toestand, de bloemenmeisjes als tempelhetaren mag bewaken en vermaken.

De strijd tussen Klingsor en Amfortas symboliseert de strijd tussen twee klanklagen: antieke tijd en Middeleeuwen, tussen de volgelingen van de monodisch musicerende Attis enerzijds en de polyfoon zingende graalhoeders anderzijds. Er is sprake van een veelvoud aan culturele lagen. Het oudste stratum is de wereld van totemdieren en taboes. Daarop volgt het antieke stratum: de sporen van de cultus van Astarte en Cybele. De derde laag is het middeleeuwse stratum: religieuze zelfpraktijken en kruisriddersverhalen, culminerend in de

graallegende. Oudere lagen worden blootgelegd in de negentiende eeuw, door antropologische auteurs zoals Frazer – waarop psychoanalytische geschriften van Freud en anderen voortbouwen –, maar ook door historisch onderzoek dat in deze periode wordt verricht en het decor vormt voor Wagners muzikale verbeelding. De negentiende eeuw als Gouden Eeuw van historisch onderzoek. Naast de Oudheid werden vooral ook de Middeleeuwen herontdekt. In Wagners muziekdrama worden deze lagen als klankformaties tot leven gewekt en worden oosterse tegen westerse klankpatronen uitgespeeld.

Voor Wagner had *Parsifal* ook een persoonlijke dimensie. De opera werd geconcipieerd in een periode dat hij zich veelvuldig aan hydrotherapieën (zuiverende, weldadige baden) onderwierp om fysieke klachten te bestrijden. Net als Amfortas zocht ook Wagner zelf zijn heil in rituele baden. Hij zocht berglandschappen op om zich tijdelijk uit de wereld terug te trekken. Ook voor hem was het gevecht met de erotische demon een issue. En ook hij was een rondzwerfende troubadour die in onmogelijke liefdesgeschiedenissen verzeild raakte.

Klingsor vertegenwoordigt de antieke tijd. Castratie als remedie wordt in de Middeleeuwen in de ban gedaan. Zelfverminking wordt taboe en maakt plaats voor de monastieke route van kuisheid en ascese. De strijd tegen de drift kan nimmer als voltooid worden beschouwd: recidive ligt op de loer, zoals de casus Amfortas duidelijk maakt. Zelfs Klingsor wordt geplaagd door zijn fantoomorgaan. Zou hij de graal bemachtigen, dan zou dat de terugkeer van het verdrongene betekenen, een overwinning voor de antieke strategie van zelfverminking. Speer en graal moeten vroeg of laat herenigd worden, de vraag is onder gesternte, onder welke denominatie. Parsifal brengt de beslissing. Wanneer Kundry hem probeert te verleiden, wordt hij een soort kramp gewaar op de plek waar bij Amfortas de wond werd toegebracht die, bij de aanblik van de graal, terstond aan het bloeden slaat. Als Klingsor ten tonele verschijnt om de operatie te voltrekken, merkt hij hoe de klanklaag van zijn heidense ambiance wegzinkt en overspoeld wordt door het middeleeuwse klankstratum. Zijn poging om de Cybelecultus nieuw leven in te blazen is mislukt. Parsifal is de nieuwe graalheer, een Adonis die zijn integriteit wist te bewaren. De Oosterse invasie is gestuit. Deze overwinning van het Westen op het Oosten laat zich echter niet zonder meer als een bevrijding beschouwen. De praktijk om novicen via ontmanning tot tempelslavernij en gedwongen seks met vreemdelingen te veroordelen krijgt weliswaar geen tweede kans, maar de graalridders zelf zijn verre van vrij. Hun lichamelijke integriteit blijft weliswaar gespaard, maar de graalcommunauteit blijft de vrouwelijke helft van de mensheid weren. De

graalwereld kent haar eigen kluwe van verbodsbepalingen, zoals we op grond van *Lohengrin* al wisten.

Parsifal als uitkomst

Tegenover Klingsor (het antieke script) en Amfortas (het christelijke script) lijkt Parsifal uitkomst te bieden. *Parsifal* is Wagners poging het christelijke epos te herijken. De tovertuin is een paradijs, een oase, een oosterse ('Arabische') ambiance, een vloer van bloemen, een entourage in empirestijl. Amfortas is een gevallen Adam en Kundry is slang en Eva tegelijk, 'middelaarster' tussen oost en west die heden en verleden verbindt. Ze was getuige van de lijdensweg van Christus en informeert nu Parsifal over de lotgevallen van zijn moeder (stervend in het Westen) en zijn vader (sneuelend in het Oosten). Als Klingsors sterprostituee is zij een levensgevaarlijk wapen in diens handen. Zij wordt echter verteerd door wroeging omdat zij Christus tijdens diens lijdensweg uitlachte – haar oerzonde, die zij ten overstaan van Parsifal opbiecht – en wacht nu op de wederkomst van de verlosser. Kundry is een sirene die slachtoffers bij hun naam noemt en ze herinnert Parsifal aan moederlijke liefkozingen alsof ze zijn moeder *is* en het beeld van de geliefde moeder uit de vroege kindertijd akoestisch en fysiek belichaamt. Er lijkt sprake van een erotische estafette: de afscheidskus van Parsifals moeder wordt de eerste erotische zoen die Parsifal via Kundry's lippen ontvangt. Parsifal ontluikt. Haar liefdesoffensief resulteert in de erotische climax van het muziekdrama: een akoestische staat van opwinding die enkele maten aanhoudt, totdat niet alleen Parsifals geslachtsorgaan, maar vooral ook zijn geweten (zijn Über-Ich) zich roert, met coïtus interruptus als gevolg. De gewaarwording van de erectie herinnert hem aan Amfortas (die hem voorging) en diens bloedende wond als bestraffing. Hij werpt Kundry van zich af en vangt de speer, het fallussymbool dat een eunuch – de afgewezen graalridder die nu een harem bewaakt – in zijn richting werpt. Aldus vindt de omslag plaats van actief (Parsifal *laat* zich verbluffen, verleiden, enzovoort) naar actief: hij trekt het drama naar zich toe. Want afgezien van de schermutseling met een groepje ernstig verzwakte graalrenegaten, die zich achter de schermen afspeelt, is de onderschepping van de speer zijn eerste echte daad. De kus is als de paradijselijke appel die maakt dat Parsifal abrupt tot inzicht komt. Het paradijs verdwijnt (Wagners versie van *Paradise Lost*) en Parsifal gaat dwalen. Kundry lijkt, wanneer ze elkaar later weer ontmoeten, een Maria Magdalena die hem aan een rituele voetwassing onderwerpt (om de fantoomakkoorden van de *Irre* af te spoelen) en *Parsifal* krijgt als passieverhaal een positieve ontknoping: de jonge god weet te overleven. Amfortas geneest en Kundry zijgt (als stervende vampier, als 'ondode' die eindelijk rust vindt) dood neer.

11 Het geval Nietzsche

Wagner den Rücken zu kehren, war für mich ein Schicksal... Niemand war vielleicht gefährlicher mit der Wagnerei verwachsen, niemand hat sich härter gegen sie gewehrt, niemand sich mehr gefreut, von ihr los zu sein... Will man ein Wort dafür?... vielleicht *Selbstüberwindung*... (Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*)

Nietzsche en Wagner

Richard Wagner was een kunstenaar van internationale naam en faam toen Friedrich Nietzsche zijn pad kruiste. Na jaren van nomadendom was Wagner een gezaghebbende componist en dirigent geworden, idool van een nieuwe generatie kunstenaars en intellectuelen, vooral ook in Parijs, de culturele hoofdstuk van Europa, waar zich een indrukwekkende kring wagnerianen, bestaande uit dichters (Charles Baudelaire), kunstenaars (Gustave Doré), schrijvers (Auguste Villiers de l'Isle-Adam), componisten (Camille Saint-Saëns) en kunstkenner (Frédéric Villot) had gevormd. Hij had vaste voet aan de grond gekregen, was welgesteld en in goede doen, stond op het punt een heuse Wagnerclan, een muzikale dynastie te stichten. Het echtpaar Wagner, dat pas in 1870, een jaar na Nietzsches eerste bezoek aan Tribschen, formeel in het huwelijk zou treden, ontfermde zich over de jonge professor als over een intellectuele adolescent. Nietzsches interacties met de 31 jaar oudere, dominante en door hem welhaast dweepziekelyk aanbeden Wagner verliepen aanvankelijk moeizaam, maar met Cosima klikte het veel beter. Hij werd een huisvriend voor het echtpaar, die voor een boodschap op pad kon worden gestuurd, bijvoorbeeld om de kerstboom te versieren.¹⁹¹ Op belangrijke momenten in het leven van de Wagners was hij in de buurt. Hij verbleef in huize Wagner toen Cosima Siegfried baarde en was aanwezig bij de eerste steenlegging voor het *Festspielhaus* op 22 mei 1872 (op Wagners negenenvijftigste verjaardag). Op die gedenkwaardige, regenachtige dag deelde hij met Richard en Cosima het rijtuig. Ook bezorgde hij de drukproeven voor de eerste delen van Wagners monumentale autobiografie. Juist deze geleerde, verlegen huisvriend zou, vijf jaar na Wagners dood – als ‘teken van dankbaarheid’ zoals hij zelf schrijft – vanuit mediterrane toeristische schuilplaatsen twee uiterst polemische schotschriften op de ooit door hem verafgode vaderfiguur afvuren: *Der Fall Wagner* en *Nietzsche contra Wagner*. Beide geschriften werden in 1888, kort voordat Nietzsche mentaal instortte, gepubliceerd.

¹⁹¹ ‘[Their professor] began to prove useful in countless ways, among them shopping in the town for Cosima. He discharged this task with the utmost diligence... in particular selecting the children’s toys for Christmas with loving care’ (Watson 1979, p. 245).

De jonge professor was zelf het tegendeel van een wagneriaanse held. Eros of libido waren niet zijn voornaamste drijfveren. Evenmin was hij een toonbeeld van daadkracht of onbekommerdheid. Voor Wagner was Nietzsche slechts een episode, een volgeling met wie hij over de Griekse oudheid en de Griekse tragedie van gedachten kon wisselen, thema's die hem op dat moment intens bezighielden. Nietzsche was een huisvriend over wiens levenswijze het echtpaar Wagner zich zorgen maakte alsof het een zoon betrof, die later afvallig zou worden en uiteindelijk jammerlijk zou mislukken – want Nietzsches postume roem als 'grote filosoof' is van veel latere datum: het beeld dat toekomstige generaties zich van hem zouden vormen en dat onder huidige generaties gemeengoed is, wijkt sterk af van het aura dat hij onder tijdgenoten uitstraalde.

Zijn latere geschriften verbaasden zijn 'bezorgde ouders'. Dat gold om te beginnen voor *Menschliches*, *Allzumenschliches*, waarin hij zich van Wagner en diens muziek afkeerde om zich tot de natuurwetenschappen te bekeren, voor zover dat op basis van zijn beperkte natuurwetenschappelijke scholing mogelijk was, maar het gold zeker ook voor *Die fröhliche Wissenschaft*, waarin Nietzsche zichzelf als 'lachende denker' ten tonele voerde. Cosima reageerde met een mengeling van verbazing en verbolgenheid. Bij haar weten had Nietzsche nooit gelachen. Op humor reageerde hij, zoals zij in haar dagboek noteerde, met terughoudendheid of blozen. In haar ogen stond de auteur, als wereldvreemde kluizenaar, op grote afstand van het komische. Na jaren van vriendschap, van 1869 tot 1876, komt Nietzsche nooit meer echt van Wagner af. In latere geschriften blijft manifeste weerstand jegens de componist gepaard gaan met een min of meer verdrongen, maar toch moeilijk te verhullen bewondering.

Tal van auteurs hebben zich in de merkwaardige verstandhouding tussen Wagner en Nietzsche verdiept. En terecht, zo lijkt het. Het betreft immers een vriendschap tussen degene die anno nu beschouwd wordt als de grootste filosoof van zijn tijd (met een passie voor muziek) en degene die we, meer dan ooit, beschouwen als de grootste componist van zijn tijd (met een passie voor wijsbegeerte). Van Nietzsches studies over Wagner zouden we kortom het een en ander mogen verwachten.

Volgens Bryan Magee (2000) betrof het in feite een intellectuele driehoeksrelatie, waarin ook voor Cosima een belangrijke rol was weggelegd. De relatie was van meet af aan asymmetrisch, stelt Magee vast. Nietzsche was nog student toen hij Wagner in 1868 voor het eerst ontmoette. De componist was toen 55 en geboren in hetzelfde jaar als Nietzsches vader, op wie hij in Nietzsches ogen sprekend leek. Zijn roem en aanzien waren in de voorafgaande jaren spectaculair gestegen, dankzij een serie indrukwekkende premières: *Tristan und Isolde*

(1865), *Die Meistersinger* (1868), *Das Rheingold* (1869) en *Die Walküre* (1870). Hij werd als de grootste levende kunstenaar van zijn tijd beschouwd. Nietzsche lijkt geen invloed op Wagners muziekdrama's te hebben gehad. Wagner hoopte veeleer dat Nietzsches geschriften zijn denkbeelden enig academisch aanzien zouden verschaffen, maar hij heeft in hem nooit een grote filosoof, laat staan een genie gezien. En over Nietzsches muzikale composities was hij, voorzichtig uitgedrukt, niet erg te spreken.

Omgekeerd lag dat heel anders. De jonge Nietzsche was volledig in de ban, niet alleen van Wagners muziek, maar ook van diens overweldigende persoonlijkheid. We hoeven het namenregister van zijn werken er maar op na te slaan om vast te stellen dat Wagner een van de belangrijkste thema's van zijn denken was en bleef, zowel tijdens de jaren van hun vriendschap als later, toen zijn solitaire veldtocht tegen Wagner in toenemende mate een obsessie werd. Nietzsche geldt als belangrijke bron van informatie inzake Wagner, al was het alleen maar vanwege de vele intense gesprekken die zij voerden over onderwerpen die de 'meester' zeer ter harte gingen, zoals Schopenhauer en tragiek, en waarover hij, zo beaamt ook Nietzsche, als autodidact een indrukwekkende hoeveelheid kennis en inzicht had vergaard. Wagner was een man van de wereld, van de daad, een componist 'met de hamer', om het zo maar te formuleren, die de esthetische normen en waarden van zijn tijd grondig en onomkeerbaar herijkte en een groot aantal vooraanstaande persoonlijkheden, van Bakoenin tot Bismarck, van Liszt tot Berlioz en van Napoleon III tot koningin Victoria, persoonlijk kende of minstens ontmoette. Hij beantwoordde in alle opzichten aan Schopenhauers idee van een genie, maar dan als mens van vlees en bloed. Dat wil zeggen, hij was de reëel bestaande belichaming van bepaalde ideeën en idealen die Nietzsche intensief bezighielden. *Die Geburt der Tragödie* is in hoge mate wagneriaans, zelfs waar het de stijl betreft.¹⁹² En ook wanneer Nietzsche het postuum in publicaties tegen hem opneemt, blijft hij Wagner in brieven en gesprekken met intimi prijzen en loven. Impliciete en expliciete verwijzingen naar Wagner in zijn geschriften zijn niet te tellen, tot aan boektitels toe (*Götzen-Dämmerung* als parodie op *Götterdämmerung*). Wagner als het wodaneske idool dat aan de ondergang moet worden prijsgegeven opdat Nietzsche zelf een levensvatbaar individu kan worden.

Afgezien van talloze terloopse opmerkingen en terzijdes (want wie enigszins vertrouwd is met Nietzsches werk weet hoezeer Wagner min of meer voortdurend in diens 'achterhoofd' een rol bleef spelen), heeft Nietzsche zeven teksten gepubliceerd die uitvoerige

¹⁹² 'It would be difficult to imagine a more saturatedly Wagnerian work... Nietzsche calls the book a distillation of his conversations with Wagner, a crystallization of the rich, inspiring hours they spent together' (Magee 2000, 297).

beschouwingen over Wagner bevatten en binnen zijn oeuvre als het ware een *opus minor* vormen:

1872		<i>Die Geburt der Tragödie</i>
1873	<i>Mahnruf an die Deutschen</i>	
1876	<i>Wagner in Bayreuth</i>	
1878-1880		<i>Menschliches, Allzumenschliches</i>
1888	<i>Der Fall Wagner</i>	
1888	<i>Nietzsche contra Wagner</i>	
1889		<i>Ecce homo</i>

Vier van deze geschriften (de linkerkolom) zijn expliciet aan Wagner gewijd, namelijk drie boeken waarin Wagners naam in de titel prijkt en een pamflet. Dit pamflet, getiteld *Mahnruf an die Deutschen*, waarin Nietzsche zich als pleitbezorger voor de zaak Wagner opwerpt, houdt het midden tussen dweepzucht en prediking. Nietzsche roept zijn landgenoten op zich tot een muzikale religie te bekeren, zich dankbaar te tonen voor het grote geschenk aan de Duitse cultuur dat Wagner heet. Dat is ook de toon van veel brieven die Nietzsche aan Wagner schrijft, met name bij gelegenheid van diens verjaardagen. Nietzsche put zich daarbij uit in vleiende, onderdanige termen om gevoelens van dankbaarheid en eigen onbeduidendheid in woorden te vatten. Het is duidelijk dat Nietzsche toentertijd nog een aantal psychologische obstakels moest overwinnen om de auteur ‘met de hamer’ te worden die hij later beoogde te zijn.

Aanzienlijk ambivalenter dan deze schrijfsels zijn de drie geschriften waarbij Wagners naam in de titel wordt vermeld. Terwijl Nietzsche in *Wagner in Bayreuth* nog de rol van paladijn en partijganger speelt, zijn de twee andere publicaties opvallend negatief van toon, om niet te zeggen vijandig en haatdragend.

Naast deze Wagnerstudies zijn nog drie andere teksten in de zaak ‘Nietzsche contra Wagner’ van belang, zoals het jeugdwerk *Die Geburt der Tragödie* dat al uitvoerig aan de orde kwam en waarin Wagner als vertolker van de dionysische renaissance ten tonele wordt gevoerd. Vervolgens is er *Menschliches, Allzumenschliches*, waarin Wagner weliswaar niet met name wordt genoemd, maar waarin Nietzsche onmiskenbaar afstand neemt van de ooit vereerde meester (Nietzsche als afvallige). En tot slot is er het autobiografische geschrift *Ecce homo* waarin Nietzsche, ontegenzeggelijk op ontroerende wijze, nog eenmaal terugblik op zijn tragische haat-liefdeverhouding met de grote componist. Samenvattend laten Nietzsches Wagnerteksten zich als volgt in een formule vatten: $7 = 3 + (3 + 1)$.

Nietzsches eersteling

Over *Die Geburt der Tragödie* werd hierboven al het nodige gezegd. Nietzsche schrijft het boek in de periode dat Wagner zelf aan zijn studie over Beethoven werkt. In zekere zin was Beethoven voor Wagner wat Wagner voor Nietzsche was: de bewonderde meester, het scheppende genie. Wagner beschouwde zich als Beethovens opvolger of erfgenaam, niet in de zin van epigoon, maar in die zin dat hij het als zijn missie zag om, voortbouwend op Beethoven, diens grenzen nog aanzienlijk op te schuiven. Beethoven was als een muzikale Columbus, die weliswaar een nieuw continent ontdekte, maar nog niet echt de draagwijdte van zijn ontdekking beseftte en nog onvoldoende oog had voor de geheel nieuwe horizonten die dankzij zijn inzet opdoemden. Nietzsche bootst de meester na en doet in deze periode wat Wagner zelf ook doet: uit verering een geschrift aan de bewonderde meester wijden, maar voorlopig nog zonder een spoor van ambivalentie.

Westernhagen (1956), Magee (2000) en anderen hebben er omstandig op gewezen dat Nietzsches eersteling aanzienlijk minder origineel is dan wel wordt gesuggereerd. Het bouwt (overigens zonder bronvermelding) opzichtig voort op literatuur van enkele decennia eerder, van de hand van auteurs zoals Karl Otfried Müller, Friedrich Creuzer, Friedrich Gottlieb Welcker en Anselm Feuerbach, over de dynamiek van het apollinische en het dionysische als het wezen van de Griekse kunst en over de tijdelijke convergentie van diverse kunstvormen (dichtkunst, muziek en dans) als het wezen van de Griekse tragedie. Het boek is echter vooral een uiteenzetting met Wagners eigen geschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849b) dat zich eveneens door het gedachtegoed van deze auteurs liet inspireren. In feite moet Nietzsches tekst worden beschouwd als poging om zijn gesprekken met Wagner uit te werken en vast te leggen, wat niet wegneemt dat hij ook eigen eruditie en denkwerk verwerkte. Het gaat daarbij overigens nadrukkelijk niet zozeer om een historische reconstructie, maar veeleer om een actualiteitsdiagnose. Want hoewel het boek goeddeels aan het antieke Griekenland is gewijd, is de eigen tijd het eigenlijke onderwerp. Nietzsche beschouwt Wagners muziek als de wedergeboorte van de Griekse tragedie en Wagner zelf als een eigentijdse Aeschylus. Dankzij Wagner werd de Griekse oudheid levende realiteit. De genealogische omweg (de reflectie op de Griekse tragedie) dient om ontwikkelingen in de eigentijdse cultuur tot begrip te brengen.

Daarbij is het voor Nietzsche (als filoloog) onontkoombaar geworden om de grenzen van zijn vakgebied te overstijgen en filosoof te worden. Voor Nietzsche persoonlijk betekent dit boek kortom de geboorte van de filosofie (en van hemzelf als filosoof) uit de geest van de muziek. In zijn latere geschriften zal zich overigens het scenario voltrekken dat Nietzsche zelf in *Die Geburt der Tragödie* al schetst, namelijk dat het schitterende, maar tijdelijke huwelijk

van het apollinische en het dionysische – dat (in de Oudheid) door de Griekse tragedie en (in de tegenwoordige tijd) door Wagner wordt belichaamd – door een combinatie van satire (de opkomst van de Aristophanes en de komedie) en kritiek (de opkomst van Socrates en de filosofie) zal worden ondermijnd. Want dat is precies wat Nietzsche in latere teksten zoals *Menschliches*, *Allzumenschliches* en *Fröhliche Wissenschaft* beoogt: na de tragedie (Wagner) komen vrolijke wetenschap en kritische verlichting, oftewel: ‘na Wagner kom ik’ – maar zover is het in 1872 nog niet.

Nietzsche als ‘Jünger’ – Wagner als Pythagoras

In *Richard Wagner in Bayreuth* wordt Wagner als nieuwe Pythagoras ten tonele gevoerd, een eenmalig genie dat een geheel nieuw begin weet te maken, een nieuwe aanvang die al het voorafgaande overschaduwet en aan de vergetelheid prijsgeeft. Zelfs de antieke Griekse kunst, aldus Nietzsche, mogen we voortaan laten rusten. Het moderne weet het antieke eindelijk te overschaduwet en zelfs Beethoven wordt voorbijgestreefd. Wagner belichaamt de wederopstanding van de grote kunst en Nietzsche beschouwt zichzelf als leerling of volgeling (‘Jünger’) van de meester.¹⁹³ Op Nietzsches ontmoeting met Wagner en de opname in diens kring, volgt in eerste instantie een periode van vijfjarig ‘pythagoreïsch’ zwijgen die als catharsis, initiatie of zuivering wordt uitgelegd. Dan mag de leerling eindelijk het woord nemen. Nietzsche doet dat aanvankelijk mondeling, bij gelegenheid van de eerste steenlegging te Bayreuth op Wagners 59^e verjaardag – een gebeurtenis die de aanvang van Wagners zesde decennium, diens zestigste levensjaar markeert.¹⁹⁴ Nietzsche behoort tot de intimi die de grote componist naar de heuvel vergezellen waar de nieuwe cultuurtempel zal neerdalen: Bayreuth als het nieuwe Croton.

Wagner staat in Nietzsches ogen niet alleen voor een revolutie in de muziek, maar vooral ook voor een nieuwe wijsheid, een nieuw ethos, een levensleer. In een brief die Nietzsche als hoogleraar te Bazel aan Wagner schrijft, ook ditmaal ter gelegenheid van diens verjaardag, noemt hij hem zijn mystagoog, zijn ‘inwijder in de geheimleer van de kunst en van het leven’, en ook deze frase lijkt een verwijzing naar Pythagoras.¹⁹⁵

¹⁹³ *Jünger* is de term waarmee Luthers Bijbelvertaling de leerlingen van Jezus van Nazareth aanduidt.

¹⁹⁴ ‘[Wagner] schwieg und sah dabei mit einem Blick lange in sich hinein: [...] alles bisherige war die Vorbereitung auf diesen Moment. Man weiß, daß Menschen im Augenblick einer außerordentlichen Gefahr oder überhaupt in einer wichtigen Entscheidung ihres Lebens durch ein unendlich beschleunigtes inneres Schauen alles erlebte zusammendrängen und mit seltenster Schärfe das Nächste wie das Fernste wiedererkennen’ (I, 370).

¹⁹⁵ ‘Pater Seraphice... Mein Mystagog in den Geheimlehren der Kunst und des Lebens’ (Basel, 21 Mei 1870).

Nietzsche benadrukt het *plotselinge*, abrupte karakter van Wagners muzikale revolutie.¹⁹⁶ Het is een gebeurtenis die zonder enige voorbereiding als het ware opdoemt of inslaat vanuit het niets. Dat is ook de reden, aldus Nietzsche, waarom Wagners grootse onderneming zoveel verontwaardiging (‘Empörung’) en weerstand wekt. De rest van de mensheid (het koor) is aanzienlijk trager dan het genie, is gewend en gehecht aan traagheid. Tijdgenoten verwachten dat alle veranderingen zich traag en geleidelijk zullen voltrekken. Het radicaal nieuwe, het geniale, overvalt hen. Daarin schuilt tevens het paradoxale karakter van Wagners onderneming, want juist het radicaal nieuwe, het revolutionaire, behelst tegelijkertijd een terugkeer naar het begin, naar een oorspronkelijke vorm van denken die nog spontaan, nog niet begrippelijk denkt, in een nog niet vervuilde taal: de nadrukkelijk niet-moderne taal zoals die met name in het *Siegfried*-libretto gestalte krijgt. Wagner belichaamt enerzijds radicale moderniteit – ‘Wagner resümiert die Modernität’, zoals Nietzsche het later (I, 904) zal formuleren –, maar vertolkt tegelijkertijd de terugkeer naar een oorspronkelijke aanvang: de mythische geboorte van de wereld en de muziek, nog niet door moderniteit geïnfecteerd. Wat Wagner ontdekt en in de wereld zet, is geen nieuwe ‘stijl’. Veeleer is het alsof de kunst zelf opnieuw ontdekt en herboren wordt (I, 369). Het is een nieuwe aanvang die slechts vergelijkbaar is met het grote beginmoment dat Pythagoras belichaamde. Wagners werk exemplificeert ‘die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst’. Beethoven stak weliswaar de oceaan over, maar zijn blikveld was nog niet waarlijk globaal. Nu heeft de tijd haar grote omwenteling voltooid. Alles is in gereedheid voor het nieuwe ochtendgloren: de breuk met het oude, maar ook de terugkeer naar de oorsprong. Wagners ‘muziek van de toekomst’ is tegelijkertijd een radicale herinterpretatie en transfiguratie (‘Verklärung’) van een oorspronkelijk verleden. Wagners revolutie is fundamenteeler, primordiaal, aldus Nietzsche, dan een ‘stijlverandering’. In zijn muziek lijkt de natuur zelf een stem te krijgen. Het leven, het bestaan zelf, lijkt op te klinken, klank te worden. ‘Alles tönt’ en het bestaan zelf is een ‘tönendes Dasein’ geworden (I, 418).

Richard Wagner in Bayreuth, waarin diens muziek als evangelie wordt verkondigd, lijkt een verlossend woord te willen verbreiden inzake Wagners nieuwe oorspronkelijkheid die een wedergeboorte, een grootse toekomst van denken en musiceren mogelijk maakt. De triomfantelijke toon van het geschrift is des te opvallender omdat in werkelijkheid het Festspielhaus te Bayreuth voor Nietzsche persoonlijk een groot fiasco was. Wagners triomf was voor hem een martelgang. Vroegtijdig verliet hij het slagveld toen Wagner in 1876 als

¹⁹⁶ ‘Von einem solchen Unternehmen wie dem Bayreuther gab es keine Vorzeichen, keine Übergänge, keine Vermittlungen...’ (I, 369).

muzikale Napoleon zegevierde. Eigenlijk heeft Nietzsche zich juist op die dag, toen plotseling alom een hosanna opklonk, van Wagner afgekeerd. Vanaf die dag, aldus Nietzsche, werd Wagner massakunst. Intimi, met name Nietzsche zelf, werden door het massaal toegestroomde publiek letterlijk onder de voet gelopen en verdrongen. Op de dag van zijn ultieme triomf, toen hij als muzikale held door de culturele elite van Europa enthousiast werd onthaald, en zelfs keizers en andere hoogwaardigheidsbekleders zich bij de schare der aanhangers voegden, had Wagner geen oog meer voor de hypergevoelige, solitaire Nietzsche, die toch al onder massafobie gebukt ging en bovendien ernstig ziek was. Op de dag van de grote doorbraak haakte Nietzsche af. Zijn geschrift behelsde eigenlijk al een afscheid. De trouwe vazal stond op het punt over te lopen naar het andere kamp, dat van de ironische verlichters – wier neiging tot klein maken, tot parodiëren door hem op dat moment nog wordt gehegeld (I, 368). Deze manoeuvre van een auteur die destijds bekend stond als wagneriaan baarde opzien, met name onder Wagners critici. In deze tekst blijft zijn afwending echter nog in hoge mate onderhuids.

Nietzsche had nog andere redenen om zich uit de voeten te maken. Om zelf auteur te kunnen worden, moest hij uit Wagners overweldigende schaduw zien te treden. Vanwege de omvang van die schaduw kon dat alleen door op zeer nadrukkelijke, zelfs gewelddadige wijze afstand van de verafgode vader te nemen, waarbij hij vooral ook zichzelf geweld moest aandoen. Wagner was (geometrisch gesproken) als een muzikale piramide waarvan de omvang hem bedrukte, verpletterde. Nietzsche ervoer Wagners muziek (fysiologisch gesproken) als verslavend, als opium (II 1121), als een narcotiserend middel, dat hem weliswaar in vervoering bracht, maar hem ook tot passiviteit veroordeelde. Opium verlamt. De ernstig verslaafde dichter Charles Baudelaire (Hilton 2004) had Wagners muziek al met een opiumtrip vergeleken. Wanneer Baudelaire zich voor de eerste maal blootstelt aan Wagners klankwereld, beseft hij wat zijn eigen poëzie eigenlijk is: met taal musiceren. In Baudelaire's gedichten worden alle stadia van opiumgebruik op aangrijpende wijze voelbaar: de euforische tocht door het wonderland van de extase, maar ook de beklemmende verlamming, de algehele lethargie en impotentie die zich van de betrokkene meester maakt bij het ontwaken. De muziek van Wagner is zowel Venusberg als *morning after*, maar terwijl Baudelaire (1868) zich door Wagner in vervoering laat brengen, laat meevoeren, tracht Nietzsche zijn autonomie te hervinden, nuchter te worden, weer voet aan wal te zetten. Om zelf auteur te kunnen worden, moest Nietzsche zich, zo lijkt het, aan een ontwenningsskuur onderwerpen en zijn lezers waarschuwen tegen de epidemie van narcotica en zinnelijkheid die Wagner heette.

Ontnuchtering

Nietzsches eerste ‘nuchtere’ boek was *Menschliches, Allzumenschliches*. In *Ecce homo* beschrijft hij de ontstaansgeschiedenis. Hij werd, zo schrijft hij, in die periode door hevige migraine geplaagd. Toen het boek af was, zond hij plichtsgetrouw, maar met angst en beven, twee exemplaren naar Bayreuth. Hij had zijn zending nog niet verstuurd of het antwoord kwam al binnen: Wagners *Parsifal*-libretto, hem door de auteur hoogst persoonlijk toegezonden. Twee boeken, twee zendingen, van bezorgde vader naar afvallige zoon en omgekeerd, hadden elkaar op wonderbaarlijke wijze gekruist. Het voelde, aldus Nietzsche, alsof zich hun degens kruisten.

Teksten die elkaar als degens kruisen is een fraai beeld, maar het blijkt een verzinsel – en dat geldt voor meer zaken die de latere Nietzsche over Wagner te berde brengt. Hij had de *Parsifal*-zending al vele maanden eerder ontvangen, toen hij nog druk doende was zijn boek te schrijven. Hij had het onder pseudoniem willen publiceren, maar daar stak zijn uitgever een stokje voor, omdat die juist wel brood zag in een strijdschrift tegen de controversiële componist van de hand van een voormalige apostel die opeens de rol van renegaat verkoos. Daarop besloot Nietzsche de naam Wagner stelselmatig uit het manuscript te schrappen en door aanduidingen zoals ‘der Künstler’ of ‘die Künstler’ te vervangen, zoals in de passages over inspiratie die ik al besprak. Voor de goede verstaander, voor tijdgenoten en vrienden, was echter afdoende duidelijk op wie Nietzsche zijn kritiek had gemunt.

Het is geen toeval dat het verhaaltje over kruisende degens *Parsifal* betreft. Want als we Nietzsche moeten geloven, zouden we juist in deze opera de oorzaak moeten zoeken van de breuk. Wagner zou zich tot het katholicisme hebben bekeerd, een knieval hebben gemaakt voor het kruis, wat Nietzsche als verraad zou hebben opgevat, zo luidt een hardnekkige legende. Opnieuw spreken de bronnen een andere taal. In werkelijkheid leerde Nietzsche het *Parsifal*-libretto al in 1869 – dat wil zeggen in een heel vroeg stadium van hun vriendschap – kennen. Cosima las met kerstmis de volledige tekst aan hem voor. Wagner werkte toen al vele jaren aan het project en Nietzsche was er ronduit enthousiast over. Het staat vast dat ze in de loop der jaren diverse malen over *Parsifal* van gedachten wisselden. Nietzsches bewering dat het libretto een onaangename verrassing zou betreffen, is kortom onwaar. Zijn latere beschouwingen over Wagner wemelen helaas van dit soort verzinsels die tot hardnekkige legendes stonden en zich maar moeilijk uit de wereld laten helpen, hoe grondig en zorgvuldig ze ook door historici en biografen werden ontmaskerd. Nietzsche masseerde zijn data totdat het verhaal ontstond – meer fictie dan waarheid – zoals hij dat graag wilde vertellen.

Hoewel Wagner in dit boek niet met name wordt aangevallen, is de boodschap duidelijk. Nietzsche neemt afstand van de wereld van de mythe om zijn heil in de wereld van de verlichting en de natuurwetenschap te zoeken. Vanaf nu is het zijn ambitie om, in plaats van filoloog, fysioloog te worden (II, 1120; cf. Zwart 2000). Richard Wagner is het voornaamste doelwit van zijn kritische fysiologie, zijn vivisectie, daarover kan geen misverstand bestaan. Nietzsche zal echter nog lang talmen alvorens hij het in 1888 eindelijk aandurft – vijf jaar na Wagners dood (1883), een fraai voorbeeld, opnieuw, van ‘vijfjarig pythagoreïsch zwijgen’ – om het grote, intimiderende standbeeld, de muzikale piramide, het koningsgraf genaamd Wagner daadwerkelijk met zijn psycho-fysiologische instrumentarium, zijn filosofische hamer te lijf te gaan.¹⁹⁷ Hoe *klinkt* het geluid van Nietzsches hamer op Wagners monument?

Nietzsche beseft dat hij, alvorens de aanval op Wagner te kunnen inzetten, eerst zelf een kunstwerk van statuur in de wereld zal moeten zetten. Zijn poging in deze richting is *Also sprach Zarathustra*, een filosofisch muziekdrama in woorden, dat later door Richard Strauss op muziek zal worden gezet. De geboorte van *Zarathustra* (in 1883) valt in feite samen met Wagners dood. Nietzsche schrijft over dit kunstwerk van eigen hand in dezelfde lyrische termen waarin hij eerder over *Tristan* en andere Wagneropera's schreef. Vijf jaar later durft hij het aan, de hamer op te nemen. Nu hij in zijn eigen ogen voldoende hoogte heeft bereikt, weet hij, met *Zarathustra's* roofvogelblik, de hele wereld onder zich, zelfs Wagner. Nu kan hij afrekenen met de ernstigste ziekte van zijn leven.

Het geval Wagner: Nietzsches diagnose

In *Der Fall Wagner*, een van de laatste boeken die hij schreef, probeert Nietzsche onder woorden te brengen wat hem aan Wagner zo tegenstaat. Het is om zo te zeggen een autofysiologie waarin Nietzsche zijn eigen, in de grond van de zaak fysieke en somatische gevoelens van afkeer duidt en analyseert.

Om te beginnen vertegenwoordigt Wagners muziek voor Nietzsche het koude, klamme, vochtige noorden, het klimaat dat hem ziek maakt. Zelf geeft Nietzsche de voorkeur aan het zuiden in de muziek – ‘Il faut méditerraniser la musique’ (II, 907) – dat hij aantreft in *Carmen* van Bizet. Wagner doet hem transpireren, *Carmen* vitaliseert. De ware reden voor zijn afkeer gaat echter dieper. In eerste instantie is Wagner, evenals diens held Siegfried, een

¹⁹⁷ ‘Ein *Ungeduld* mit mir überfiel mich... Mit einem Male war mir auf eine schreckliche Weise klar, wieviel Zeit bereits verschwendet sei – wie nutzlos, wie willkürlich sich meine ganze Philologen-Existenz an meiner Aufgabe ausnehme... Von da an habe ich in der Tat nichts mehr getrieben als Physiologie, Medizin und Naturwissenschaft’ (II, 1120).

anarchist in de zin van een eigengereide optimist voor wie contracten en hiërarchische gezagsverhoudingen niet tellen. De opera *Siegfried* behelst aanvankelijk een loflied op de vrije liefde, geheel en al buiten de gevestigde orde om, ergens in een idyllisch hooggebergte, in de Alpen. Maar dan, aldus Nietzsche, gebeurt er iets fataals. Wagner ontdekt Schopenhauer en wordt pessimist. De vrije liefde loopt uit op een fiasco. En daarin berust, in Nietzsches visie, de pathologische strekking van het werk.¹⁹⁸ Wagner is geen mens, maar een ziekte. Hij heeft het pessimisme op muziek gezet. Hij heeft de muziek verziekt. Zijn personages zijn hysterici en vormen een optocht of galerie aan ziektebeelden, en ook Wagner zelf ‘est une névrose’ (II, 913).¹⁹⁹ De personages in zijn gesamtkunstwerk lijden aan een *Gesamterkränkung*. Geen wonder dat zijn helden zich niet weten voort te planten en dat zijn heldinnen kinderloos blijven. Als er al kinderen worden geboren, dan gebeurt dat als het ware op het nippertje, als iets hoogst uitzonderlijks. Wagners muziek is als een besmettelijke aandoening, een muzikale infectie, een vorm van hypnose waartegen men zich moet wapenen en verzetten. En dat, jezelf inenten tegen Wagner, doet pijn, geeft Nietzsche onomwonden toe. *Parsifal* omschrijft hij bijvoorbeeld als een bewonderenswaardig kunstwerk dat hij zelf zou hebben willen vervaardigen.²⁰⁰ Maar het moet, want Wagner is een gevaarlijke verleider – ‘ein Verführer großen Stils’ (II, 930) –, een obscurantist, een mannelijke Circe, een hypnotiseur, een oplichter. Wie zich blootstelt aan deze infectie, wie Wagner in zijn leven toelaat, komt dat duur te staan. Wagner werkt verslavend – ‘wie ein fortgesetzter Gebrauch

¹⁹⁸ Ook George Bernard Shaw (1923/1967) benadrukt het contrast tussen de idyllische liefdesgeschiedenis van Siegfried en Brünnhilde enerzijds en hun latere lotgevallen anderzijds, waarbij Siegfried zich laat corrumperen en Brünnhilde zich als genadeloze wreekster ontpopt. Siegfried de woudloper excelleert in krachtmetingen, maar is kansloos wanneer het aankomt op paleispolitiek. De eenvoud en euforie van het onschuldige begin contrasteren met de gecompliceerdheid van de nieuwe situatie, waarbij gehaaide politici zich al gauw van hem ontdoen. Shaw brengt dit in verband met Wagners politieke ervaringen. Als anarchist geloofde hij in vrije liefde, maar wanneer de revolutionaire kameraden van weleer zijn gesneuveld of wegwijnen in hun cellen en de revolutionaire gedachte plaatsmaakt voor de machtspolitiek van het bismarckiaanse rijk, wordt Wagner pessimist en schopenhaueriaan: alleen de muziek kan ons nog redden.

¹⁹⁹ Nietzsches diagnose maakt deel uit van een genre. Nietzsche behoort tot een reeks van auteurs die in Wagner een gevaarlijke gek ontwaren, aangevoerd door psychiater Theodor Puschmann (1873) die Wagner in een lijvige studie als een gevaarlijk geval van grootheidswaan diagnosticeerde: ‘Wir sind allmählich zu der Überzeugung gelangt, dass Richard Wagner nicht mehr in der normalen Breite der geistigen Gesundheit wandelt, und werden unsere Ansicht durch eine Menge von Thatsachen zu begründen suchen. Herr Wagner leidet an einer alles Maß und Ziel überschreitenden Selbst-Überschätzung, an einer wirklich krankhaften Eitelkeit und Selbst-Überhebung’; ‘Herr Wagner hat, durch sein Genie und durch außergewöhnliche Glücks-Umstände empor gewirbelt, eine kulturhistorische Bedeutung erlangt; er ist der Führer, der Name für eine krankhafte Bewegung, welche in unsern Tagen immer mehr Terrain zu erobern droht. Sie ist es, nicht die Person Wagners, welche wir schlagen wollen’; ‘Der Kranke ergeht sich in zahllosen ausschweifenden Plänen und Projekten, deren Ausführung ihm, da er sich selbst Alles zutraut, möglich und leicht erscheint. Es braucht mit dieser Form durchaus nicht eine gänzliche Verrückung der psychischen Prozesse verbunden zu sein, wenn sich auch früher oder später die Folgen der geistigen Störung geltend machen werden’; enzovoort.

²⁰⁰ ‘Parsifal als der Geniestreich der Verführung... Ich bewundere dies Werk, ich möchte es selbst gemacht haben’ (*Der Fall Wagner*, 376/930).

von Alkohol' (II, 931). Met zijn waterige muziek ondermijnt hij het gevoel voor ritme. Hij is een Minotaurus die mannen hun viriliteit ontnemt en vrouwen roofd, meeslept en omdovert in 'Wagnerinnen'. En toch blijft Nietzsche zijn erkentelijkheid jegens de grote componist alsmar benadrukken: 'Diese Schrift ist... von der Dankbarkeit inspiriert...' (II, 384/938).

Ook nu neemt Nietzsche het, voorzichtig uitgedrukt, niet erg nauw met de feiten. De stelling dat Wagner onder invloed van Schopenhauer de strekking van *Siegfried* zou hebben aangepast (van optimisme naar pessimisme) is onjuist. Nietzsche wist dat Wagner het libretto al had voltooid toen hij Schopenhauers oeuvre leerde kennen. Diens filosofie bevestigde veeleer de denkbeweging die in zijn muziekdrama tot expressie komt.

In *Nietzsche contra Wagner* toont Nietzsche zich zo mogelijk nog verbeterder.²⁰¹ Zoals de ondertitel ('Aktenstücke eines Psychologen') aangeeft, gaat het nu letterlijk om een psychologisch 'dossier' dat Nietzsche inzake Wagner aanlegt. Ook nu presenteert Nietzsche zijn esthetica, zijn kunstfilosofie, als toegepaste fysiologie. Zijn geschriften over Wagner zouden slechts voorstudies zijn voor een grote fysiologie van de kunst die hij ooit zou willen schrijven.

Deze strekking van het geschrift is vergelijkbaar. Wagner maakt ziek, dat heeft Nietzsche aan den lijve ondervonden. Waarin bestaat de aandoening, het syndroom dat Wagner heet en dat Nietzsche klinisch-fysiologisch wil beschrijven? Opnieuw zoekt hij het antwoord in zijn eigen fysieke ervaring. Wagner ondermijnt het gevoel voor ritme, zijn muziek is louter chaos. Ware muziek is een uitnodiging ten dans, maar bij Wagner is het alsof we te water gaan en zwemmen. Zijn muziek is elementair (920/366) en water is zijn element. Daarin tekent zich een elementair verschil tussen Nietzsche en Wagner af. Beide auteurs kampten gedurende de productiefste jaren van hun leven met gezondheidsklachten en besteedden veel tijd aan zoektochten naar optimale condities voor herstel, maar waar Nietzsche droge, warme *lucht* opzoekt, zoekt Wagner zijn heil in *water* – in waterkuren. Hij brengt heel wat tijd in sanatoria door, waar hij zich aan kuren onderwerpt. Nietzsche (die op grond van arbeidsongeschiktheid een uitkering van de universiteit ontvangt) bezoekt steden zoals Genua, Nice en Venetië vanwege de frisse lucht. Wagner daarentegen is het om hydrotherapie te doen. Wanneer hij in Venetië aan het meeslepemde tweede bedrijf van *Tristan und Isolde* werkt, neemt hij dagelijks in een gondel plaats om zich op het water bloot te stellen aan de zonsondergang, de versmelting van zee en hemel als een naadloos

²⁰¹ Hoewel Wagner in *Götzen-Dämmerung*, dat in dezelfde periode tot stand komt, geen rol van betekenis lijkt te spelen, is hij onmiskenbaar aanwezig in de titel van dit werk, een parodie op *Götter-Dämmerung*. Twee letters (*z* en *n* in plaats van *t* en *m*) maken van een god een afgod.

kleurenspeel, een eindeloze melodie van tinten. Drijven, afdrijven, werkt bij hem verkwikkend. Wagners therapie is hydrotherapie. Dit uit zich ook in zijn muziek. De wereld wordt door muzikale golven overspoeld.

Een ander vergrijp is volgens Nietzsche het theatrale moment. Wanneer Wagner op zijn best is, schrijft hij de eenzaamste muziek die er bestaat, aldus Nietzsche. Pure ellende weet hij dan een stem te geven.²⁰² En toch vervalt Wagner volgens Nietzsche altijd weer in massakunst, effectbejag en theatraliteit. Wagner schreef adembenemende miniaturen,²⁰³ maar het moet altijd weer monumentaal en theatraal worden en vooral: heel erg lang duren. Wagner is een tiran. Hij vangt de massa in zijn theater, dwingt de meute om urenlang stil te zitten, maar Nietzsche raakt snel uitgeput, kan zich niet lang concentreren en heeft al snel behoefte aan frisse lucht.

Nietzsches toegift

Aan *Der Fall Wagner* voegt Nietzsche later een nawoord toe, in bewoordingen die, gedurende de decennia die sindsdien zijn verstreken, nogal wat stof hebben doen opwaaien:

War Wagner überhaupt ein Deutscher? Man hat einige Gründe, so zu fragen. Es ist schwer, in ihm irgendeinen deutschen Zug ausfindig zu machen. Er hat, als der große Lerner, der er war, viel Deutsches nachahmen gelernt – das ist alles. Sein Wesen selbst *widerspricht* dem, was bisher als deutsch empfunden wurde: nicht zu reden vom deutschen Musiker! – Sein Vater war ein Schauspieler namens Geyer. Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler...

Voor hedendaagse lezers is dit geheimtaal, maar in feite betreft het een zorgvuldig opgebouwd requisitoir. Wagner is on-Duits, zo luidt de strekking, en dat was, in een periode van groeiend nationalisme, ongetwijfeld een belangrijk issue, maar het venijn schuilt, voor Nietzsche althans, in de staart van deze rebus. Wagners vader was een toneelspeler, zo lezen we, genaamd Geyer, en een Geyer (gier) is bijna een Adler. Wat wilde Nietzsche daarmee gezegd hebben?

Om deze in een bijlage verstopte toespeling te begrijpen, moeten we er Wagners biografie op naslaan. Wat in beginsel voor alle mensen geldt, gold voor Wagner in bijzondere mate: *pater incertus est*. Voor hem was dit zelfs een existentiële vraag, in een periode toen de

²⁰² Volgens Thomas Mann betekent 'ellende' etymologisch gesproken zoiets als 'eldersland'. Ellendig is degene die zich in ballingschap bevindt, op zoek naar asiel.

²⁰³ 'Bewunderungswürdig, lebenswürdig ist Wagner nur... in der Ausdichtung des Details – man hat alle Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unsern größten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt (364/918).

DNA-paterniteitstest nog ver weg was. Onzekerheid omtrent vaderschap speelt in Wagners werk een opvallende rol. Siegfried weet niet wie zijn vader is, twijfelt aan het vaderschap van degene die zich daarvoor uitgeeft. Lohengrin is de zoon van een celibataire vader (Parsifal), die zelf niet weet hoe zijn vader heet, enzovoort. Officieel gold, zoals we gezien hebben, Carl Friedrich Wagner als Richards vader. Deze afwezige (kort na Richards geboorte overleden) vader had een vriend genaamd Ludwig Geyer, met wie hij zijn fascinatie voor het theater deelde. De ongehuwde Geyer trad, vooral in moeilijke tijden, als vertrouweling en huisvriend op. Na de dood van Carl Friedrich huwde Wagners moeder hem. Hertrouwen met de vriend van de overleden echtgenoot was destijds een gebruikelijke stap. Als stiefvader stelde Geyer veel belang in het welbevinden van de kinderen, maar vooral in de opvoeding van de jonge Richard. Gedurende enkele jaren droeg Richard zelfs Geyers achternaam. Ten overstaan van intimi, waaronder Nietzsche, liet Wagner zich wel eens ontvallen dat hij twijfels koesterde over het biologische vaderschap van degene die officieel te boek stond als zijn vader. Misschien was Geyer wel zijn vader. Op basis van vertrouwelijke gesprekken, misschien ook op grond van eerdere versies van diens autobiografie, was Nietzsche van Wagners twijfels op de hoogte.

De angel schuilt echter in de laatste zin, waarin de suggestie wordt gewekt dat Wagners biologische vader van joodse huize zou zijn geweest. In het licht van Wagners eigen antisemitisme meende Nietzsche hiermee een punt te scoren. De gedachtegang is dan als volgt. Geyer is een vogelnaam, net als Adler. En omdat Adler te boek stond als ‘joodse’ naam, concludeerde Nietzsche dat ook Geyer joods moest zijn geweest. Deze bewering is vervolgens door talloze auteurs in talloze boeken en artikelen over Wagner overgenomen.

Hoewel het vanuit hedendaagse inzichten een non-issue betreft, is deze kwestie onder antiwagnerianen een belangrijke rol blijven spelen. Zorgvuldig onderzoek door een legertje biografen heeft inmiddels onomstotelijk uitgewezen dat de hele discussie in feite nergens over gaat.²⁰⁴ Wagner had weliswaar zijn twijfels, maar het is nooit vastgesteld dat Geyer zijn biologische vader was. Ook voor Wagner zelf stond dit niet vast. Over beide vaders heeft hij zich positief uitgelaten, in beide gevallen was sprake van uiterlijke gelijkenissen en met beide vaders had hij heel goed kunnen ‘leven’. Wat hem parten speelde, was de onzekerheid.

Geyer was bovendien niet joods. Deskundige biografen hebben talloze uren aan archiefonderzoek besteed om de beweringen van Nietzsche en diens navolgers te toetsen, maar Geyers genealogie blijkt nogal Duits te zijn. De lijst met voorouders bevat opvallend

²⁰⁴ Er is sprake van een nogal opzichtige denkfout in deze passage. Nietzsches verzuchting ‘Aber was lag Wagner überhaupt an der Logik!’ (367/921) lijkt echter meer op hemzelf dan op Wagner van toepassing.

veel Lutherse dominees, net als bij Nietzsche zelf. Het enige interessante gegeven dat dit onderzoek opleverde, was dat een van die voorouders Bach moet hebben gekend. Daarmee valt Nietzsches requisitoir in duigen. Toch worden tot op de dag van vandaag teksten gepubliceerd waarin staat dat Wagners vader joods was, hetgeen aangeeft hoe moeilijk het is, voor nauwgezet wetenschappelijk onderzoek, om fabeltjes uit de wereld te helpen. Beweringen van dit type, eenmaal op papier gezet, zeker als ze van een 'autoriteit' zoals Nietzsche afkomstig zijn, laten zich nauwelijks nog corrigeren.

Hoewel deze kwestie niets of weinig over Wagner zegt, en voor een studie over Wagner zonder betekenis is, zegt de affaire des te meer over Nietzsche. In plaats van een gedegen analyse van het fenomeen Wagner, zoals we van een filosoof van zijn stature, die zo nauw met Wagner verkeerde, zouden mogen verwachten, bestaat zijn erfenis waar het Wagner betreft vooral uit aantoonbaar onjuiste bakerpraatjes. Hij beschikte (op basis van vertrouwelijke bronnen) over informatie waarover anderen destijds niet konden beschikken (inmiddels is dat anders) en kon zich derhalve uitspraken veroorloven die, op dat moment, niet of nauwelijks toetsbaar waren. Nietzsche publiceerde een studie waarin hij voorwendde (als geleerde hoogleraar) een wetenschappelijke tekst over de casus Wagner te hebben vervaardigd. Wanneer een onderzoeker willens en wetens data verdraait en onjuiste informatie verspreidt, eenvoudigweg om zijn object van 'onderzoek' te beschadigen, is dat, in mijn ogen althans, wetenschappelijk wangedrag.

Ernstiger nog dan de betreurenswaardige inhoud van Nietzsches latere teksten over Wagner, culminerend in een pleidooi om dit soort componisten in psychiatrische klinieken op te sluiten, acht ik echter het *gebrek* aan inhoud. Erger nog dan wat er staat, is wat er ontbreekt. De auteur geldt als een van de belangrijkste filosofen van zijn tijd. Muziek was een van zijn voornaamste thema's en de casus Wagner hield hem gedurende zijn gehele werkzame leven intensief bezig. Na lezing van zijn korte, warrige, oppervlakkige, slecht onderbouwde schrijfsels, vraagt de lezer zich enigszins beduusd af of dit echt alles is wat deze auteur van dit rijke dossier heeft weten te maken.

Verzachtende omstandigheden en motieven

Wat waren de motieven (de verzachtende omstandigheden zo men wil) die Nietzsche tot zijn handelwijze brachten? Diens attitude jegens Wagner lijkt een exemplarisch voorbeeld van wat Freud 'ambivalentie' noemde. Voor Freud was de Romeinse senator en veldheer Brutus het toonbeeld van deze dubbelhartige attitude. In Shakespeares *Julius Caesar* tracht hij tevergeefs uit te leggen hoe hij er (uit dankbaarheid) toe kwam om Caesar op 'brute' wijze te

vermoorden (Freud 1909/1941, p. 404). Kritiek op de vader is volgens Freud een afgezwakte vorm van vadermoord. Het gevoel van bevrijding waarmee die kritiek gepaard gaat, laat zich met majesteitsschennis vergelijken (p. 402). Ook voor majesteitsschennis geldt echter dat de kritiek in afwezigheid van de betrokkene wordt verwoord en in de nabijheid van de majesteit verstomt. Om de afkeer te kunnen uiten, is het van belang haar in te kleden. Haatgevoelens hullen zich in beargumenteerde kritiek, uitgeoefend in de hoop dat dit tot bevrijding en, uiteindelijk, tot liefde, geluk en voortplanting zal leiden, aldus Freud.

Nietzsches kritiek op Wagner – altijd indirect, soms (zoals in *Menschliches*, *Allzumenschliches*) zonder hem met name te noemen, in latere geschriften postuum –, maakt een weinig heldhaftige indruk. Nooit waagde Nietzsche het om de meester openlijk, met open vizier te bekritisieren. Hij deed dat liever indirect. Toen ze zich nog in elkaars nabijheid bevonden door achter de piano plaats te nemen en muziek van Wagners rivalen ten gehore te brengen. Ondanks Nietzsches onmiskenbare stilistische raffinement, weet hij zijn lezers niet van de oprechtheid van zijn Wagnerkritiek te overtuigen, eenvoudigweg omdat de toon van die kritiek zijn diepere gevoelens van erkentelijkheid en bewondering lijkt te willen overstemmen. Nietzsche zwalkt tussen dweperij (wanneer hij zich in Wagners nabijheid bevindt) en sarcasme (zodra hij zich op grote afstand bevindt), maar zijn ontboezemingen werpen meer licht op de casus Nietzsche dan op de casus Wagner. Nietzsche lijkt in een chronische polemiek met Wagner te zijn verwickeld, alsof hij zich juist ten opzichte van hem moet profileren en bewijzen. Wagner personifieerde datgene wat Nietzsche niet vermocht te zijn: een grote speler in de muziek. Filosofen zijn in de regel secundaire auteurs, *litterati* en scribenten, discursieve herbivoren die het werk van anderen (eerdere filosofen, natuurwetenschappers, kunstenaars, politici, enzovoort) van commentaar voorzien. De ambachtelijke filosoof heeft daar vrede mee, maar Nietzsche kon dat moeilijk velen.

Bryan Magee voegt er nog een ander, muzikaal motief aan toe. In feite kende Nietzsche Wagner eerst en vooral als auteur van libretti en als autodidactische geleerde. Hij had betrekkelijk weinig ervaring met Wagners muziek. Tijdens de Bayreuther Festspiele was hij doodziek (migraine, vermoeidheid, misselijkheid). Naar het zich laat aanzien, heeft hij weinig meegekregen van deze mijlpaal in de muziekgeschiedenis, die hij in levende lijve mocht bijwonen. Hij gaf de voorkeur aan Griekse tragedies die hij uit boeken kende boven het kunstwerk als levende realiteit, aan het papieren genie Aeschylus en diens Grieken boven het levende genie Wagner en diens Duitsers. En toch, telkens als hij Wagner werkelijk hoorde, zoals de *Parsifal*-Ouverture die hij in 1888 te Monte Carlo bijwoonde, twee jaar voor zijn inzinking, was hij euforisch en enthousiast. Magee formuleert het als volgt. Nietzsches

teksten over Wagner zijn, stilistisch gesproken, onderhoudend om te lezen, op voorwaarde dat de lezer niets of weinig over het onderwerp weet. Niettegenstaande hun stilistische geestigheid, stellen ze inhoudelijk teleur. Voor wie Wagners werk kent, is Nietzsches ‘kritiek’ niet interessant. Het is hooguit verbazingwekkend hoe iemand die de componist en diens werk van nabij heeft mogen bestuderen, zo oppervlakkig over hem schrijft.²⁰⁵ Anders gezegd: Nietzsches latere, ‘kritische’ teksten over Wagner gaan gebukt onder onoprechtheid en inauthenticiteit. Het is duidelijk dat de auteur niet echt gelooft in wat hij zegt. Vandaar ook dat hij zich in brieven en geschriften voortdurend tegenspreekt en heen en weer zwalkt tussen lofrede, belediging en smaad.

Er is nog een ander, psychologisch motief dat vermelding behoeft. Ik wees er al op dat Wagner en Cosima zich op welhaast vaderlijke en moederlijke wijze zorgen maakten over het welbevinden van hun jonge huisvriend. Wagner weet diens symptomen (zoals migraine en oogklachten) aan overmatig masturberen (in die dagen een gebruikelijke, om niet te zeggen ‘typische’ diagnose) en raadde hem aan een vrouw te zoeken. Toen dat niet lukte en Nietzsche een arts raadpleegde, ontspoon zich een medisch-ethisch drama. De betreffende arts, Otto Eiser uit Frankfurt, had een verhandeling over Wagners muziek geschreven. Die had hij wagneriaan Nietzsche in handen gegeven toen ze elkaar in Zwitserland toevallig ontmoetten. Hij nodigde Nietzsche uit hem in Frankfurt te bezoeken en bood aan hem lichamelijk te onderzoeken. Zowel Eiser als Nietzsche rapporteerden hierover schriftelijk aan Wagner. Nietzsche was blij dat zijn klachten, die gestaag verergerden, eindelijk eens serieus werden onderzocht. De diagnose was echter niet rooskleurig: Nietzsche leek hard op weg blind te worden. Hij zou zichzelf het lezen geheel en al moeten verbieden. Daarop stelde Wagner, buiten medeweten van Nietzsche om, Eiser schriftelijk van zijn eigen diagnose op de hoogte, in de hoop dat hij Nietzsche ertoe zou kunnen bewegen zijn leefstijl en lichaamspraktijken te veranderen. Eiser antwoordde dat hij, op grond van Nietzsches klachten en gedrag, Wagners vermoedens deelde. Excessieve masturbatiepraktijken zouden tot blindheid voeren. Daar moest een einde aan komen. Toen Nietzsche dit vergriep tegen de medische discretie ontdekte, ervoer hij dit als een affront, een onvergeeflijke inbreuk op zijn integriteit. Het bracht hem ernstig uit balans en in latere jaren leek zijn woede over Wagners misstap steeds verder te escaleren. Het

²⁰⁵ ‘[Nietzsche’s criticism of Wagner] is splendid stuff to read, but profoundly disappointing. In fact: one would have hoped for the perceptive exposure of real faults and shortcomings, criticism that strikes home, palpable hits; but very few such are to be found. To anyone to whom Wagner’s work really speaks, none of Nietzsche’s criticism of it has much validity or even a great deal of interest. As serious criticism it is irrelevant, however brilliantly written it may be. It embodies a fundamental non-comprehension of what art is. As a result, what Nietzsche says about Wagner could be read as even remotely plausible only by someone who is either unacquainted with Wagner’s work or is impervious to their artistic merits’ (p. 321).

voedde een proces dat toch al in gang was gezet en dat Wagner voor Nietzsche tot een obsessie maakte.

Van paladijn tot renegaat

De uiteenzetting met Wagner was de eerste grote opgave of proeve van bekwaamheid waarvoor Nietzsche zich als filosoof geplaagd zag. In zekere zin was Wagner de A en Ω van zijn oeuvre. Hij beseftte dat hij als paladijn niet uit de schaduw van deze geweldenaar zou kunnen treden, geen eigen oeuvre zou kunnen ontwikkelen. Hij moest het reusachtige beeld dat hij van Wagner in zichzelf had opgericht verbrijzelen. Daarbij ging hij als een soort David te werk, door buiten het bereik van Goliath te blijven en hem van afstand met gedrukte projectielen te bestoken toen de intimiderende opponent al jaren dood was. Wagners nabijheid maakte hem ziek. Migraine werd steeds vaker voorwendsel om bezoekjes af te zeggen. De ernstigste migraine-aanval trof hem tijdens de opening van het Festspielhaus zoals gezegd. In *Also sprach Zarathustra* probeert hij op eigen kracht de intellectuele hoogvlakte te bereiken waarop Wagners opera's zich afspelen. Het is onmiskenbaar een primaire tekst die echter, ondanks een veelbelovend begin, uiteindelijk niet met de muziekdrama's van Wagner vermag te wedijveren, een geschrift dat (in mijn ervaring althans) meer belooft dan biedt en spoedig gaat vervelen – een magnum opus dat iets kunstmatig en teleurstellends heeft. Met zijn latere schotschriften weet hij Wagner zelf niet werkelijk te treffen omdat hij diens hoogvlakte nooit wist te bereiken.

Terwijl Wagner een monumentale autobiografie naliet, bestaat *Ecce homo* uit een reeks miniaturen: van muziekdrama ('totaalkunst') naar kamermuziek. Nadrukkelijk wil hij in dit geschrift nog eenmaal zijn dankbaarheid uitspreken voor het geschenk dat de vriendschap met Wagner voor hem was. Al het andere mag hem gestolen worden, maar niet zijn herinneringen aan Wagner.²⁰⁶ Zonder de muziek van Wagner, waarmee hij al op vroege leeftijd kennis mocht maken, zou hij het leven niet hebben overleefd. Vooral *Tristan* noemt hij een werk dat zijn gelijke niet kent.²⁰⁷ Wagner is en blijft, zo schrijft Nietzsche nu, de

²⁰⁶ 'Hier, wo ich von den Erholungen meines Lebens rede, habe ich ein Wort nötig, um meine Dankbarkeit für das auszudrücken, was mich in ihm bei weitem am tiefsten und herzlichsten erholt hat. Dies ist ohne allen Zweifel der intimere Verkehr mit Richard Wagner gewesen. Ich lasse den Rest meiner menschlichen Beziehungen billig; ich möchte um keinen Preis die Tagen von Tribtschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle – der tiefen Augenblicke... Ich weiss nicht, was andre mit Wagner erlebt haben: über *unsern* Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen... Die erste Berührung mit Wagner [war] auch das erste Aufatmen in meinem Leben...' (II, 1090).

²⁰⁷ '[I]ch suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist – ich suche in allen Künsten vergebens...' (II, 1091).

grootste weldoener van zijn leven,²⁰⁸ en tegelijkertijd noemt hij hem, met een verwijzing naar *Parsifal*, zijn open wond.

Nietzsche moest zich van Wagner distantiëren omdat hij anders een satellietauteur in diens schaduw zou blijven. Wagner is Nietzsche om zo te zeggen ‘te zwaar’. Hij probeert zich wanhopig aan het veld van diens zwaartekracht te onttrekken. Hoe groot de afstand tot Wagner soms ook lijkt, op momenten dat Nietzsche zich in de buurt van zijn aphelium bevindt, nooit slaagt hij er in om aan diens invloedssfeer te ontsnappen. Volgens Thomas Mann moeten we Nietzsches kritiek eigenlijk als een lofrede beschouwen: een laudatio tot de macht min een.²⁰⁹ Toen Nietzsche werd opgenomen in een kliniek, luidde de anamnese onder meer ‘een overmatige preoccupatie met de muziek van Wagner’. Wat voor Charles Baudelaire gold, ging ook voor Nietzsche op: de naam Wagner was de laatste ‘betekenaar’ waarop zijn verduisterde geest na de mentale ineenstorting nog reageerde. Alleen als iemand de naam Wagner ter sprake bracht, ontwaakte hij.

Voorlopig eindoordeel

Volgens Westernhagen, die min of meer de consensus onder experts verwoord, is de voornaamste verzachtende omstandigheid dat Nietzsche zelf, naar het zich laat aanzien, veel ernstiger onder zijn aanvallen op Wagner leed dan de Meester. Nietzsches ‘visie’ op Wagner is niettemin van grote invloed geweest op latere generaties, vooral nadat hij het postuum tot grote filosoof bracht, en zijn aanval heeft Wagner aanzienlijke reputatieschade berokkend. Wat dat betreft heeft Nietzsches campagne onmiskenbaar succes gehad – hoe merkwaardig het verwijt dat Wagner een ‘Schauspieler’ zou zijn ook klinkt uit de mond van een auteur die zelf zo overvloedig gebruik maakt van maskers, historische personages, buikspreektechnieken en andere theatrale effecten.

Aangrijpingspunt voor mijn eigen oordeel is de uitspraak van Nietzsche in *Ecce homo* dat zijn luidruchtige agressie jegens Wagner eigenlijk als een uiting van dankbaarheid zou moeten worden begrepen, als symptoom van de heimelijke bewondering die hij bleef koesteren: lofprijzing met een minteken, zoals Mann het formuleert. We hebben dan te maken met een psychisch mechanisme, een vorm van afweer, die Freud (1911/1940, p. 299-301) ‘Verleugung’ (loochening) noemt. De gehechtheid aan de Ander is dermate bedreigend of blokkerend dat het betrokken subject een omkering van het affect nastreeft. Anders gezegd:

²⁰⁸ ‘[und so] nenne ich Wagner den großen Wohltäter meines Lebens...’ (II, 1091).

²⁰⁹ ‘Die Wagnerkritik Nietzsches [habe] ich immer als einen Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung empfunden’ (1963, p. 72).

heimelijk bleef Nietzsche de meester hartstochtelijk vereren, maar die latente liefde maakte allengs voor manifeste afkeer plaats, langs drie grammaticaal bepaalde routes, aldus Freud, in de vorm van drie opeenvolgende ontkenningen van de uitspraak ‘ik bewonder (bemin) hem’. Telkens wordt op een andere plaats het woordje ‘niet’ ingevoegd. Bewondering (liefde) blijft het basale affect, dat zich bijvoorbeeld in verjaardagsbrieven manifesteert, maar in andere uitingen wordt het (in drie varianten) ontkend.

‘Ich liebe ihn nicht – ich hasse ihn ja.’ De liefde slaat om in afkeer en haat. Door nadrukkelijk van zijn afkeer te getuigen, wordt de basale genegenheid overstemd. Niettemin is de agressie een symptoom van diepe erkentelijkheid. De haat kan zelfs omslaan in vervolgingswaan (niet *ik* haat hem, *hij* haat mij!). Juist Wagner zou zich schuldig hebben gemaakt aan een vergrijp dat hem de weg naar geluk blokkeerde. Zowel vrienden als vijanden hebben zich over de verbeterde toon van Nietzsches anti-Wagnerlectuur verbaasd. Nietzsche blijft volhouden dat Wagner zelf de oorzaak van de verwijdering was. Steeds is er een moreel vergrijp (de ‘knieval’ voor het katholicisme, de correspondentie met Eiser) die Nietzsche tot agressiviteit zou nopen. Zelfs het *Parsifal*-libretto, door Wagner onmiskenbaar als handreiking bedoeld, werd niet als uitgestoken hand, maar als ‘degen’ opgevat.

De tweede versie van de ontkenning luidt: ‘Ich liebe *ihn* nicht – ich liebe ja *sie*’, oftewel verschuiving: de liefde verplaatst zich van het eigenlijke object naar – bijvoorbeeld – diens echtgenote, en ook in dit geval met nadruk, dat wil zeggen de liefde neemt erotomane vormen aan. Bij Nietzsche betreft het diens liefde voor Cosima. Ook deze ontkenning is inderdaad van grote betekenis geweest. Niet alleen omdat het contact met Wagner in belangrijke mate via Cosima verliep, maar ook omdat de liefde voor Cosima²¹⁰ een thema is waaraan de Nietzscheliteratuur omstandig aandacht schenkt. Diverse auteurs hebben in Nietzsches jaloezie een belangrijk motief voor zijn afvalligheid gezien. Vlak voordat Nietzsche in een kliniek werd opgenomen, vuurde hij drie briefjes op haar af, de beruchte *Wahnsinnszetteln*, waarin hij haar aanduidt als ‘prinses Ariadne’ en als zijn ‘geliefde’. Na opname in de kliniek zou hij, afgaande op aantekeningen door artsen in zijn dossier, hebben verklaard dat hij er door ‘zijn echtgenote Cosima Wagner’ naar toe zou zijn gebracht.²¹¹

De derde ontkenning luidt: ‘Nicht *ich* liebe ihn – *sie* lieben ihn’. De ontkenning slaat om in (pathologische) jaloezie, de *Eifersuchtswahn* jegens (andere) volgelingen van de

²¹⁰ Hoewel hij met *Menschliches, Allzumenschliches* ook Cosima wilde treffen, bijvoorbeeld met de opmerking aan haar gericht dat gedachtewisselingen met vrouwen voor een filosoof altijd een verliespost betekenen, is er door de jaren heen een onmiskenbare genegenheid voor Cosima blijven bestaan.

²¹¹ ‘Eintragung des Krankenjournals der Jenaer Irrenanstalt vom 27. März 1889: “Meine Frau Cosima Wagner hat mich hierher gebracht!” (Westernhagen 1956, p. 472).

meester. Nietzsche was niet alleen jaloers op Wagner zelf, als triomfator van Bayreuth en man van de daad, maar ook op diens groeiende aanhang. Nietzsche voelde zich tijdens diens triomf door de meester verwaarloosd. Hij werd renegaat juist toen Wagners campagne succes boekte en Nietzsche niet langer de rol kon spelen die hij zichzelf had toebedacht: een Tristan in dienst van koning Marke.

Kritisch onderzoek laat weinig heel van Nietzsches 'kritiek'. Het opzettelijk en doelbewust verhaspelen of fabriceren van feiten (wetenschappelijk wangedrag) maakte deel uit van zijn werkwijze. Door zijn breuk met Wagner zou hij echter vooral zichzelf veel leed hebben berokkend. De manifeste haat staat dermate haaks op de woorden van diepe genegenheid die hij in brieven en andere informele teksten blijft verwoorden, dat er onmiskenbaar sprake lijkt van ambivalentie. Daar staat tegenover dat ook (of juist) aan een auteur als Nietzsche hoge eisen moeten worden gesteld. Ik moet bekennen dat ik hem met andere ogen ben gaan bezien, dat hij voor mij aan geloofwaardigheid heeft ingeboet. Met zijn stilistisch vernuft wist hij scherpzinnige invallen trefzeker te verwoorden, maar als hij niet ziek was, dan was hij (als toerist met een ruimhartig pensioen) op reis, en tot het verrichten van diepgravend filosofisch onderzoek kon hij zich zelden zetten. Om Wagners muziek met een zorgvuldig gehoor te kunnen beluisteren, misschien zelfs met een zekere mate van onbevangenheid tegemoet te kunnen treden, moeten we de verwijten van Nietzsche en Adorno laten voor wat ze zijn: hoofdstukken uit de geschiedenis van de Wagnerreceptie die tot het verleden behoren.

12 Epiloog: muziek en metafysica

Wir sollten wissen, wie der Blitz erzeugt wurde, in dessen Licht die Welt sich als Welt hat lichten können. (Sloterdijk 2001, p. 154)

Mijn analyse van Richard Wagners gesamt-kunstwerken (tegen de achtergrond van de muziekfilosofische en cultuurhistorische horizonverkenningen uit de beginhoofdstukken) vestigde de aandacht op de wijze waarop muziek klankwerelden tevoorschijn roept en ruimte schept (de topologische dimensie). Juist muziek blijkt bij machte een vergeten of verdrongen akoestische ambiance (via het orkest, maar ook bij monde van de akoestische personages die haar vertolken) tot leven te wekken: het orpheusmotief. Als ‘onbewuste metafysica’ (Schopenhauer) en als archeologie werpt muziek licht op datgene wat Heidegger onze wereldopenheid (‘Lichtung’) noemt. De huidige Wagnerrevival maakt deel uit van een meer omvattende wending naar de muziek die zich in de hedendaagse filosofie aftekent, waarmee aan een periode van muziekvergetelheid een einde lijkt te worden gemaakt. Bij wijze van reprise wil ik enkele convergerende kernthema’s uit deze studie, die deze *metanoia* niet slechts wil signaleren maar ook mede vertolken, nog eenmaal voor het voetlicht brengen.

Muziekvergetelheid

Combien de sons mystérieux... sont tombés à jamais dans le néant?
Qui pourrait [se former une notion exacte] du *Son des trompettes de Jéricho*?
(Auguste Villiers de l’Isle-Adam, *L’Ève future*, p. 17)

Auguste Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889), auteur van de roman *L’Ève future*, was een bewonderaar van Wagner. Diens Eva is een toekomstvrouw, een elektrotechnische projectie, maar in de gestalte van een Walkure. De zojuist geciteerde verzuchting is ontleend aan het hoofdstuk *Les lamentations d’Edison*, de klaagliederen van Thomas Edison (1847-1931), uitvinder van de gloeilamp. Volgens Villiers de l’Isle-Adam vormden de vindingen die officieel aan deze techniekpionier werden toegeschreven slechts het topje van de ijsberg. Hij zou ook een cilinder hebben gebouwd om klanken (stemmen, woorden, muziek) te registreren en elektrografisch vast te leggen. Edison beklagt zich omdat die uitvinding veel te laat komt. In het doodse heden valt er hoegenaamd niets meer te registreren wat nog de moeite van het registreren waard is.

‘Klaagliederen’ verwijst naar de klaagliederen van Jeremia, het prototype van dit genre, die de verwoesting van Jeruzalem betreffen. De jeremiade van Edison heeft echter een veel breder bereik. Hij beklagt niet slechts de (dreigende) teloorgang van één bepaalde cultuur, maar veeleer de (onherroepelijke) teloorgang van de cultuur als zodanig, van de akoestische dimensie van onze geschiedenis in haar geheel. De Bijbel (het geschreven woord) heeft de ondergang van Jeruzalem overleefd. De stemming, de klankkleur, de akoestische ambiance van talloze millennia daarentegen, moet als definitief verloren worden beschouwd.

Het geschreven woord (het schriftelijk gedocumenteerde verleden) laat zich nog raadplegen, dat geldt voor de Joodse, maar ook bijvoorbeeld voor de Griekse en de Romeinse cultuur. Archeologie onderzoekt daarenboven de ‘harde’ resten van het ongedocumenteerde verleden: beenderen, fundamenten, werktuigen, enzovoort van verdwenen cultuurwerelden. Muziek daarentegen is de vluchtigste dimensie. Klanken (zoals het bazuingeschal dat Jericho fataal werd) vervliegen ter plekke. En toch geldt klank als het meest basale fenomeen: de grondstemming van een periode. Als we de Bijbel mogen geloven, weegt muziek zwaarder dan architectuur en zijn klanken sterker dan muren, maar de akoestische dimensie blijkt uitermate ijl en kwetsbaar. Want terwijl we de fundamenten van bouwsels uit lang vervlogen tijden dankzij de spade van de archeologie uit de onderwereld van het grote vergeten kunnen redden, is de klank, de akoestiek van het betreffende tijdperk voorgoed vervluchtigd. Edison vermag, als fonograaf, slechts de geluiden van het heden te registreren, maar acht dat heden volstrekt niet interessant. De actualiteit is, akoestisch gesproken, zonder waarde. Auditief gezien leven we volgens Edison in een doodse wereld. Alle belangrijke gebeurtenissen hebben al in een ver verleden plaatsgevonden. De elektrotechniek komt hopeloos te laat.

Wagner is een Edison à rebours. Bij hem wordt juist muziek als archeologisch medium benut. In zijn muziekdrama’s tracht hij de stemming, de akoestische ambiance van lang vervlogen tijden tot leven te wekken. De prechristelijke Germaanse of Keltische leefwereld verschijnt bij hem primair als klankwereld. Dat is het orfische moment van zijn muziek. De *Ring* als muziekdrama wekt akoestische personages tot leven die de klankkleur van een heel tijdperk, van een levenswijze vertolken. Dankzij het muziekdrama kunnen we die prehistorische leefwereld als een levende biotoop betreden. Tegelijk weet Wagner de stemming van zijn eigen tijd in klanken te vatten: de negentiende eeuw als paradoxale periode die zich enerzijds met graagte aan een ver verleden (de Griekse of Germaanse oudheid) spiegelt, maar anderzijds in hyperrevolutionaire processen is verwickeld (de industriële revolutie en de opkomst van moderne natiestaten). Muziek wordt daarbij niet als nabootsing of afdruk van het betreffende tijdperk begrepen, maar als de grondstemming vanwaaruit al het

andere (tekst, handelingen, verwickelingen) tevoorschijn treedt. Muziek als het primaire fenomeen, als ‘onbewuste’ metafysica.

Wagner en de orfische traditie

Wagner werkt als een moderne Orpheus die met zijn muziek complete klankwerelden uit de onderwereld weet te redden. Wat Victor Frankenstein met elektriciteit nastreefde (het dode levend maken, een veelheid aan gedesintegreerde onderdelen samenvoegen tot één organisch, levend en geïntegreerd geheel) wist hij te bewerkstelligen met de klankweefsels van zijn muziek, als de pulserende essentie van het leven, waarbij de partituur de rol van DNA vervult. Wat hij in zijn muziek tot leven wekte, waren oudere akoestische lagen die door het verlichte heden tot zwijgen waren gebracht. Het orpheusmotief is niet slechts een willekeurig ‘thema’, maar maakt de essentie uit van wat opera *is*.

De orfische mythe illustreert de verwevenheid van de optische en akoestische dimensies van het bestaan. De dood (de onderwereld) wordt niet alleen met doodse duisternis, maar ook met ijzige stilte geassocieerd. Enkel de muziek kan Eurydice in het schimmenrijk tot leven wekken. Alleen muziek vermag zich een weg te banen naar dieptes en duisternissen die voor het daglicht onbereikbaar blijven. Aldus volgt Eurydice het akoestische spoor terug. Dat naderende daglicht brengt echter risico’s met zich mee. In haar gestaag toenemende zichtbaarheid kunnen (voortijdige) blikken doden. Licht maakt kwetsbaar, net als verlies van anonimiteit. De heldin krijgt geen toegang tot het stratum van het heden en sterft (als zichtbare gestalte) op het toneel, maar leeft voort in haar muziek (in haar akoestische gedaante).

In Wagners werk kunnen tal van orfische sporen worden aangetroffen, al zal hij de mythe vaak omkeren en moduleren – een Orpheus à rebours. Tannhäuser tracht *zichzelf* met zijn harp uit de Venusgrot vrij te zingen, om er (na zijn lange elliptische zwerftocht van de Wartburg naar Rome en weer terug) toch weer in af te dalen: een op de valreep mislukte loutering. Lohengrin is een mannelijke Eurydice die niet opstijgt maar afdaalt, maar omdat Elsa doet wat niet mag (naar zijn naam vragen, zoals Orpheus toch omkijkt) moet hij alsnog het veld ruimen. Ook Brünnhilde wordt door Siegfried niet omhoog geleid, maar naar beneden gevoerd. Ze verlaat haar bergtop en daalt af naar de menselijke leefwereld, waar zichtbaarheid kwetsbaar maakt en Siegfried haar, met de nonchalance van een woudloper, door lichtzinnigheid kwijtspeelt. Tevergeefs probeert hij haar met vocale verzuchtingen nog eenmaal te ‘wekken’, alvorens gelaten de aftocht naar het zwijgende niets te aanvaarden. Hollander tracht met een waaier aan akoestische signalen zijn geliefde te bewegen om hem

(vanuit de lichtwereld) te volgen naar de eeuwige duisternis. En ook Tristan wil Isolde met hypermuzikale smeekbeden ertoe brengen het leven (de dagruimte) achter zich te laten, om met hem af te dalen in het lichtloze niets, waar hun liefde voor altijd een akoestisch fenomeen zal blijven en zij ongestoord hun akoestisch orgasme zullen kunnen ervaren. Met haar ultieme aria is het vervolgens Isolde (Wagners Eurydice) die Tristan met muzikale middelen tevergeefs wil reanimeren. Het is Wagners ambitie de tragische waarheid onder hedendaagse condities nieuw leven in te blazen. Zij verdraagt zich niet met een happy end. Opera behoort bij Wagner niet tot het genre van de troostrijke illusies. Zij dient veeleer de chronische irrationaliteit van het bestaan in klanken te vertolken, waarmee alleen de muziek ons kan verzoenen.

Wat het daglicht onthult, is dat Eurydice niet echt leeft, niet als een wezen van vlees en bloed dat burgerschap zou kunnen verwerven. Dat is wat Orpheus ontdekt, zodra hij omkijkt. Eurydice ontwaakt en volgt hem enkel en alleen als akoestisch personage. Ook Wagners Walkure is en blijft, net als volksheld Siegfried, een klankfenomeen. Wagner wekt klankwerelden tot leven die, louter als tekst of als decor, niet werkelijk tot leven zouden komen. Niet als kijkkast, slechts als muziek zijn de Wartburg en de Venusgrot geloofwaardig en bestaanbaar.

In *Le château des Carpathes* van Jules Verne (1892/1983) weet een maniakale, muziekgekke graaf (tijdgenoot van Edison) in de klankstolp van La Scala de laatste aria van een diva genaamd La Stilla fonografisch en fotografisch vast te leggen, om haar met deze opname, na haar plotselinge overlijden, als een visueel-akoestische gestalte, een fonografische Eurydice, in zijn 'spookslot' te reanimeren en te bewonderen – het enige fenomeen in het heden dat het beluisteren en registreren waard is. Want aan deze fascinatie heeft hij alle andere betrekkingen met de buitenwereld opgeofferd. Zo moeten we ons het nachtrijk voorstellen waarin Tristan en Isolde hun nadagen hadden willen slijten, als hen dat vergund zou zijn geweest.

Het akoestisch universum (de wereld als klankruimte)

Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? Das ist die Frage... die erste aller Fragen... Jeder wird einmal, vielleicht sogar dann und wann, von der verborgenen Macht dieser Frage gestreift... In einer großen Verzweiflung z.B. ... steht die Frage auf. Vielleicht nur einmal angeschlagen wie ein dumpfer Glockenschlag. (Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, p. 1)

De kosmogonie, het raadsel van het ontstaan of tevoorschijn treden van de wereld, is veelvuldig met het fenomeen zonsopgang vergeleken, eerst en vooral als visueel gebeuren. Nachtruimte maakt plaats voor dagruimte; het licht komt op. De blik verwerft weer de overhand over andere zintuigen (tast, gehoor, reuk). Als dagdieren voelen we ons in de duisternis onthand. We ervaren het donker als unheimisch. De industriële revolutie in het algemeen en de introductie van gloeilamp in het bijzonder hebben de nacht teniet gedaan, ‘ontnacht’ (Zwart 2005). Sinds Edison zijn echte duisternissen schaars geworden. Het nachtleven speelt zich in lichtstolpen af. De introductie van apparaten die infrarood licht (oftewel lichaamswarmte) kunnen waarnemen, is dan een volgende revolutionaire stap. Tristan en Isolde kunnen dan (als levende lichamen) ook in het donker worden betrapt: het summum van panoptisme. De nacht boet in aan macht. Om de nacht te ontmoeten, moeten we haar opzoeken op plekken waar zij nog heerst. Het is dan alsof we terugkeren in de tijd.

Zonsopgang en zonsondergang zijn echter evenzeer akoestische evenementen. Zelfs in het tijdperk van de gloeilamp worden we, bij het aanbreken van de ochtend, in het voorjaar, door een koor van zangvogels gewekt. En wie, zoals ik, in een bosrijke omgeving woont, kan bij het vallen van de avond de kreet van een uil ontwaren, net als in de dagen van Minerva. We kunnen die uil niet zien, wel horen. De heerschappij van de blik is geen constante, maar een historische variabele. Ooit waren deze streken met dichte bossen overdekt. Menselijke bewoners gebruikten vuur om (voor jachtdoeleinden) open plekken te creëren. Een open plek, een ‘laar’ of ‘baarle’ (‘Lichtung’ in het Duits; ‘clearing’ in het Engels) lokte prooidieren, zoals herten of reeën die, op zoek naar voedsel, hun natuurlijke beschutting prijsgaven. De heerschappij van de blik als functie van pyrotechniek.

In tal van scheppingsverhalen voltrekt zich de opkomst van de wereld als een alomvattend ochtendgloren. Een goddelijke interventie bewerkstelligt een oorspronkelijke, aanvankelijke omslag van duisternis naar licht, van nacht naar dag. Die interventie bestaat in het uitspreken van een formule (in de trant van: *fiat lux*), in het opvoeren van een dans of in het aanheffen van een lied, of in combinaties van dergelijke goddelijke activiteiten. Prehistorische ceremonies (combinaties van poëzie, zang en dans) hadden als doel om, bij het aanbreken van de dag, of bij het lengen der dagen, die scheppingsarbeid te herhalen, te ‘reciteren’. Zingende en dansende mensen voegden zich aldus in het spel van de zingende en dansende natuur.

Het wetenschappelijke wereldbeeld introduceerde in de twintigste eeuw de oerknaltheorie. De aanduiding ‘oerknal’ (big bang) werd aanvankelijk door critici gebruikt om te benadrukken hoe absurd een dergelijke gedachte in hun ogen was. Newton, vader van

de klassieke fysica, geloofde in een statisch heelal, tegen beter weten in, want op grond van zijn eigen theorie had hij kunnen voorzien dat zo'n heelal onder invloed van de zwaartekracht al lang zou zijn geïmplodeerd. De oerknal keert de narratieve structuur in feite om. Het heelal begint met een explosie om vervolgens uit te dijen. Een bewijs voor het uitdijende heelal wordt geleverd door het dopplereffect. Afgaande op (voor ons in beginsel onwaarneembare) radiogolven, blijkt dat de meeste sterrenstelsel zich al miljarden jaren lang steeds verder van elkaar verwijderen.

Voorafgaande aan de knal bestonden tijd en ruimte niet. Het antwoord van de hedendaagse fysica op wat Heidegger de 'eerste vraag' noemt (namelijk waarom er *iets* is en niet *niets*) luidt dan ook, dat dit door de oerknal komt. De term oerknal suggereert dat we een akoestisch heelal bewonen. Om dit uitdijende heelal (optisch dan wel auditief) te kunnen bestuderen, schieten gezicht en gehoor echter fundamenteel tekort. De radiogolven die zich door het heelal verspreiden, bevinden zich in de regel ver voorbij het bereik van onze natuurlijke waarneming. Moderne technologie moet ze zichtbaar of hoorbaar maken. Golven worden omgezet in visuele of akoestische signalen die voor ons waarneembaar zijn. Net als in de kosmos van Pythagoras, kunnen we sterrenmuziek niet werkelijk horen. Geluid is onbestaanbaar in een leeg heelal. We moeten de signalen die we opvangen zelf op muziek zetten, akoestisch ontsluiten. Alleen dan wordt het heelal beluisterbaar.

'Oerknal' is echter niet het antwoord waar Heideggers vraag om vraagt. Om de vraag te beantwoorden, zou een boek met de titel *Sein und Raum* moeten worden geschreven, als vervolg op *Sein und Zeit*. Wellicht is dat de heimelijke titel van het nooit geschreven boek waarvoor veel van Heideggers latere teksten als hoofdstukken zouden kunnen gelden. Willen we Heidegger volgen, dan moeten we de vraag niet in abstracte zin (vanuit het niets) stellen, maar contextualiseren, aan de hand van concrete ervaringen van ruimtelijkheid. In dialoog met de opkomende zon riep het danslied van de medicijnman of de clan een akoestische ambiance in het leven, een ruimte waarin een menselijke leefwereld tevoorschijn trad. Dergelijke vormen van in-de-wereld-zijn maken concrete analyses van ruimtelijkheid mogelijk. Het is de muziek die ruimte schept.

In de moderne tijd evolueerde het prehistorische danslied tot ballet. Ook ballet laat zich als gesamt-kunstwerk beschouwen: Tsjaikovski's *Zwanenmeer* als choreografische tegenhanger van Wagners *Lohengrin*. Het ontleent zijn tijdloze zeggingskracht aan de indringende akoestische confrontatie tussen twee onverenigbare ervaringen van ruimtelijkheid die de muziek, in combinatie met choreografie en decor, creëert: de landruimte van het hof (als lichtruimte) versus de nachtelijke waterruimte van het betoverde bosmeer. Het gaat om

een mislukte ontmoeting tussen de geslachten, in de personen van prins Siegfried en Odette. De landruimte laat de dingen min of meer verschijnen zoals we ze uit eigen ervaring kennen, als stabiele, discrete entiteiten, maar dan via een diorama dat ons een blik gunt in een sprookjesachtige hofentourage (als een poppenkast gevuld met stijlvolle, virtuoze, aristocratische dansparen). De nachtelijke waterruimte is een heel ander soort ruimte, een vorm van ruimtelijkheid waarin de dingen fluïde worden. Dit effect – het vloeibaar worden van de wereld – wordt ook door Wagners muziek bewerkstelligd.

Dit wordt door Heidegger beaamd. De geschiedenis van de kunst moet volgens hem als een gestage neergang worden begrepen, in vergelijking met de sublieme schoonheid van antieke Griekse kunstwerken. Met zijn poging een totaalkunstwerk in het leven te roepen, trachtte Wagner dit proces van desintegratie (zowel met artistieke als met theoretische middelen) te keren, aldus Heidegger (1961, p. 101). Kunst wordt dan andermaal een soort religie, maar omdat de muziek de hoofdrol speelt, domineert de roes: ‘Die Raserei und Brunst der Sinne, der große Krampf, des selige Grauen des Hinschmelzens im Genuss, das Aufgehen im Bodenlosen Meer der Harmonien, das Untertauchen im Rausch, die Auflösung im reinen Gefühl als Erlösung’ (p. 103). De essentie van Wagners totaalkunstwerk, aldus Heidegger, is: ‘Die Auflösung alles Festen in das flüssig Nachgiebige, Eindrucksempfängliche, Schwimmende und Verschwimmende; das Ungemessene, ohne Gesetz, ohne Grenze, ohne Helligkeit und Bestimmtheit, die maßlose Nacht des reinen Versinkens’ (p. 104). Anders gezegd: Wagners muziek roept een akoestische ambiance, een nachtruimte in het leven waarin de wereld vervloeit en wordt ondergedompeld. Dat wat is, wordt door de muziek tevoorschijn geroepen vanuit de grondstemming van de roes. Oftewel: de wereld van het dionysische schemerduister en het oceanische gevoel die door de gloeilamp dreigt te doven, licht bij Wagner op als een akoestisch clair-obscur. Deze wereld, die niet opgewassen leek tegen de elektrotechniek, wordt door de muziek opnieuw tevoorschijn gebracht. Wagner als een moderne Orpheus die niet slechts één enkele geliefde, maar met haar een complete akoestische entourage uit de onderwereld van het grote verdonkeremanen weet te redden. Lamplicht maakt weer plaats voor maanlicht, landruimte voor waterruimte, maar dan als akoestische fenomenen. Op dezelfde wijze transformeert klokkengelui in *Parsifal* het woud tot de gewijde ruimte van de middeleeuwse graalbasiliek.

Dit betekent dat ruimtelijkheid, topologisch gesproken, niet als een euclidisch-geometrisch, maar primair als een akoestisch fenomeen wordt opgevat: in den beginne was de klank. In deze uitleg van ruimtelijkheid (als fundamentele dimensie van het Zijn) krijgt Pythagoras de voorkeur boven Thales, Croton boven Milete. Vergeleken bij de ruimte-

ervaring van Pythagoras, oogt die van Thales arm. Niet omdat hij, in plaats van op de gegroefde aarde, de blik bij voorkeur op de hemel vestigde, maar omdat Pythagoras begrijpt dat we, om de kosmos te doorgronden, haar niet slechts moeten opmeten, maar vooral ook beluisteren. Daar komt bij dat de ruimte van Thales tot en met Newton statisch en abiotisch was. De ervaring van ruimtelijkheid waarvan de contouren in de negentiende eeuw tevoorschijn treden, is levend en thermodynamisch. Het universum maakt, net als het leven op aarde, een proces van evolutie door. Complete sterrenstelsels zijn betroffen in een *struggle for survival*.

De wereld is niet alleen meetbaar (zoals Thales ontdekte) of leesbaar, maar eerst en vooral beluisterbaar. Die beluisterbaarheid zal echter onmiskenbaar een zekere mate van arbeid (ποίησις, ambacht, kunst, technologie) vooronderstellen. De wereld moet akoestisch worden ontsloten, als klankruimte tevoorschijn worden gebracht, via de muziek. Dit geldt ook voor de politieke ruimte. In Wagners muziekdrama's, van *Lohengrin* tot en met de *Ring*, zijn akoestiek en staatsvorming nauw met elkaar verweven. Politieke eenwording wordt gedragen door 'opbouwende' muziek. De Europese moderniteit begint met Napoleon, die Beethoven, als tijdgenoot, en als ontdekker van het nieuwe muzikale continent dat Wagners muziekdrama's mogelijk maakte, met zijn Derde symfonie wilde eren. Die Derde Symfonie moet echter niet als een afbeelding of representatie (nabootsing middels klanken) van Napoleons optreden worden begrepen (als een historisch panorama), maar veeleer als een poging om de klankwereld, het akoestische landschap tevoorschijn te brengen waarin deze historische episode realiteit kon worden. Via de muziek betreden we een wereld (als ambiance van klankzuilen en klankgolven) waarin het fenomeen Napoleontische veldtocht vanuit een positie van nabijheid (als oorgetuige) erfahrbaar wordt.

Muziek als onbewuste metafysica, als archeologie, als futurologie

Je descendis au salon, d'où s'échappent quelques accords. Le capitaine Nemo était là, courbé sur son orgue et plongé dans une extase musicale. (p. 208)

Quelquefois, j'entendais résonner les sons mélancoliques de son orgue, dont il jouait avec beaucoup d'expression, mais la nuit seulement, au milieu de la plus secrète obscurité, lorsque le *Nautilus* s'endormait dans les déserts de l'océan. (p. 124)

Kapitein Nemo, hoofdpersoon van Jules Vernes *Twintigduizend mijlen onder zee* (het verslag van een expeditie door maritieme onderwaterwerelden) was een tijdgenoot van Wagner. Zoals Wagner zijn ideale theater bouwde, zo wist Nemo de perfecte onderzeeër te vervaardigen,

waarmee hij door fluïde, maagdelijke zeeën zwierf als een oosterse, maritieme tegenhanger van Edison. Het muzikale hart van zijn onderzeeër (de Nautilus) was het orgel, dat hij op magistrale wijze bespeelde, terwijl zijn vaartuig door sublieme onderzeese berglandschappen dreef. Nemo bespeelde zijn orgel zoals Wagner zijn vleugel bespeelde, met getergde akkoorden. Pas als klankerupties hem in een muzikale extase dompelden, was de Nautilus als technologisch totaalkunstwerk compleet. Het orgel is het polyfone instrument bij uitstek en maakte gelijktijdig met het meerstemmige koor furore. Met zijn waaier aan verticale klankzuilen en horizontale melodielijnen is dit instrument bij uitstek geschikt om de maritieme klankwereld in het leven te roepen die bij Wagner door het symfonieorkest wordt voortgebracht. Het instrument weet een zeeereld akoestisch tevoorschijn te brengen, alsof zich in de Nautilus als microkosmos een maritieme wereld vormt op kleine schaal, die met de immense nachtelijke onderwaterwereld, waarin de onderzeeër is ondergedompeld, resoneert. De muziek van het oceanische gevoel als akoestische extase, als muzikale wijze van in-de-wereld-zijn.

Net als Wagner was Nemo anarchist en revolutionair. De Nautilus was een drijvende, onneembare barricade. Nemo en Wagner waren chronische nomaden. Alleen als Nemo orgel speelt, komt de enige vrouw in Vernes roman in beeld, namelijk diens ontbrekende echtgenote. Ook Wagner roept klankwerelden in het leven waarin liefdeshelden hun verdwenen geliefden hopen te ontmoeten. En als we Herman Gorter mogen geloven, zullen toekomstmensen ooit hun leven weer vullen met liefde, zang, sport en dans (met toekomstmuziek kortom), terwijl machines op de achtergrond het werk doen, zoals hij het in zijn megalomane meesterwerk van wagneriaanse proporties getiteld *Pan* verwoorde (1916/1960). Waar Nemo een uitweg vindt voor zijn stemming van onbehagen in de cultuur in de techniek, en de fysica voor hem als Koninklijke route naar de vrijheid geldt, zoekt Wagner zijn heil in de muziek. Hij bezoekt bergstreken en verdwenen archeologische landschappen niet via het kijkraam van een onderzeeër, maar weet ze akoestisch op te roepen. Dat was welbeschouwd ook de ambitie van Hildegard: dankzij de muziek betreden we op akoestische wijze tijdelijk weer het paradijs als een door het heden weggevaagde klanklaag. Zoals Nemo als *homo faber* (*homo technicus*) de fysica personifieert, zo belichaamt Wagner de muzikale *meta*-fysica. Want het beoefenen van muziek moet als metafysische oefening worden begrepen. Die onbewuste metafysische dimensie wordt bij Wagner akoestisch geëxpliciteerd. Muziek verschijnt bij hem als ‘extasetechniek’ bij uitstek (Sloterdijk 2001, p. 155), als datgene wat ooit de uittocht mogelijk maakte vanuit een primordiaal voormenselijk bestaan naar een akoestisch bewerkstelligde toestand van wereldopenheid. Dit inzicht (de

geschiedenis als een dramatische opeenvolging van door ons voortgebrachte klankwerelden) stelt ons in staat om, via het spoor van de muziek, de metafysica te reanimeren, niet als een louter introverte en retrospectieve discipline, maar als filosofie van de hamer die de klank van het object onderzoekt, als actualiteitsdiagnostiek, als ‘filosofie van de toekomst’, als archeologie van klankruimtes.

Bibliografie

- Adorno T. (1975/1997) Philosophie der neuen Musik. *Gesammelte Schriften 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno T. (1952/1971) Versuch über Wagner. *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp, 11-147.
- Alkemeyer, T. (1996a) *Körper, Kult und Politik. Von der Muskel-Religion Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Altenmüller E. (2009) *Vom Neandertal in die Philharmonie: Gehirn, Musik und Evolution*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- Amerongen M. van (1983) *De buikspreker van God*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bachofen J.J. (1861/1975) *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Badiou A. (2010) *Five lessons on Wagner*. Londen/New York: Verso.
- Barzun J. (1941/1981) *Darwin, Marx, Wagner: Critique of a heritage*. Chicago/Londen: University of Chicago Press.
- Baudelaire Ch. (1857/1972) *Les fleurs du mal*. Parijs: Librairie Générale Française (Le Livre de Poche).
- Baudelaire Ch. (1868) 'Richard Wagner et Tannhäuser à Paris'. *Œuvres complètes*. Parijs: Calmann-Lévy.
- Bebel A. (1883/1959) *Die Frau und der Sozialismus*. Berlin: Dietz.
- Bell T. (2008) Hearing the heavens. *Nature* 452, 6 maart 2008, 19-21.
- Benjamin W. (1982/1983) *Das Passagen-Werk* (2 banden). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berners-Lee T. (2000) *Weaving the web. The past, present and future of the World Wide Web*. Londen/New York: Texere.
- Bijsterveld K. (2008) *Technology, culture and public problems of noise in the twentieth century*. Cambridge: MIT Press.
- Blanning T. (2008) *The triumph of music. Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present*. Londen: Allen Lane.
- Blumenberg H. (1981) *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bollnow O. (1963) *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Boulez P. (1963) *Penser la musique aujourd'hui*. Parijs: Gonthier.
- Carotenuto A. (1980/1982) *A secret symmetry. Sabina Spielrein between Jung and Freud*. New York: Pantheon.
- Chaplin W. e.a. (2011) 'Ensemble Asteroseismology of Solar-Type Stars with the NASA Kepler Mission'. *Science* (8 april 2011) 332 (6026), 213-216.
- Cohen I. (2005) *The triumph of numbers: how counting shaped modern life*. New York: Norton.
- Darwin Ch. (1871/2010) *The descent of man, and selection in relation to sex*. Mineola: Dover.
- Davies K. (2001) *Cracking the Genome. Inside the Race to Unlock Human DNA*. Baltimore/Londen: John Hopkins University Press.
- Dawkins R. (1998) *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion, and the Appetite for Wonder*. Boston: Houghton Mifflin.
- Deleuze G., Guattari F. (1972/1973) *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'anti-Œdipe*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze G., Guattari F. (1980) *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1993) *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Parijs: Éditions Galilée.

- Diogène Laërce (1933) *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Parijs: Garnier.
- Donington R. (1963/1979) *Wagner's Ring and its symbols. The music and the myth*. Londen/Boston: Faber & Faber.
- Duve C. de (2002) *Life evolving. Molecules, mind and meaning*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Emslie B. (1991) 'Woman as image and narrative in Wagner's *Parsifal*: a case study.' *Cambridge Opera Journal* 3 (2), 109-124.
- Engels F. (1880/1975) 'Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.' *Marx Engels Werke* 19 (1875-1883). Berlijn: Dietz Verlag.
- Engels F. (1962/1975a) 'Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats'. *Marx Engels Werke* 21. Berlijn: Dietz Verlag, 127-140.
- Engels F. (1962/1975b) 'Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen'. *Marx Engels Werke* 20. Berlijn: Dietz Verlag.
- Fechner G. (1919) *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. (3^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Frazer J. (1993) *The golden Bough: a study in magic and religion*. Ware: Wordsworth.
- Freud S. (1908/1941) 'Über infantile Sexualtheorien'. *Gesammelte Werke VII*. Londen: Imago, 169-188.
- Freud S. (1911/1943) 'Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia'. *Gesammelte Werke VIII. Werke aus den Jahren 1909-1913*. Londen: Imago, 298-330.
- Freud S. (1912/1940) 'Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker'. *Gesammelte Werke IX*. Londen: Imago.
- Freud, S. (1919/1947) 'Das Unheimliche.' *Gesammelte Werke XII*. Londen: Imago, 227-268.
- Freud S. (1931/1948) 'Über die weibliche Sexualität'. *Gesammelte Werke XIV*. Londen: Imago, 515-538.
- Gogh V. van (1980) *Vincent van Gogh: een leven in brieven*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Gorter H. (1916/1960) *Pan*. Verzamelde Werken v. Bussum: Van Dishoeck.
- Gregor-Dellin M. (1973) *Richard Wagner – Die Revolution als Oper*. München: Hanser.
- Gregor-Dellin M. (1980) *Richard Wagner: Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München/Zürich: Piper.
- Gregor-Dellin M. (1983) *Richard Wagner. His life, his work, his century*. Londen: Collins.
- Haule J. (1992) 'Jung's "Amfortas wound": Psychological Types revisited'. *Spring* 53, 95-112.
- Hegel G. (1821/1970) 'Grundlinien der Philosophie des Rechts'. *Werke in zwanzig Bände* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel G. (1823/1969) 'Vorlesungen über die Philosophie der Religion I'. *Werke in zwanzig Bände* 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel G. (1970/1986) 'Vorlesungen über die Ästhetik 3'. *Werke in zwanzig Bände* 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger M. (1927/1986) *Sein und Zeit* (16^e druk). Tübingen: Niemeyer.
- Heidegger M. (1961) *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske.
- Heidegger M. (1953/1987) *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Niemeyer.
- Hilton F. (2004) *Baudelaire in chains. A portrait of the artist as a drug addict*. Londen: Owen.
- Horkheimer M., Adorno T. (1944/1986) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Horst E. (2003/2009) *Hildegard von Bingen. Die Biographie*. München: List.
- James J. (1993/2006) *The Music of the Spheres. Music, science and the natural order of the universe*. Londen: Abacus.

- Jay M. (1973/1977) *De dialektische verbeelding. Een geschiedenis van de Frankfurter Schule en het Instituut für Sozialforschung 1923-1950*. Baarn: Ambo.
- Jespersen O. (1922/1949) *Language, Its Nature, Development and Origin*. Londen: Allen & Unwin.
- Joe J., Gilman S. (eds.) (2010) *Wagner and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Joyce J. (september 2006) 'Pandora and the Music Genome Project'. *Scientific Computing* 23 (10) 40-41.
- Jung E., Franz M.-L. von (1960) *Die Graalslegende in psychologischer Hinsicht*. Zürich/Stuttgart: Rascher.
- Kafka F. (1920/1970) 'Ein altes Blatt'. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer.
- Kant I. (1781/1975) 'Kritik der reinen Vernunft'. *Sämtliche Werke in zehn Bänden* 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kepler J. (1618-1621/1939/1995) *Epitome of Copernican astronomy/Harmonies of the World*. Amherst: Prometheus.
- Kierkegaard S. (1843/1964) 'Entweder/Oder I'. *Gesammelte Werke I*. Düsseldorf: Diederichs.
- Kitcher P., Schacht R. (2004) *Finding an ending: reflections on Wagner's Ring*. Oxford: Oxford University Press.
- Komrij G. (2006) *Wagner en ik*. Amsterdam: Uitgeverij 521.
- Kropfingher K. (1991) *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's perception of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kufferath M. (1891) *Le théâtre de R. Wagner. De Tannæuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Lohengrin*. Parijs: Fischbacher/Brussel: Schott.
- Kumbar M. (2007) 'Musical Chemistry: Integrating Chemistry and Music'. *Journal of Chemical Education* 84 (12), 1933-1936.
- Lacan J. (1966) 'La science et la vérité'. *Écrits*. Parijs: Éditions du Seuil, 855-877.
- Lacan J. (1986) *Le Séminaire 7: L'éthique de la psychanalyse*. Parijs: Éditions du Seuil.
- Lerdahl F., Jackendoff R. (1983) *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT.
- Magee B. (2000) *The Tristan Chord: Wagner and philosophy*. Londen: Penguin.
- Mann T. (1963) *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe* [Hrsg. Erika Mann]. Frankfurt: Fischer.
- Marquard O. (1983) 'Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik'. Szeemann H. (Hrsg.) *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt: Sauerländer Verlag, 40-49.
- Marx K. (1867/1979) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I: der produktionsprozess des Kapitals*. Berlijn: Dietz.
- Marx K. (1983) 'Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie'. *Marx Engels Werke*, Band 42. Berlijn: Dietz.
- Marx K., Engels F. (1983) *Der Briefwechsel*. Band 4 (1868-1883). München: DTV.
- May T. (2004) *Decoding Wagner*. Milwaukee: Amadeus Press.
- McEwan I. (2007/2008) *On Chesil beach*. Londen: Vintage.
- McNeill (1995) *Keeping together in time: dance and drill in human history*. Cambridge: Harvard University Press.
- Merleau-Ponty M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Parijs: Gallimard.
- Michelet J. (1868) *La montagne*. Parijs: Lacroix/Verboeckhoven.
- Minkowski E. (1935) *Vers une cosmologie*. Parijs: Aubier.
- Mithen S. (2006) *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind and body*. Cambridge: Harvard University Press.
- Newlands, J. (1865) 'On the Law of Octaves'. *Chemical News* 12, 83.
- Newman E. (1933/1960) *The life of Richard Wagner*. Volume II: 1848-1860. Cambridge: Cambridge University Press.

- Newman E. (1941/1968) *The life of Richard Wagner III: 1859-1866*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche F. (1872/1964) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Werke I. Frankfurt: Ullstein, 21-134.
- Nietzsche F. (1876/1964) *Unzeitgemässe Betrachtungen: Viertes Stück. Richard Wagner in Bayreuth*. Werke I. Frankfurt: Ullstein, 367-434.
- Nietzsche F. (1878/1964) *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Erster Band*. Werke I. Frankfurt: Ullstein, 437-731.
- Nietzsche F. (1888/1964) *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. Werke III. Frankfurt: Ullstein. 347-384 (901-938).
- Nietzsche F. (1889/1964) *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*. Werke III. Frankfurt: Ullstein, 481-507 (1037-1061).
- Nietzsche F. (1889/1964) *Ecce homo: Wie man wird, was man ist*. Werke III. Frankfurt: Ullstein, 509-605 (1063-1159).
- Noble D. (2006) *The Music of Life: Biology Beyond the Genome*. Oxford: Oxford University Press.
- Ohno S. (1972) 'So much "junk" DNA in our genome'. Smith H. (ed.) *Evolution of Genetic Systems*. New York: Gordon and Breach, 366-370.
- Ohno S. (1987) 'Repetition as the essence of life: music and genes'. *Haematology and Blood Transfusion* 31, 511-518.
- Ohno S. (1988) 'On periodicities governing the construction of genes and proteins'. *Animal Genetics* 19, 305-316.
- Ohno S. (1993) 'A song in praise of peptide palindromes'. *Leukemia* 157-9.
- Ohno S. (1989) 'Modern coding sequences are in the periodic-to-chaotic transition'. *Haematology and Blood Transfusion* 32, 512-9.
- Otto R. (1932) *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck.
- Pernoud R. (1995/1996) *Hildegard von Bingen. Het leven van een middeleeuwse mystica*. Baarn: De Prom.
- Puschmann Th. (1873) *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*. Berlin: Behr.
- Plato (1921/1996) *Theaetetus*. Transl. H. North Fowler. Loeb Classical Library. Plato VII. Cambridge: Harvard University Press.
- Porta M. (2003) 'The genome sequence is a jazz score'. *International Journal of Epidemiology* 32, 29-31.
- Raff J. (1954) *Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet*. Braunschweig: Bieweg.
- Rilke R. (1908/1991) 'Archaischer Torso Apollos'. *Werke in drei Bänden*. Frankfurt am Main: Insel.
- Romein J., Romein-Verschoor A. (1954) *Aera van Europa*. Leiden: Brill.
- Ross A. (2007) *The rest is noise. Listening to twentieth century music*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Russell J.B. (1997) *A history of heaven: the singing silence*. Princeton University Press.
- Sabor R. (1987) *The real Wagner*. Londen: Deutsch.
- Sachs C. (1948) *Our musical heritage. A short history of music*. New York: Prentice Hall.
- Safranski R. (2000/2006) *Nietzsche: Biographie seines Denkens*. Spiegel.
- Sauty M. du (2003/2004) *The music of the primes. Why an unsolved problem in mathematics matters*. Londen: Harper.
- Schipperges H. (1995) *Hildegard von Bingen*. München: Beck.
- Schopenhauer A. (1819/1986) *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Sämtliche Werke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Schulster J. (2001) 'Richard Wagner's creative vision at La Spezia. Or the retrospective interpretation of experience in autobiographical memory as a function of an emerging identity'. Brockmeier J. & Carbaugh D. (eds.) *Narrative and identity. Studies in autobiography, Self and culture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 187-218.
- Serres M. (1968) *Hermes 1: La communication*. Parijs: Les Éditions de Minuit
- Serres M. (1972) *Hermes 2: L'interférence*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Serres M. (1977) *Hermes 4: La distribution*. Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Shaw G.B. (1923/1967) *The perfect Wagnerite. A commentary on the Nibelung's Ring*. New York: Dover.
- Shreeve, J. (2004) *The Genome War. How Craig Venter tried to capture the code of life and save the world*. New York: Knopf.
- Silesius A. (1923) *Sämtliche poetische Werke und eine Auswahl aus seinen Streitschriften*. Hrsg. G. Ellinger. Berlijn: Propyläen.
- Sloterdijk P. (2001) 'Domestikation des Seins: die Verdeutlichung der Lichtung'. *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*. Frankfurt: Suhrkamp, 142-234.
- Sloterdijk P. (1999/2001) 'Regeln für den Menschenpark'. *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*. Frankfurt: Suhrkamp, 302-337.
- Sloterdijk P. (2009) *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stephenson B. (1994) *The Music of the heavens: Kepler's harmonic astronomy*. Princeton: Princeton University Press.
- Sternberg R. (1998) 'Fantasy, geography, Wagner, and opera'. *The Geographical Review* 88 (3), 327-347.
- Steunebrink G. (1991) *Kunst, utopie en werkelijkheid. Adorno's esthetica en metafysica tegen de achtergrond van Kant en Hegel*. Tilburg: Tilburg University Press.
- Strathern P. (2000) *Mendeleyev's dream*. New York: Berkley Books.
- Takahashi R., Miller, J. (2007) 'Conversion of Amino Acid Sequences in Proteins to Classical Music: Search for Auditory Patterns'. *Genome Biology* 8, 405.
- Taminiaux J. (1992) *La fille de Thrace et le penseur professionnel: Arendt et Heidegger*. Parijs: Payot.
- Turgenev I. (1861/1965) *Fathers and Sons*. Harmondsworth: Penguin.
- Verlaine P. (1872/1993) *La bonne chanson et autres poèmes*. Parijs: Brodard & Taupin.
- Verne J. (1884/1984) *Een archipel in brand [L'archipel en feu]*. Amsterdam: Loeb.
- Verne J. (1994/1995) *Parijs in de twintigste eeuw [Paris au XXe siècle]*. Amsterdam: Arena.
- Verne J. (1864) *Voyage au centre de la terre*. Parijs: Hetzel.
- Verne J. (1870) *Vingt mille lieues sous les mers*. Parijs: Hetzel.
- Verne J. (1892/1983) *Het spookkasteel [Le château des Carpathes]*. Amsterdam: Loeb.
- Villiers de l'Isle-Adam A. (1886/1922) *L'Ève future. Œuvres complètes I*. Parijs: Mercure de France.
- Visscher J. de (1985) *Melodie en gemoed. De vruchtbare grenzen van de muziek*. Antwerpen/Amsterdam: De Nederlandse Boekhandel.
- Wace A., Stubbings F. (1962) *A companion to Homer*. Londen: MacMillan.
- Wagner R. (1840-1841/1914) 'Der fliegende Holländer'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen I* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 258-291.
- Wagner R. (1842-1845/1859-1861/1914) 'Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen II* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 3-40.
- Wagner R. (1845/1846-1848/1914) 'Lohengrin'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen II* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 62-114.

- Wagner R. (1849a) 'Die Kunst und die Revolution'. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen III* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 8-41.
- Wagner R. (1849b) 'Das Kunstwerk der Zukunft'. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen III* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 42-177.
- Wagner R. (1849-1850/1914) 'Wieland der Schmied'. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen III* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 178-206.
- Wagner R. (1850/1914) 'Kunst und Klima'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen III* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 207-221.
- Wagner R. (1851/1914) 'Oper und Drama 1. Die Oper und das Wesen der Muzik'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen III* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 222-320.
- Wagner R. (1868/1914) 'Oper und Drama 2/3. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen IV* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 1-229.
- Wagner R. (1851/1914) 'Eine Mitteilung an meine Freunde'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen IV* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 230-344.
- Wagner R. (1851-1852/1853-1854/1914) 'Das Rheingold'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen V* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 199-268.
- Wagner R. (1851-1852/1854-1856/1914) 'Der Ring des Nibelungen. Erster Tag: Die Walküre'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen VI* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 1-84.
- Wagner R. (1851-1852/1856-1857/1864-1865/1869-1871/1914) 'Der Ring des Nibelungen. Zweiter Tag: Siegfried'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen VI* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 85-176.
- Wagner R. (1848-1852/1869-1874/1914) 'Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag: Götterdämmerung'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen VI* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 177-256.
- Wagner R. (1850/1914) 'Das Judentum in der Musik'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen V* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 66-85.
- Wagner R. (1856-1859/1914) 'Tristan und Isolde'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen VII* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 1-81.
- Wagner R. (1860/1914) 'Zukunftsmusik'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen VII* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 87-137.
- Wagner R. (1870/1914) 'Beethoven'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen IX* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 61-126.
- Wagner R. (1870/1914) 'Mein Leben'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen XIII-XV* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman.
- Wagner R. (1865/1877-1882/1914) 'Parsifal'. *Sämtliche Schriften und Dichtungen X* (6^e druk). Leipzig: Breitkopf & Härtel/Siegel; Linneman, 324-375.
- Wagner R. (1906a) *Lohengrin*. Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz etc.: Schott.
- Wagner R. (1906b) *Tristan und Isolde*. Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz etc.: Schott.
- Wagner R. (1906c) *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. *Die Walküre*. Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz etc.: Schott.
- Wagner R. (1906d) *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. *Götterdämmerung*. Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz etc.: Schott.

- Wagner R. (1906e) *Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel*. Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz etc.: Schott.
- Wagner R. (1904) *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Berlin: Duncker.
- Wallin N., Merker B., Brown S. (eds.) (2000) *The origins of music*. Cambridge: MIT.
- Weininger O. (1903/1926) *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wenen/Leipzig: Braumüller.
- Weitz G. (2003) 'Love and death in Wagner's *Tristan und Isolde* – an anticholinergic crisis'. *British Medical Journal* 327, 1469-1471.
- Westernhagen C. von (1956) *Richard Wagner: sein Werk, sein Wesen seine Welt*. Zürich: Atlantis.
- Williams A. (1997) 'Technology of the archaic: wish images and phantasmagoria in Wagner'. *Cambridge Opera Journal* 9 (1), 73-87.
- Wolf U. (1998) 'Susumu Ohno'. *Cytogenetics and Cell Genetics* 80, 8-11.
- Žižek S., Dolar M. (2002) *Opera's second death*. New York: Routledge.
- Žižek S. (2004) 'Why is Wagner Worth Saving?' *Journal of Philosophy & Scripture* 2 (1), 18-30.
- Žižek S. (2007) 'Brünnhilde's Act'. *The Opera Quarterly* 23 (203), 199-216.
- Zwart H. (2000) 'Filologie of fysiologie?' M. van den Bossche, M. Weyembergh (red.) *Links Nietzscheanisme*. Budel: Damon, 95-106.
- Zwart H. (2002) *Boude bewoordingen: de historische fenomenologie ('metabletica') van Jan Hendrik van den Berg*. Kampen: Klement.
- Zwart H. (2002/2016) The fortieth year of life: a biographical marker. DOI: 10.13140/RG.2.2.33713.38242
- Zwart H. (2005) 'Denkstijlen'. *Annalen van het Thijmgenootschap* 93 (3). Nijmegen: Valkhof Pers.
- Zwart H. (2010) *De waarheid op de wand: psychoanalyse van het weten*. Nijmegen: Vantilt.