

DE TRAGEDIE ALS METAFYSISCHE KUNST IN NIETZSCHES 'DIE GEBURT DER TRAGÖDIE'

Koenraad Verrycken

In dit artikel wil ik proberen Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* te lezen vanuit het perspectief van de geschiedenis van het concept 'metafysische kunst'. Meer bepaald zal ik pogen aan te tonen dat Nietzsches opvatting van de tragedie als metafysische kunst de schakel vormt tussen Arthur Schopenhauers definitie van de metafysische kunst als muziek en Giorgio de Chirico's definitie van de metafysische kunst als schilderkunst. Het is hierbij niet mijn bedoeling Nietzsches theorie van de tragedie als zodanig te behandelen. Ik beperk mij tot die elementen in *Die Geburt der Tragödie* die mij relevant lijken voor een beter begrip van de Chirico's metafysische esthetica en haar filosofische achtergrond.

In het *Voorwoord aan Richard Wagner* dat hij aan zijn *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* laat voorafgaan noemt Friedrich Nietzsche de kunst "de eigenlijk metafysische activiteit van dit leven".¹ "... de kunst – en niet de moraal –", zo preciseert de auteur deze uitspraak in de *Poging tot zelfkritiek* waarmee hij de derde uitgave van 1886 inleidt: het leven is immers wezenlijk amoreel, en slechts als esthetisch fenomeen is het bestaan van de wereld gerechtvaardigd (GT 17-19, cf. 47, 152). Deze contrastering van de metafysische rol van de kunst met die van de moraal is kenmerkend voor de late Nietzsche. Zij riskeert echter onze aandacht af te leiden van de oorspronkelijke betekenis van Nietzsches opwaardering van de kunst tot metafysica in 1872, een betekenis die natuurlijk hierin ligt dat deze opwaardering in de eerste plaats een overeenkomstige degradatie van de filosofische metafysica inhoudt.

De filosofische stelling dat niet de filosofie maar de kunst 'de eigenlijk metafysische activiteit' is hangt in *Die Geburt der Tragödie* nauw samen met de al even filosofische stelling dat de werkelijkheid zelf fundamenteel een esthetisch gebeuren is, namelijk de eeuwige schepping van de wereld als voorstelling door een "kunstenaar-god" (GT 17) of "oerkunstenaar" (GT 48), Nietzsches antropomorfe versie van Arthur Schopenhauers metafysische wil. Met deze 'artistieke' reïnterpretatie van de productie van de fenomenale wereld door de oerwil geeft Nietzsche een heel eigen accent aan het begrip 'metafysische kunst': de metafysica als subjectieve menselijke activiteit is voor hem kunst omdat het metafysische als objectieve realiteit kunst is. Hij

distantieert zich hiermee duidelijk van Schopenhauer. Weliswaar vormt Schopenhauers theorie over de muziek als metafysische kunst het vertrekpunt van *Die Geburt der Tragödie*, maar Schopenhauer bleef ervan overtuigd dat de 'eigenlijk metafysische activiteit' primair wordt voltrokken in de filosofie, en niet in de kunst.² Bij Nietzsche daarentegen ontrooft de kunst de filosofie als metafysica.

Metafysische kunst bij Schopenhauer

Hoewel Nietzsche het over 'de' kunst in het algemeen heeft is het evident dat hij, althans in 1872, aan wat hij de dionysische muziek noemt en aan de tragedie denkt, die daarin haar oorsprong vindt, beide zowel in hun Griekse als in hun wagneriaanse vorm. Met deze inhoudelijke precisering van het begrip metafysische kunst knoopt Nietzsche enerzijds aan bij Schopenhauer, maar anderzijds ontwikkelt hij datzelfde begrip in een richting die sterk van Schopenhauer afwijkt. Schopenhauer heeft, Leibniz parodiërend, de muziek omschreven als "een onbewuste beoefening van de metafysica, door een geest die niet weet dat hij aan het filosoferen is".³ Op die onbewuste manier is de muziek echt een metafysica in de zin van weergave van het wezen van de werkelijkheid. De muziek, aldus Schopenhauer, is een onmiddellijke vertolking van de bewegingen van de wil, en daardoor werkt zij ook onmiddellijk in op onze gevoelens (WWV II, 574). De hoogste vorm van muziek is de loutere toonkunst. Tekst en handeling betekenen hoe dan ook een beperking van de algemeenheid van de door de muziek uitgedrukte emoties, en dus van haar metafysische, alle voorstelling overstijgende kracht (WWV II, 574-577 ; PP II, 509-514).⁴

De tragedie heeft volgens Schopenhauer helemaal geen muzikale oorsprong. Zoals alle kunsten behalve de muziek is zij gebaseerd op de intuïtie van de platonische ideeën, en meer bepaald, zoals alle dichtkunst, op de intuïtie van de idee mens (WWV I, 341-348). De dichtkunst, aldus Schopenhauer, werkt weliswaar met abstracte begrippen, maar zij ontdoet ze zoveel mogelijk van hun abstractie om een "aanschouwelijke voorstelling" van de ideeën tot stand te brengen (WWV I, 340). In de tragedie is deze voorstelling erop gericht de wil van de toeschouwer af te wenden van de affirmatie van het leven en hem tot resignatie te brengen (WWV II, 556-562). De ervaring van de verscheurdheid van de wil met zichzelf op het fenomenale niveau kan in de enkeling (als personage of als toeschouwer) de levenswil doen omslaan tot de loutere en louterende kennis van de nietigheid van alle leven en streven, en van de metafysische eenheid van de wil (WWV I, 353). De volkomen kennis van het wezen van de wereld werkt in de tragedie als een kalmering van de wil (WWV I, 354). Ook bij Schopenhauer heeft de tragedie dus reeds een metafysische betekenis, die echter niet fundamenteel verschilt van de metafysische betekenis van de andere intuïtieve kunsten. De tragische berusting is het gevolg van het

intreden van een toestand van zuivere, boven-individuele contemplatie van de algemene ideeën, en dus van een tijdelijke opheffing van het willen.

Zo wordt duidelijk waarom de tragedie bij Schopenhauer niet kan geboren worden 'uit de geest van de muziek'. Tragedie en muziek hebben een verschillende oorsprong. De tragedie ontstaat uit de kennis van de ideeën, en deze kennis veronderstelt een opheffing van het willen. De muziek daarentegen ontstaat uit de donkere diepten van de wil. Zij is bewogen en onbewuste beoefening van de metafysica, en veroorzaakt emoties die in hun onzegbaarheid en heftigheid het tegendeel vormen van de lucide berusting waarin het tragische inzicht bestaat. Er is voor Schopenhauer in het algemeen een principiële verschil tussen het intuïtieve karakter van de woordkunst en het wilsmatige karakter van de muziek. Daarom ook is alle vocale muziek, de opera inbegrepen, een zeer problematische onderneming. Toch laat ook Schopenhauer, hierin Nietzsches theorie over de oorsprong van de lyriek tot op zekere hoogte anticiperend, reeds enige ruimte voor een 'geboorte' van tekst 'uit de geest van de muziek', in zover de tekst slechts een concretisering van de abstracte taal van de muziek is (WWV I, 365 ; II, 574-577; PP II, 509-514). Maar de tragedie is voor Schopenhauer nog zuivere woord- en handelingskunst, zonder muzikale inslag en dus a fortiori zonder muzikale oorsprong.

Schopenhauer – Nietzsche – de Chirico

De originaliteit van Nietzsches opvatting van de metafysische kunst ligt, zo blijkt uit het voorgaande, hierin dat hij het begrip metafysische kunst uitbreidt van de dionysische muziek naar de tragedie, en dus naar een kunstvorm die bij Schopenhauer onder de intuïtieve, niet onmiddellijk het *Ding-an-sich* betreffende kunsten valt. Dit uitbreken van het metafysische zwaartepunt uit de zuivere muziek – want dat zal het blijken te zijn – is een beweging van toenemende verzelfstandiging van het plastische of beeldende moment dat reeds in het wezen van de dionysische muziek besloten ligt. Voor Nietzsche zelf gaat het hier om de historische ontwikkeling van de dionysische muziek naar een dionysisch-apollinische kunst, die eerst lyriek en dithyrambe is, en later de vorm van tragedie aanneemt. Maar voor de hedendaagse lezer van *Die Geburt der Tragödie* krijgt de door Nietzsche geschetste ontwikkeling ook nog een andere betekenis, namelijk die van een logica waaraan Nietzsches definitie zelf van de metafysische kunst blijkt te gehoorzamen. Na Nietzsche zal Giorgio de Chirico inderdaad het begrip metafysische kunst opeisen voor zijn eigen schilderkunst, en het ook toepassen op oudere schilders.⁵ In nietzscheaanse termen gesproken evolueert datgene wat men (bij uitstek) metafysische kunst noemt dus van een zuiver dionysische (Schopenhauer) tot een dionysisch-apollinische (Nietzsche) en ten slotte tot een zuiver 'apollinische' kunst (de Chirico). Ik kan hier de filosofische draagwijdte van deze verschuiving slechts in zeer beperkte mate behandelen, en zal mij vooral concentreren op Nietzsches intermediaire of als

men wil centrale plaats in deze ontwikkeling. Maar eerst iets over het metafysische project van de Chirico.

Vooraf op het einde van zijn eerste metafysische periode (1909-1919) heeft de Chirico in enkele korte, half-poëtische – half-filosofische teksten een theoretische uiteenzetting van zijn ‘metafysische’ esthetica gegeven. De metafysische kunst, zo schrijft hij, ontstaat uit een zich afwenden van de logica, die de kunst tot dusver heeft beheerst, en een zich opnieuw toewenden naar de dingen in hun oorspronkelijke, onmiddellijke zichtbaarheid.⁶ De logica trekt zich terug als objectieve orde van de werkelijkheid en zinvol verband tussen de dingen. Wat overblijft is een gebroken samenstel van objecten, vormen en figuren. En het subjectieve correlaat van deze “nieuwe astronomie” van de dingen⁷ is volgens de Chirico een metafysisch “pathos”⁸, een bewuste openheid voor het mysterie dat in de dingen verzonken ligt. Deze metafysische ervaring van de zinloosheid van de werkelijkheid opent de toegang tot een waarheid die een onmiddellijke emotionele evidentie heet te bezitten. Bij de overgang van de metafysica van haar oude filosofische naar haar nieuwe picturale gestalte slaat het kennen om tot hartstocht, maar dan een hartstocht die zelf nog het spoor van de kennis in zich draagt: hij is sereniteit, evenwicht, gepassioneerde kalmte.⁹

In de stilte, de vervreemding en de melancholie van de Chirico’s geheimzinnige configuraties lijkt de metafysische kunst zich te hebben ontwikkeld tot het tegendeel van wat zij bij Schopenhauer en ook nog bij Nietzsche was. Zij is niet langer, zoals bij Schopenhauer, de bewogen uitdrukking van alle opwellingen in het menselijke gevoelsleven, maar van een meditatieve verwondering over de onbegrijpelijke aanwezigheid van dingen in een wereld. Evenmin is zij, zoals bij Nietzsche, de veruitwendiging van de extatische eenwording van de mens met de strijd en de smart van het oer-Ene (GT 43-44), maar wel het product van een pathos dat essentieel ook beschouwd wordt als de cognitieve ervaring van de onherleidbare onderlinge isolatie van de geïndividueerde dingen, van hun ‘astronomische’ uitwendigheid ten opzichte van elkaar. Toch is deze nieuwe kunst metafysisch. Ook zij poogt inderdaad door te dringen tot een diepere, echte werkelijkheid achter de ordelijke samenhang van de fenomenen. En het metafysische pathos is tegelijk verwondering¹⁰, verlichting¹¹ en ... extase¹², waarbij het begrip extase voor de Chirico, zoals voor de metafysici die het gebruikt hebben, toch verwijst naar een zich verheffen boven de wereld van de alledaagse ervaring en een onmiddellijk contact met het onzegbare dat in de zichtbare dingen verborgen ligt.

Voor de Chirico is de metafysische kunst dus ‘apollinisch’ geworden, en de extase (in zekere zin een laatste dionysisch restant) is bij hem nog slechts herkenbaar als een van de momenten van de metafysische ervaring, opgeheven als het ware in de bewogen stilte van het nieuwe pathos. De vervoering die de mens toegang geeft tot het metafysische is nu niet meer een muzikale roes: zij is een zwijgend, een plastisch “metafysisch lyrisme” geworden.¹³ Deze omvorming van de metafysische kunst tot het tegendeel van wat zij bij Schopenhauer was lijkt mij, zoals ik reeds heb aangegeven, het logische eindpunt van een

ontwikkeling waarin *Die Geburt der Tragödie* de centrale plaats inneemt. Het is bij de vroege Nietzsche dat de metafysische kunst loskomt uit haar definitie als loutere muziek: zij wordt behalve muziek ook tragedie, en daarmee vormt zij zich om tot talige en voor een deel zelfs plastische kunst. Mijn stelling is niet dat de Chirico direct door *Die Geburt der Tragödie* geïnspireerd of beïnvloed is. De kunstenaar verwijst in zijn teksten wel geregeld naar Nietzsche, onder andere naar *Also sprach Zarathustra* (dat hij in één adem met C. Collodi's *De avonturen van Pinocchio* noemt)¹⁴, maar het gaat dan vaak om nogal vage associaties, en niet om getuigenissen van een systematische reflectie op de antecedenten van zijn eigen concept van een metafysische kunst in de negentiende-eeuwse filosofie. Maar de realiteit van de hier beschreven ontwikkeling is, zo meen ik, onafhankelijk van het antwoord op de vraag of Nietzsche respectievelijk de Chirico zich van deze ontwikkeling bewust geweest zijn, althans op de manier zoals hier uiteengezet.

Laat ik thans pogen in het kort de verschillende schakels die in *Die Geburt der Tragödie* Schopenhauers en de Chirico's definities van de metafysische kunst met elkaar verbinden van elkaar te onderscheiden.

Muziek, lyriek, tragedie

Bij Schopenhauer blijft uiteindelijk onduidelijk hoe uit de muziek zelf een tekst kan ontstaan. De tekst zou oorspronkelijk (dit wil zeggen in tegenstelling tot een bestaande tekst waarbij achteraf muziek wordt gecomponeerd, bijvoorbeeld een operalibretto) een voorstellingsmatige concretisering van de algemeenheid van de muzikale emoties, een veraanschouwelijking bij wijze van voorbeeld van de onzichtbare wereld van de muziek zijn geweest (WWV I, 364-365). Ook Nietzsche begrijpt in zijn theorie van de tragedie het ontstaan van het woord uit de muziek als de verbijzondering van een algemeenheid (GT 44, 48-49, 51, 107, 137). Schopenhauer schrijft de behoefte aan verwoording toe aan de verbeelding (WWV I, 365 ; II, 577), aan de rede (WWV II, 576) of aan het "aanschouwende en reflecterende intellect" (PP II, 510). Nietzsche daarentegen poogt in de muziek zelf een diepere verklaring voor het binnenkomen van de taal te vinden. En het is deze verklaring die de fundering zal bieden voor zijn opvatting van de tragedie als metafysische kunst.

De literaire oorsprong van de tragedie ligt volgens Nietzsche in de lyriek. Bij Archilochus (ca. 680 – ca. 630 v.C.) stuit men inderdaad voor het eerst op de mysterieuze eenheid van het dionysische en het apollinische die het wezen van de tragedie vormt. De lyricus is oorspronkelijk de dionysische musicus: hij is één met het oer-Ene, de wil, en produceert een verlossende afbeelding van de verscheurdheid van de wil in de vorm van muziek. Uitgeput door de muzikale roes geeft hij zich over aan de slaap. Hij droomt dan zijn verbondenheid met het oerprincipe in een apollinische wereld van beelden, en objecteert deze verbondenheid in lyrische gedichten (GT 42-45 ; cf. 31). De tekst, aldus Nietzsche, geeft voorbeelden en gelijkenissen bij de "dionysische algemeenheid"

van de muziek (GT 107, 137). De lyrische taal is een nabootsing van de muziek in beelden en begrippen. Voor Schopenhauer was de tekst van de vocale muziek (waarbij hij niet aan de lyriek dacht) aanvankelijk een soort van nevenproduct van de muzikale emotie dat zijn oorsprong vindt in de cognitieve vermogens van het muzikale subject. Er is weliswaar een behoefte aan concretisering van de muziek, maar deze behoefte is, zo mag men Schopenhauer wel begrijpen, niets anders dan het streven onze kenvermogens niet inactief te laten bij de muzikale ervaring. Nietzsche neemt, zoals gezegd, de gedachte van een tekstuele verbijzondering van de muzikale *universalia* over (GT 106-107, 136). Maar de apollinische droom lijkt bij hem veeleer het noodzakelijke gevolg van de muzikale roes. Het orgiastische dansen en zingen loopt uit op de slaap, en de slaap op de droom. Dit is beeldspraak voor de logica die volgens Nietzsche inherent is aan de muziek, en die hierop neerkomt dat de dionysische vervoering vroeg of laat in iets anders *moet* uitmonden, namelijk in een beeldende zelfobjectivering van de dionysische kunstenaar. De muziek blijft het *prius* in vergelijking met het woord, maar zij vraagt om voltooiing door het apollinische visioen.

Om deze afwijking van Nietzsche ten opzichte van Schopenhauer, en daarmee ook zijn nieuwe theorie over de metafysische kunst te kunnen begrijpen moet men er rekening mee houden dat Nietzsches opvatting van de wil eigenlijk niet meer dezelfde is als die van Schopenhauer. Nietzsche denkt de metafysische oerwil zelf als dionysisch kunstenaar, die lijdt aan de opperste lust van zijn eigen volheid en de wereld van de schijn produceert om zich uit dit lijden te bevrijden (GT 17). De wereld zelf is het kunstwerk, het apollinische visioen waarmee het oer-Ene zich voortdurend van zijn kwellingen verlost (GT 38). Tegen deze metafysische achtergrond wordt begrijpelijk hoe in de menselijke kunst de dionysische muziek zich uiteindelijk moet ontplooiën tot een apollinische tekst: ook al kunnen beelden en begrippen de diepte en de algemeenheid van de muziek nooit tot uitdrukking brengen (GT 51-52, 138-139), de geboorte van het woord uit de muziek is sedert eeuwig geprefigureerd en voorbestemd in het ontstaan van de wereld van de voorstelling uit de oerwil. (Ik kan hier niet nader ingaan op het probleem van de noodzakelijkheid [in Nietzsches argumentatie] van de transformatie van de dionysische kunst tot dionysisch-apollinische kunst.)

Nietzsche definieert de monodische lyriek als een apollinisch visioen waarin de dichter zijn dionysisch-muzikale extase objectieveert. Parallel hiermee is de dithyrambe aanvankelijk een zuiver lyrische tekstualisering van de muzikale extase van de dionysische massa (GT 33-34). Eigenlijk is de lyricus een musicus die zich losmaakt uit de collectieve extase van de dithyrambische Dionysus-dienaren. Op dezelfde wijze als de individuele lyricus zijn extase gestalte geeft in beelden van zichzelf als hartstochtelijk willend Ik ervaart het dithyrambische koor zichzelf als saterkoor, ziet het zichzelf als door zang en dans in vervoering gebrachte dionysische massa. Dit collectieve visioen is in een eerste moment zuiver lyrisch en nog niet dramatisch. Maar in tegenstelling tot de individuele lyricus ziet de "dionysische choreut" (GT 55) zichzelf niet als een

menselijk Ik, maar als sater, als een natuurwezen dat in de extase zijn individualiteit en afzonderlijkheid verliest (GT 56). Het object van het apollinische visioen constitueert zich in de dithyrambe tot een apart ontologisch niveau, de "dionysische werkelijkheid" (GT 56). Het dionysische koor produceert een visioen van zichzelf als saterkoor. Dit koor is niet zonder meer een Wij-versie van het lyrische Ik. Het is het resultaat van een gedaanteverandering die in de collectieve "zelfweerspiegeling van de dionysische mens" plaatsheeft (GT 60). Terwijl de individuele lyriek als droom in de slaap van de dionysische musicus ontstaat, leidt de collectieve bezetenheid in de dithyrambe niet tot slaap en droom, maar wel tot een 'lethargie' die gepaard gaat met het wegvallen van alle door de cultuur en de alledaagse werkelijkheid bepaalde verschillen tussen de individuen (GT 56, 58, 60). Wat overblijft is een gemeenschap van loutere natuurwezens. De mens ondergaat, althans in zijn apollinische voorstelling van de collectieve dionysische eenwording, een gefingeerde daadwerkelijke gedaanteverandering: hij wordt sater. Het is deze fictieve metamorfose (cf. GT 61) die een eerste aanzet tot de dramatisering van de metafysische kunst vormt.

De dramatisering van de dithyrambe of het ontstaan van het treurspel uit de koorlyriek vormt dan ten slotte de voltooiing van het proces van de omvorming van de dionysische tot dionysisch-apollinische kunst, van inwendige vervoering tot talige en beeldende veruitwendiging van deze extase. "Een gemeenschap van onbewuste acteurs (...) die zichzelf onder elkaar als van gedaante verwisseld beschouwen" voltrekt de fictieve gedaanteverandering van het dithyrambische koor tot saterkoor (GT 61). Uit en in dit eerste apollinische visioen van het koor ontstaat dan een tweede visioen, namelijk dat van de dramatische scène (GT 59-60). De dionysische extase culmineert in een uitwendige zelfvoorstelling en wordt zo *ek-stasis* in de tweede graad: buiten zichzelf treden, ver-voering, wegvoering van de bezetenheid uit de inwendigheid en onzichtbaarheid van haar oorsprong. Het saterkoor "ziet in zijn gedaanteverwisseling een nieuw visioen buiten zich, als apollinische voltooiing van zijn toestand" (GT 62). Het voorwerp van dit tweede visioen, aldus Nietzsche, is altijd de god Dionysus zelf. Aanvankelijk is de aanwezigheid van Dionysus nog een louter inwendige voorstelling van het koor. Later wordt gepoogd Dionysus reëel te tonen, en is de god zelf gedurende langere tijd de enige held op het toneel (GT 63, 71). Het drama in zijn ons bekende vorm, met verscheidene handelende personen, ontstaat dan ten slotte uit een pluralisering van Dionysus-Zagreus tot afzonderlijke individuen (GT 71-72).

Plastische metafysica

Men kan dus *Die Geburt der Tragödie* lezen als de tekst die de brug slaat tussen Schopenhauers begrip van de metafysische kunst als muziek en de Chirico's plastische definitie ervan. Nietzsche spreekt over het "snakken van de geest van de muziek naar beeldende en mythische openbaring, dat vanaf het begin van de

lyriek tot aan de Attische tragedie intenser wordt" en dan plots verdwijnt (GT 110). Men kan, zoals reeds gezegd, deze historische theorie over de discursieve en plastische transformatie van de dionysische muziek ook begrijpen als een metamorfose van het begrip metafysische kunst zelf. Op beide betekenisniveaus is de ontwikkeling van de muziek tot een uitwendige voorstelling tot op zekere hoogte een terugkeer van de metafysische kunst naar haar pre-muzikale plastische vorm.

De muziek is inderdaad voor Nietzsche niet de meest oorspronkelijke vorm van de metafysische kunst. Zij is weliswaar de uitdrukking van de eenwording van de dionysische kunstenaar met de oerwil (GT 43-44), maar de muzikale extase is zelf het resultaat van de lichamelijke bacchantische vervoering (GT 33-34). Deze op zich nog niet muzikale extase (al is er een vloeiende overgang tussen haar en de muziek via dans en zang) (GT 30) is voor Nietzsche meer dan de loutere bevrediging van de begeerte, die volgens hem typerend is voor de oosterse orgie. De Griekse orgie transfigureert de begerende mens tot een dionysisch kunstwerk, nog vooraleer hij met de muziek zelf dionysisch kunstenaar wordt (GT 30, 32-34). De roes als metafysische ervaring wordt pas metafysische *kunst* wanneer en in de mate dat hij tot uitdrukking wordt gebracht in een lichamelijke symboliek, die er strikt genomen niet meer mee samenvalt. De metafysische kunst is dus oorspronkelijk de orgiastische lichamelijkheid in haar Griekse vorm, een dynamische en expressieve plasticiteit.

De dionysische muziek vormt, na de oosterse en de Griekse lichamelijke extase, het derde moment in Nietzsches 'deductie' van de tragedie uit de orgie. De mens zelf als onmiddellijk plastisch kunstwerk is slechts het begin van de metafysische kunst. Metafysica, de ervaring van de echte werkelijkheid, kan slechts ten volle kunst worden wanneer zij als kunstwerk door een kunstenaar tot stand wordt gebracht. Zij wordt, als muziek, creatie van een ideële wereld, een wereld die, in haar idealiteit, stapsgewijs opnieuw een plastische realiteit zal aannemen.

De individuele lyriek is in deze wedergeboorte van de wereld als voorstelling het eerste stadium, de lyrische dithyrambe het tweede. De dramatisering van de dithyrambe of het ontstaan van de tragedie uit de koorlyriek is dan de voltooiing van het hele proces van ideële wederveruitwendiging van de dionysische extase. Naarmate de extase zich, haar naam getrouw, kan veruitwendigen, van inwendige roes tot zichtbare zelfvoorstelling, van vervoering tot opvoering, verlost de wil zich van zijn lijden. De tragedie is het eindpunt van deze logica van de extase.

Nietzsche zelf was van mening dat de metafysische kunst, na haar ondergang in wat hij de Alexandrijnse cultuur noemt (GT 115-129), een wedergeboorte kende in het wagneriaanse muziekdrama (GT 127-129), met andere woorden in een nieuwe dionysisch-apollinische kunst (GT 136-140). De nabijheid van een andere, zuiver 'apollinische' metafysische kunst viel buiten het bereik van de categorieën van zijn vroege "artiestenmetafysica" (GT 13, 17, 21).

Toch lijkt, retrospectief, de metafysica van de Chirico slechts mogelijk op basis van Nietzsches reïnterpretatie van Schopenhauers begrip van de metafysische kunst. Het conceptuele fundament, bewust of niet, van de Chirico's plastische definitie van de metafysische kunst wordt gevormd door Nietzsches theorie over het ontstaan van de tragedie. Via de subjectieve scène van Nietzsches lyricus, via de *orchèstra* waarop het koor evolueert en de scène van de tragische handeling, komt de metafysische kunst terecht op de doodse scène van de Chirico. De sprekende acteurs, het zingende en dansende koor, de pathetische personages van Wagner, zij hebben bij de Chirico het toneel verlaten: de metafysische kunst houdt op muziek en treurspel te zijn.¹⁵ Niet het *Gesamtkunstwerk* maar de schilderkunst wordt nu het medium van de metafysica. De handeling en de beweging zijn verward, de mens maakt plaats voor de dingen, wordt zelf een zijgend, roerloos ding: de Chirico's metafysica is een *rerum metaphysica* geworden.¹⁶ De theatrale voorstelling in de gewone betekenis van het woord wordt bij de Chirico uitgezuiverd tot een nog hogere vorm van door de mens geproduceerde idealiteit: de encenering van een wereld van dingen, waarin de mens zelf een artefact geworden is. In tegenstelling tot de tragedie, die beheerst wordt door het koor, kent de Chirico's metafysische kunst geen aparte metafysische instantie meer. Het schopenhaueriaanse dualisme van wil en voorstelling, de basis van Nietzsches theorie van de tragedie, maakt plaats voor een metafysica van de immanentie.¹⁷ In deze metafysica is de individuatie niet meer de verbrokkeling (Zagreus) van een oorspronkelijke en fundamentele eenheid (Dionysus), maar integendeel een 'astronomie' die de objecten juist hun metafysische kwaliteit geeft. De metafysische kunst verliest dan haar primair dionysische, dynamische karakter: zij wordt statisch en 'apollinisch'. De voorstelling heeft zich nu helemaal van de mens losgemaakt, en de mens ontruimt de metafysische scène. Als er hier en daar nog een paar acteurs overblijven, dan zijn ze tot standbeelden versteend, tot zwijgen gekomen achter hun maskers. Dit alles lijkt moeilijk denkbaar zonder de omvorming die de metafysische kunst in *Die Geburt der Tragödie* heeft ondergaan. Anderzijds is het ook duidelijk dat Nietzsches wagneriaanse theorie van de metafysische kunst nog geen rekening houdt met de verdere verschuiving van de metafysische kunst naar de schilderkunst die zich in de twintigste eeuw zou voltrekken.

Noten

¹ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA, DTV - de Gruyter, München - Berlijn, 1980, vol. 1, p. 24, voortaan GT (Nederlandse vertalingen: F. Nietzsche, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, vert. K. Vuyk, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1987; F. Nietzsche, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, vert. H. Driessen, Arbeiderspers, Amsterdam, 2000).

² Cf. b.v. A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* II, *Sämtliche Werke*, ed. W. von Löhneysen, Stuttgart - Frankfurt a.M., Cotta-Insel, 1960-1965, vol. V, p. 89-90, voortaan PP (Nederlandse vertaling: A. Schopenhauer, *Parerga en paralipomena. Kleine filosofische geschriften*, vert. H. Driessen, 2 vol., Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2002).

³ Id., *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, *Sämtliche Werke*, vol. I, p. 369, voortaan WWV (Nederlandse vertaling: A. Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling*, vert. H. Driessen, 2 vol., Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1997).

⁴ Schopenhauers afwijzing van de opera keert terug in Nietzsches kritiek op het operarecitatief (GT, p. 120-124).

⁵ G. de Chirico, *Über die metaphysische Kunst* in Id., *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, ed. W. Schmied, vert. A. Henze, Berlijn, s.d., Propijläen Verlag p. 45.

⁶ Id., *Wir Metaphysiker*, *ibid.* p. 38.

⁷ Id., *Metaphysische Ästhetik*, *ibid.* p. 46.

⁸ Id., *Wir Metaphysiker*, *ibid.* p. 39.

⁹ Id., *Der Impressionismus und ich*, *ibid.* p. 18.

¹⁰ G. de Chirico, *Über die metaphysische Kunst*, p. 44.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Id., *Art métaphysique et sciences occultes, suivi d'une époque* in Id., *L'art métaphysique*, ed. G. Lista, s.l., 1994, p. 111.

¹³ *Ibid.* p. 112.

¹⁴ Id., *Der Impressionismus und ich*, p. 18.

¹⁵ Voor de Chirico's depreciatie van de metafysische waarde van de muziek cf. G. de Chirico, *Point de musique* in Id., *L'art métaphysique*, p. 74-75.

¹⁶ Op een zelfportret uit 1920 poseert de Chirico met de inscriptie *Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?* ("En wat zal ik beminnen tenzij datgene wat de metafysica van de dingen is?")

¹⁷ Cf. G. de Chirico, *Wir Metaphysiker*, p. 40-41.