

## GRIEKS DRAMA VOOR HET DUITSE VOLK: DE POLITIEKE ESTHETICA VAN RICHARD WAGNER

*'Lieber einen halben Tag Griechen vor dem tragischen Kunstwerke,  
als in Ewigkeit ungriechischer Gott'* (Richard Wagner)

### Inleiding

De vraag of Richard Wagner (1813-1883) 'invloed' onderging van de oudheid, en meer bepaald van de Grieken, opent verre van onbetreden paden. In het kader van de Bayreuther Lohengrin-producties van 1962-64 heeft de Griekse filoloog en Homerosspecialist Wolfgang Schadewaldt in een drietal lezingen het hele net van Griekse invloeden op Wagner overzichtelijk weergegeven.<sup>1</sup> Ook anderen hebben in het werk van Wagner dankbare thema's voor de receptiegeschiedenis van de klassieke oudheid gevonden.<sup>2</sup>

Dat Wagners *Weltanschauungsoper* een voortzetting van de erfenis van de oudheid zou zijn en ergens een soort hellenisme zou vertegenwoordigen, klinkt tegelijk aannemelijk en onwaarschijnlijk.

Voor de geloofwaardigheid pleit dat Wagner zelf in zijn autobiografie verhaalt hoe hij in 1847, tijdens de slotfasen van de compositie van Lohengrin, de Oresteia heeft verslonden in de uitgave van Johann Droysen: "Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet".<sup>3</sup> In de Dresdner periode heeft Wagner ook Aristophanes, Plato, Homeros, Herodotos en Thukudides gelezen. Voor die periode en ook daarna maakte Wagner op allerlei manieren kennis met de Griekse oudheid. In 1828 gebeurde dat via zijn oom Adolf Wagner, een lokaal bekend publicist die onder andere "Oedipus Rex" naar het Duits had vertaald en zijn neef Griekse tragedies voorlas (waarbij Wagner naar eigen zeggen

---

<sup>1</sup> W. Schadewaldt, *Richard Wagner und die Griechen. Richard Wagner – Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte.* (Hrsg. Dietrich Mack), Darmstadt, 1984; de eerste lezing is onlangs heruitgegeven: W. Schadewaldt, 'Richard Wagner and the Greeks', *Dialogos. Hellenic Studies Review* Vol. 6 (eds. M. Silk, D Ricks). London, Frank Cass, 1999, p. 109-133.

<sup>2</sup> B.v. H. Lloyd-Jones, *Blood for the Gods.* London, 1982; M. Ewans, *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia.* Cambridge, University Press, 1982; G. Wrassianopoulos-Braschowanoff, *Richard Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners.* Bayreuth, Lorenz Ellwanger, 1905; K. Verhelst, *Invloed van het klassiek Griekse denken op de Ring des Nibelungen.* Onuitgegeven scriptie, RUG, 1999-2000.

<sup>3</sup> R. Wagner, *Mein Leben.* Mainz, Schott, 1983, p. 356.

dan wel in slaap was gevallen).<sup>4</sup> Als tiener had Wagner ook geprobeerd de "Odyssea" te vertalen en heeft hij een verhaal over Odysseus' dood gebruikt als inspiratie voor een eigen drama<sup>5</sup>. In de Züricher periode las Wagner weer Homeros, naast Sophokles. Een paar jaar voor zijn dood heeft hij in Napels nog de hele "Oresteia" op drie opeenvolgende avonden voorgelezen aan een kleine schare intimi.<sup>6</sup> Ook uit de dagboeken van Cosima Wagner blijkt dat de Grieken een belangrijke plaats innamen in het dagelijkse leven van Wagner. Talloze avonden in Tribschen en Bayreuth werden besteed aan Aeschylus, Homeros, Plato, Aristophanes en de componist nam ook allerlei dagelijkse gebeurtenissen, met inbegrip van politieke, waar doorheen de Griekse mythische bril.<sup>7</sup>

Het heeft weinig zin hier nogmaals de omvang van de relatie van Wagner tot de Griekse erfenis uit te stallen. Dat is al gebeurd en nog goed ook. Schadewaldt besloot uit het bewijsmateriaal dat Wagner weliswaar geen herboren Aeschylus was, maar dat hij toch de problematiek van de moderne subjectieve geïndividualiseerde en wanhopige bourgeois langsheen de Odysseus- en de Prometheusmythen had verzinnebeeld als een tragische zelf-confrontatie in het kader van de grote historische en culturele krachten aan het werk in Europa.<sup>8</sup>

De Griekse genealogie van het muziekdrama kan men echter ook beschouwen als een wagneriaanse funderingsmythe. Net zoals de evangelist Mattheus 'bewees' dat Jezus van Nazareth de aangekondigde Messias was door hem via Jozef te verbinden met het geslacht van David, verkocht Wagner - evangelist en Messias in één - zichzelf en zijn werk als edele Helleense waar. In *Mein Leben* schetste Wagner zichzelf als een genie dat van jongs af aan voorbestemd was om het theater en de muziek van zijn tijd te revolutioneren in de richting van een authentiek drama. Dat de autobiografie een weinig betrouwbaar stuk zelfconstructie en zelfjustificatie is, is al langer bekend.<sup>9</sup> De passages in *Mein Leben* waar Wagner het heeft over Griekenland passen voor een flink deel in een beschrijving van zijn jonge jaren waaruit zijn voorbestemming voor de dramatische revolutie moet blijken: wie in een familie van theatermensen wordt geboren, op zijn zesde de liefde voor Griekenland oploopt, ongeveer op

<sup>4</sup> Idem, p. 29-30.

<sup>5</sup> Idem, p. 22 en 29.

<sup>6</sup> R.W. Gutman, *Richard Wagner: The Man, his Mind and his Music*. San Diego, Harcourt Brace, 1990 (1968), p. 401.

<sup>7</sup> D. Borchmeyer, *Richard Wagner. Theory and Theatre*. Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 77-78.

<sup>8</sup> Schadewaldt, op. cit., *Dialogos*, p. 131.

<sup>9</sup> Zie J. Deathridge, C. Dahlhaus, *The New Grove Wagner*. London, McMillan, 1984, hoofdstuk 1 voor een korte kritische biografie van Wagner, waarin allerlei mythen uit *Mein Leben* over diens artistieke ontwikkeling worden onderuit gehaald.

hetzelfde tijdstip gefascineerd geraakt door de biografie van Mozart<sup>10</sup>, een vader heeft die sterft de dag nadat hij de vraag heeft gesteld of de kleine soms talent voor muziek zou hebben, belang stelt in de koperblazers van een huzarenregiment<sup>11</sup>, vervolgens opgaat in de Griekse mythologie en geschiedenis, een oom heeft die tragedies voorleest en vertaalt, als tiener tragedies in elkaar steekt, enzovoort – die heeft voldoende voortekenen gehad om de weg naar zijn revolutionaire zelf te kunnen vinden. Schadewaldts ietwat hoogdravend insisteren op de betekenis van de Griekse cultuur in het algemeen en van Aeschylus in het bijzonder voor Wagner, neemt het zelfbeeld van de componist over: Aeschylus, maar modern en beter.

Zelfs na het doornemen van al het materiaal dat de affiniteiten tussen Wagner en Aeschylus moet bewijzen, blijft er echter een simpele vaststelling. De sprong van de gegevens naar de conclusie dat Wagners opera's diep verwant zijn met de geest van de Griekse tragedie is gewoon te groot. Ewans schreef dat 'weinig hebben gevoeld dat er een echte verwantschap is tussen Wagners toneelwerken en die van de oudste en meest ascetische onder de overgeleverde tragediedichters'<sup>12</sup>. Hij probeerde aan te tonen dat de verwantschap er wel degelijk is, maar de feiten slagen er niet in het gevoel dat er géén is, te corrigeren. Ook John Deathridge en Lloyd-Jones blijken met die twijfel te zitten – *iets* scheidt de geest van de antieke tragedie en Wagner radicaal.<sup>13</sup>

Het is moeilijk te vatten wat precies. Onlangs heeft Bernard Williams in een mooi essay – dat weliswaar niet over de Griekse filière gaat – getracht dat 'iets' te definiëren. Hij neemt een suggestie van Nietzsche over, die schreef dat het wel lijkt alsof in om het even welk werk van Wagner alle standpunten worden voorgedragen door één centrale figuur met duidelijke stem, vermoedelijk de componist zelf. Twijfel en dualiteit, vervolgt Williams, komen wel voor in de vorm van conflicten en tweeklanken binnen en tussen personages, en ook tussen het hele werk en de rest van de wereld, maar bestaan niet op het niveau van het werk zelf. Wagner spreekt voortdurend zelfverzekerd, vertelt ons waar het allemaal op neer komt. Het lijkt wel alsof je in het hoofd van Wagner bent opgesloten en zelfs alsof je wordt gemanipuleerd.<sup>14</sup>

Williams' uitspraken mogen duister en wat onbestemd lijken, maar ik herken wat hij bedoelt. Als we even aannemen dat het probleem van de moder-

<sup>10</sup> R. Wagner, *Mein Leben*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> M. Ewans, *Wagner and Aeschylus*, p. 9.

<sup>13</sup> J. Deathridge, 'Wagner, the Greeks and Wolfgang Schadewaldt', *Dialogos. Hellenic Studies Review* Vol. 6 (eds. M. Silk, D Ricks). London, Frank Cass, 1999, p. 133-140.

<sup>14</sup> B. Williams, 'Wagner & Politics', *New York Review of Books*, November 2, 2000, pp. 36-43, p. 39.

ne tragedie er inderdaad in bestaat dat er geen collectieve ethische voedingsbodem meer voor is en dat drama's bijgevolg hun eigen ethisch kader en symboliek moeten genereren<sup>15</sup>, slaagt Wagner daar grotendeels in door zijn eigen persoonlijke filosofie tot universele vraag, spijtig genoeg annex antwoord te verheffen. Het is die stelligheid van het individu dat zijn persoonlijke visie als universeel kader projecteert op zijn tijdgenoten die Wagner scheidt van de Griekse tragediedichters. In zijn prozawerken vindt men de antwoorden op de vragen gesteld in de drama's trouwens dikwijls nog eens expliciet geformuleerd.

De vragen zijn overigens meestal interessant genoeg, maar wat verontrust zijn de antwoorden. Williams geeft het voorbeeld van *Siegfrieds Trauermarsch* naar het einde van *Götterdämmerung* toe. De *Ring* lijkt aan het eind te zeggen dat er geen onschuldige politiek is, 'omdat niets dat de moeite van het bereiken waard is, in onschuld kan worden bereikt'. De *Trauermarsch*, nochtans geheel instrumentaal, staat haaks op die kant-en-klare boodschap: hij zegt natuurlijk niets, maar suggereert dat grootsheid, echt heldendom, verlossingspolitiek toch mogelijk is.<sup>16</sup> En die mars 'werkt' wel degelijk. Wagner 'werkt' dikwijls en sleurt mee in richtingen waaruit je liever geen antwoorden hoort waaien.

Ook Wagners referenties naar de Grieken horen uiteindelijk thuis in een problematisch antwoordpatroon. Toen Wieland Wagner eind de jaren '50 Schadewaldt inschakelde om de Aeschylus-ader in het werk van Richard Wagner definitief bloot te leggen, paste dat in de na-oorlogse de-nazificatiestrategie. Bayreuth kon het Griekse zuiveringsbad best gebruiken. Wieland was zelf al ingegaan op de uitnodiging van zijn grootvader om de *Ring* te bekijken door de Aeschylus-bril. In Wielands *Ring*-ensceneringen tussen 1951 en 1954 hadden de goden geleidelijk hun beladen Noordse identiteit afgelegd en Griekse personae opgezet, terwijl ook een enorme discussie, symbool voor zowel de ring van de Nibelung als de Griekse orchestra, de scène ging beheersen. Ook de Lohengrin-enscenering waarbij Schadewaldt zijn lezingen gaf, die verschenen in de *Programmhefte*, kreeg een uitdrukkelijk Aeschyliaanse tint: Wieland bracht Lohengrin in de vorm van een reeks mythologische droombeelden.<sup>17</sup>

Het is ironisch dat de Grieken in de periode na WO I bijdroegen tot de de-nazificatie van Bayreuth. Het is namelijk omgekeerd ook het geval dat de Griekse tragedie door Richard Wagner gaandeweg werd genationaliseerd en in dienst gesteld van zijn Duitse utopie. Wat men kan interpreteren als een 'beïnvloeding' van Wagner door de Griekse erfenis is omgekeerd net zo goed een vorm van geweldpleging op die erfenis.

<sup>15</sup> G. Steiner. *The Death of Tragedy*. London, Faber & Faber, 1968.

<sup>16</sup> B. Williams. op. cit., p. 42.

<sup>17</sup> F. Spotts. *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*. New Haven, Yale University Press, 1994, p. 215, p. 221 en p. 240.

## Hypothesen

Richard Wagner is niet alleen een belangrijk componist. Hij verdient ook een bedenkelijke plaats in de recente politieke en ideologische geschiedenis, met name als voorloper en exponent van het 'moderne' antisemitisme en als vertegenwoordiger van een extreem Duits nationalisme. *Das Judentum in der Musik*, in 1850 door de toen obscure componist anoniem gepubliceerd en in 1869, toen hij beroemd was geworden, onder eigen naam opnieuw uitgegeven, werd een echte klassieker van het antisemitisme en had op beide tijdstippen bijna geen parallellen<sup>18</sup>.

De precieze aard van Wagners antisemitisme is omstrede.<sup>19</sup> Paul Lawrence Rose b.v. ziet heel wat biologisch-raciaal racisme bij Wagner<sup>20</sup>, maar dat is zeker fout. Wagners antisemitisme kende een zekere evolutie van *völkisch* (de volksvreemde jood) met links-liberale trekken (de kritiek op de jood als kapitalist) naar raciaal. Het raciale antisemitisme van Wagner, dat dateert van het begin van de jaren '80, net voor diens dood, was vooral beïnvloed door Arthur de Gobineau, die geen biologisch, maar een *cultureel* racisme verdedigde. Hij is dus nooit beland bij het rassenhygiënische antisemitisme dat zo typisch zou worden voor de nationaal-socialistische propaganda en praktijk.<sup>21</sup>

Wagner heeft nooit uitgelegd, of in ieder geval slecht uitgelegd, wat volgens hem precies de draagwijdte was van het 'joodse probleem'. Punt is dat hij het moeilijk achtte voor een jood om aan zijn geaardheid te ontsnappen, maar het niet uitsloot, waar een rassenhygiënisch antisemitisme die mogelijkheid wel moet verwerpen en dus uitmonden in deportatie - of uitroeiingsprogramma's.<sup>22</sup>

Overigens is het de vraag of antisemitisme wel een rassenhygiënistische fundering behoeft om politiek radicaal te kunnen worden. Het moderne antisemitisme, dat zich vanaf 1878 in de Christelijke Arbeiderspartij van Adolf Stöcker verbond met het politiek georganiseerde nationalisme, laakte het veronder-

<sup>18</sup> Voor het volledige dossier inclusief receptiegeschiedenis, zie J. Malte Fischer, *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'*. Frankfurt/M., Insel Verlag, 2000.

<sup>19</sup> D.D. Scholz, *Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielicht - Eine Korrektur*. Berlin, Parthas, 2000, p. 116-25.

<sup>20</sup> P.L. Rose, *Wagner: Race and Revolution*. London, Faber & Faber, 1992.

<sup>21</sup> Zie M. Burleigh, W. Wipperman, *The Racial State: Germany 1933-1945*. Cambridge, University Press, 1991.

<sup>22</sup> In tegenstelling tot Goebbels en andere leidende nazi's verwees Hitler zelf nooit naar Wagners antisemitisme, mogelijks, aldus Friedländer, omdat Wagner de emancipatie van joden mogelijk achtte, en dit zowel in *Das Judentum in der Musik* als veel later in *Parsifal* (cfr. de doop van de vrouwelijke Ahasverus Kundry door Parsifal). Zie S. Friedländer, 'Hitler und Wagner', in: S. Friedländer, J. Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*. München, Verlag C.H. Beck, 2000, p. 165-178, aldaar p. 169. Wagner was niet antisemitisch genoeg voor Hitler.

stelde extreme materialisme van de joden, hun zogenaamde weigering geheel in het *Volk* op te gaan en hun veronderstelde verwerping van broederschap en 'liefde'.<sup>23</sup> Racistische elementen speelden bij Stöcker wel een rol, naast *völkische* en traditioneel-religieuze. Wagner zelf begroette die omvorming van het antisemitisme van sociale naar politieke beweging trouwens positief.<sup>24</sup>

Interessant is verder dat ook duidelijk fascistische ideologen zoals Paul de Lagarde en Julius Langbehn geen biologisch racisme verdedigden<sup>25</sup> en dat zelfs Hitler een *völkisch* naast een biologisch racisme aanhing.<sup>26</sup> S. Friedländer heeft het begrip 'verlossingsantisemitisme' gesmeed ter aanduiding van het antisemitisme van Hitler. Het hangt samen met de gedachte dat de joden verantwoordelijk zijn voor een 'degeneratie' - van het ras of van het bloed - en dat hun verwijdering op de één of andere bijna mystieke manier zou bijdragen tot de wederopstanding van het ras of van het volk. Dit eschatologisch antisemitisme is een niet eens zo verre uitloper van de antisemitische stromingen die zich vanaf de jaren zeventig rechtstreeks beriepen op de autoriteit van Wagner.<sup>27</sup>

Ook moet men de theoretische band tussen rassenhygiëne en degeneratie-ideeën niet overschatten. Het is mijns inziens fout te denken dat degeneratie-ideeën aan het einde van de 19<sup>de</sup> en het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuwen noodzakelijk samenhangen met *genetisch*-biologische theorieën. Dat erfelijke fysieke degeneratie kan samenhangen met culturele - en dus op zich wijzigbare - factoren is een gedachte die alleen weinig aanvaardbaar lijkt in een maatschappij zoals de huidige, waar het 'genetisch vooroordeel', onder invloed van de evolutietheorie, terdege is ingeburgerd.

<sup>23</sup> S. G. Payne, *A History of Fascism 1914-45*. London, UCL Press, 1995, p. 57.

<sup>24</sup> Zie J. Katz, *The Darker Side of Genius. Richard Wagner's Anti-Semitism*. Hanover, University Press of New England, 1986, p. 110.

<sup>25</sup> Zie K. Van Assche, *'Mein Kampf'. Deel II: De ideologische wortels van Hitlers Weltanschauung*. Universiteit Gent, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 2001, p. 158-164.

<sup>26</sup> K. Van Assche, *'Mein Kampf'. Deel III: Mein Kampf*, p. 278.

<sup>27</sup> De genealogie van het verlossingsantisemitisme vindt men in S. Friedländer, *Nazi-Duitsland en de joden. Deel I: De jaren van vervolging 1933-1939*. Utrecht, Het Spectrum, 1998 (oorspr. 1997). Friedländer maakt pp. 112-13 een licht voorbehoud wat betreft de persoonlijke rol van Wagner in de formulering en verspreiding van dat antisemitisme: andere Bayreuthianen zijn belangrijker geweest. Volgens Joachim Köhler - die overigens wel eens wilde hypothesen in het rond durft te strooien - zou Hitlers antisemitisme niet verklaarbaar zijn door de persoonlijke ervaringen van Hitler met joden maar wel door zijn quasi-religieuze bewondering voor Wagner. Zie J. Köhler, *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*. München. Karl Blessing, 1997, p. 98. S. Friedländer acht indirecte beïnvloeding, met name via Hitlers mentor Dieter Eckart, die deel uit uitmaakte van de *Bayreuther Kreis*, waarschijnlijker. Zie S. Friedländer, 'Hitler und Wagner', p. 170.

Niet alleen was Wagner een toonaangevend antisemiet. Op het politiek-ideologische vlak leunt zijn algemene metaforiek van het ontwakken en verrijzen van de Duitse natie uit de lange nacht van de decadentie en van het kosmopolitisme dicht aan bij het fascistische en protofascistische vertoog. Roger Griffin ziet in die palingenetische metaforiek net het verbindende patroon dat toelaat 'fascisme' af te grenzen van andere extreem-rechtse ideologieën – en sommige artikels van Wagner zijn er puur technisch gesproken goede voorbeelden van.<sup>28</sup>

Dit neemt trouwens niet weg dat de Wagner-cultus van het nazisme in de eerste plaats te maken heeft met de obsessionele verering van Hitler zelf voor de componist. Andere nazi-kopstukken verveelden zich vooral een breuk bij de vele feestelijke opvoeringen van *Die Meistersinger von Nürnberg* en ook ideologisch was de band tussen de gesofistikeerde muziek van Wagner en de nazistische pastorale van berg, dal, en boerenstee, met authentieke volksmuziek, bij voorkeur simpel en in koor meezingbaar, niet vanzelfsprekend.<sup>29</sup> Er ligt nu eenmaal een hele klankwereld tussen de koeienbellen van de *Blut und Boden*-ideologen en de *Stierhörner* in *Götterdämmerung*.

Het haalt ook niet veel uit te denken dat men door Wagner 'in zijn tijd' te plaatsen veel opschiet met de deculpabilisering. Gegeven het bereik van de attitudes en opinies van zijn tijdgenoten verkeerde Wagner ook toen al in behoorlijk slecht gezelschap.<sup>30</sup> Overigens gaat het mij hier niet om het beantwoorden van schuldvragen: de jongste decennia is een indrukwekkend dossier opgebouwd, waaruit de 'donkere kant van het genie' duidelijk blijkt.<sup>31</sup> Alleen putten sommige auteurs een bijna sadistisch genot, of misschien wel het masochistisch genot van de bedrogen minnaar, in het ongefundeerd en dus onnodig zwartverven van het hele plaatje, alsof de bruine pest wel elke letter en noot die Wagner produceerde moest besmetten. Ik ga er dus gewoon van uit dat Wagner een rabiaat antisemiet en een extreem nationalist was – met als troost, voor wie daar behoefte aan heeft, dat hij beide samen in de loop van zijn leven niet altijd even intens is geweest.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> R. Griffin (ed.), *Fascism*. Oxford, University Press, 1995, p. 97-98; R. Griffin, *The Nature of Fascism*. Routledge, London, 1991, p.87

<sup>29</sup> Dit blijkt op talrijke plaatsen in S. Friedländer, J. Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*.

<sup>30</sup> B. Williams, 'Wagner & Politics', *New York Review of Books*, November 2, 2000, pp. 36-43, p. 36.

<sup>31</sup> Met name J. Katz, op. cit.; M.A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997 (1995). Zie ook Malte Fischer, supra; D.D. Scholz, supra.

<sup>32</sup> H. Salmi, op. cit., p. 43-44 meent b.v. dat het antisemitisme in vergelijking met het nationalisme tussen 1864-71 maar een kleine plaats innam in Wagners denkwereld – wat niet helemaal rijmt met de heruitgave van *Das Judentum* in 1869.

Onder Wagner-biografen is het lang de stilzwijgende afspraak geweest de donkere zijde van de componist weg te moffelen, of zo daar toch sprake van was, de 'excessen' op rekening te schrijven van de oude prozaschrijver, eindstation de zogenaamde *Regenerationsschriften* van 1878 – 1881. De opera's zouden behoren tot de lichtzijde. Dat is op flink wat details na ook zo: de muziekdrama's zijn geen ensceneringen van antisemitisme, zoals uit de verwrongen want weliswaar goed gedocumenteerde maar slecht beredeneerde bewijzen van Paul L. Rose zou moeten blijken. Zij dragen hier en daar wel duidelijke sporen van antisemitisme en nationalisme, maar die vormen geenszins de kern van de handeling.

Dit neemt niet weg dat wie de aard en omvang van Wagners hervormingen wil begrijpen, niet om de hele man heen kan. Zijn sociale en politieke posities zijn bemiddeld door zijn positie in het artistieke domein. Dat is in ieder geval de hypothese van waaruit ik hier vertrek. Ik ontleen haar aan Pierre Bourdieu en pas haar toe op het geval Wagner: om diens artistieke revolutie, en daarbinnen het aandeel van de Griekse erfenis, te kunnen begrijpen dient men hem te plaatsen in het muziekdramatische veld van zijn tijd. Bourdieu heeft in enkele gevalstudies de hypothese gevoed dat artistieke en andere intellectuele revoluties steeds moeten begrepen worden in het kader van een samenhangend geheel van zich tegen elkaar definiërende posities, die samen de beginselen van de effectiviteit van een artistieke innovatie bepalen.<sup>33</sup> Zo'n samenhangend geheel van posities noemt Bourdieu een veld. Een positie (b.v. in de Franse 19<sup>de</sup> eeuwse literatuur 'het realisme', 'l'art pour l'art', etc.) vertegenwoordigt doorheen de smaakopvattingen die ermee samenhangen ook een bepaalde visie op wat legitieme productie en consumptie binnen het veld is. Artistieke velden, meent Bourdieu, kan men zien als ruimtes waar dergelijke legitimiteitsopvattingen met elkaar wedijveren. De kansen op slagen van avant-gardezetten in een veld worden daarbij niet alleen bepaald door de mate waarin hun *auctores* het aanzien van andere competente artiesten en zogenaamde consecratie-instellingen kunnen verwerven en omzetten in symbolisch kapitaal, maar ook door de 'homologieën' tussen de posities binnen het veld en die daarbuiten, in het bredere machtsveld. Bourdieu meent namelijk ook dat artistieke revoluties voor hun welslagen onder andere zijn aangewezen op het vinden van een publiek in de sociale wereld, dat als consument geneigd is de legitimiteit van de artistieke innovatie te (h)erkennen. De posities binnen het veld zouden onrechtstreeks ook samenvallen met politieke posities. Het belangrijkste gegeven dat – weliswaar op een onbewuste wijze – de verschillende homologe niveaus met

<sup>33</sup> Bijvoorbeeld P. Bourdieu, 'L'Ontologie politique de Martin Heidegger', *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 5-6, 1975, p. 109-156; P. Bourdieu, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris, Minuit, 1988; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.



elkaar in overeenstemming brengt is wat Bourdieu de *habitus* van de kunstenaar noemt: een door de prille opvoeding bijgebracht en door secundaire ervaring bijgesteld gevoel voor wat 'gepast' is, voor wat 'hoort'. Die *habitus* is zelf een structureel product. Bepaald door de plaats die het individu inneemt in de sociale structuur, helpt de *habitus* ook die structuur te reproduceren door mensen een praktisch gevoelen van behoren te geven dat beantwoordt aan de objectieve kenmerken van de structuur.<sup>34</sup>

Ik ga het hele kader van Bourdieu hier niet nogmaals uiteenzetten<sup>35</sup>, maar zal het als zichzelf te bewijzen uitgangspunt gebruiken. Wagner was wel degelijk, voor wie daar mocht aan twijfelen, een avant-gardefiguur, een exponent van wat men de *Neue deutsche Musik* zou gaan noemen. In de jaren na het beëindigen van *Lohengrin* werkte hij het concept van zijn (artistiek) revolutionair muziekdrama in detail uit. Men kan het zien als een nieuwe, zich tegen andere mogelijkheden profilerende gestalte in het muziekdramatische veld van de jaren '40, een concept op zoek naar een homologe publiek en een homologe politiek, en tevens de uitloper van de specifieke artistieke *habitus* van Wagner. In die context heeft Wagner ook de Griekse tragedie ontdekt: zij vertegenwoordigde voor hem een te veroveren ondeelbaar politieke en esthetische toestand, één waarin hij ook een publiek zou hebben. 'Ich bin der deutscheste Mensch, ich bin der deutsche Geist', schreef hij veel later over zichzelf; over zijn kunst: 'es ist deutsch'; over zijn publiek: 'O Himmel! Sollte ich mein Volk finden können! Welch herrliches Volk müsste das werden?'<sup>36</sup> De zucht van de kunstenaar naar een publiek ging zich in de loop van de jaren steeds duidelijker articuleren als de zucht naar een Duits volk.

Ik neem meer bepaald de volgende postulaten aan en probeer die in wat volgt nader te motiveren:

- (1) de kunstfilosofie van Wagner, zoals men die door 'interne' lectuur kan achterhalen, is bepaald door zijn positie in het muziekdramatische veld van de jaren '30 en '40;
- (2) zijn visie op de Griekse tragedie en haar relevantie voor 'het kunstwerk van de toekomst' is eveneens bepaald door de toestand van het muziekdramatische veld in die periode;
- (3) de positie van Wagner in dat veld heeft ook zijn visie op de sociale wereld diepgaand bepaald (Bourdieu noemt dit het principe van de refractie: kunst-

<sup>34</sup> P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979, p. 190-195.

<sup>35</sup> Zie F. Mortier, 'La misère du monde socialiste: Bourdieu over Mitterrand', in: R. Devos, L. Vanmarcke (eds.), *De marges van de macht. Filosofie en politiek in Frankrijk 1981-1995*. Leuven, Universitaire Pers, 1995, p. 91-107; F. Mortier, 'Bourdieu en de intellectuelen', in: J. Tacq (ed.), *Het oeuvre van Pierre Bourdieu*. Leuven, Acco, 2001 (in press).

<sup>36</sup> R. Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Zürich, Atlantis Verlag, 1975, p. 86. De aantekening dateert van 11 september 1865.

naars zijn geneigd de sociale wereld waar te nemen vanuit de opposities die hen in hun eigen kunstwereld pertinent lijken en waartegen zij zich definiëren); (4) de relatie van de kunstenaar tot het politieke veld hangt nauw samen met diens positie in het globale machtsveld: hoewel artistiek aanzien ook buiten de kunstwereld, i.e. in het globale machtsveld, symbolische macht meebrengt, behoort de kunstenaar tot een gedomineerde laag binnen de sociaal dominerende groep; de allianties van kunstenaars verschuiven bijgevolg gemakkelijk van solidariteit met de structureel lagere homologe positie (de sociaal gedomineerden) naar solidariteit met de structureel hogere homologe positie (de sociaal dominerenden); (5) de politieke strategieën en verwachtingen van kunstenaars worden bijgevolg diepgaand bemiddeld door wat die posities betekenen voor hun kunst.<sup>37</sup>

### Palingenese

'Regeneratie', 'wedergeboorte' werd het slagwoord in de late politieke esthetica van Wagner. Het is ook het woord dat hem uiteindelijk zou gaan verbinden met de palingenetische metaforen die zo centraal staan in het latere fascisme. Wagner stond uiteraard niet alleen met die palingenetische metafoor: die werd bevorderd door de factoren die Duitsland hadden laten bestaan als *Kulturnation* lang voor zij een *Staatsnation* werd. Aan de ene kant stond natuurlijk de feitelijke verdeeldheid van Duitsland over talloze staten en vrijsteden, die pas in 1871, met de eenmaking onder Bismarck zou verdwijnen. Aan de andere kant stond een gevoel van nationale eenheid dat nauw samenhang met de cohesieve kracht van de burgerlijke cultuur. Zo heeft Norbert Elias aangetoond dat op het Duitse territorium na het beëindigen van de dertigjarige oorlog (1618-48) in het bewustzijn van de burgerij een diepe tegenstelling groeide tussen de diepe Duitse burgerlijke *Kultur* en de oppervlakkige Franse adellijke *Zivilisation*. Die tegenstelling hangt sociaal gesproken samen met de afsluiting van de aristocratische sociale top voor de door de oorlogen verarmde burgerij. De burger ging zijn eigenwaarde steeds meer plaatsen in zijn distantie van de oppervlakkige hoofse cultuur van de Franstalige elites aan de Duitse vorstenhoven. Zijn taal, zijn *Geist*, zijn culturele verwezenlijkingen getuigden van zijn diepe zielenadel en hielden de natie bijeen.<sup>38</sup> Door die typische Duitse weg naar de staatkundige moderniteit kon de overtuiging vat krijgen dat de Duitsers méér waren dan de burgers van een nationale staat of de contractanten van een 'burgerlijke maat-

<sup>37</sup> P. Bourdieu, 'Mais qui a créé les créateurs?', *Questions de sociologie*. Paris, Minuit, 1980, p. 207-221.

<sup>38</sup> N. Elias, *The Civilizing Process: the History of Manners*. Oxford, Basil Blackwell, 1978, p. 1-34.

schappij'. Ze zouden de één of andere opnieuw te herrijzen organische essentie delen die vermoedelijk had bestaan voor de krachten die haar samenhielden verloren gingen.<sup>39</sup>

Wagner heeft trouwens zelf het verband gelegd tussen de afloop van de dertigjarige oorlog en de *deutsche Geist*. Zo schrijft hij in *Was ist deutsch?* (1865-78) dat het volk weliswaar vernietigd was door de oorlog, maar dat de Duitse geest (*der deutsche Geist*) het conflict overleefde, om vandaag het volk opnieuw te baren. Duitsland bestond na de dertigjarige oorlog wel verder, met een keizer en een nominale politieke structuur, maar op een 'uiterlijke' manier, in Franse livrei, met pruik en vlecht, en belachelijke Franse galanterie. Het is vandaag aan de vorst, schrijft hij, - en hij doelt wellicht op Bismarck - om te tonen dat hij het in het Duitse Rijk wedergeboren volk waardig is.<sup>40</sup>

Eén van de gedaanten van die spirituele wraakneming op de aristocratie was de gedachte dat meer in het bijzonder de kunst het cement van de natie vormde. Dat ook een nieuw soort drama, gebaseerd op 'inheemse' bronnen, daartoe zou kunnen bijdragen, stamt uit de 18<sup>de</sup> eeuw. Zo meende Johann Georg Sulzer in zijn *Allgemeine Theorie der schönen Künsten* (1773-75) dat de Duitsers het soort culturele eenheid ontbrak dat de Grieken had toegelaten de tragedie te vervolmaken. De Teutoonse bardenzang, het Bardiet, moest de basis worden van een nieuw volksdrama. Ook anderen, zoals Klopstock, Scheibe, en Justus Moser ijverden voor een drama dat de Duitse geest recht zou doen wervaren.<sup>41</sup> Wagner zelf had overigens ook grote bewondering voor E.T.A. Hoffmann, die als publicist en componist de creatie van een Duits muziekdrama voorstond.<sup>42</sup>

De beruchte nationalistische oproep van Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg*, III, 5<sup>43</sup> past in die politiek-via-de-cultuur-strategie. Hij is wel eens uitgelegd als een slechts schijnbaar en dus slecht voorbeeld van nationa-

<sup>39</sup> R. Griffin, *The Nature of Fascism*, p. 85.

<sup>40</sup> R. Wagner, *Was ist deutsch?* In: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 10: *Späte weltanschauliche Schriften*. Frankfurt/M., Insel Verlag, 1983, p. 94.

<sup>41</sup> G. Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton, University Press, 1978, p. 242.

<sup>42</sup> A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*. Paris, Gallimard, 1965, 64-74.

<sup>43</sup> De tekst gaat als volgt: 'Habt Acht! Uns dräuen üble Streich!' Zerfällt erst deutsches Volk und Reich. in falscher welscher Majestät kein Fürst bald mehr sein Volk versteht; und welschen Dunst mit welschem Tand sie pflanzen uns in deutsches Land. Was deutsch und echt, wüsst' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'. Drum sag' ich euch: eht eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister! Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, zerging' in Dunst das Heil'ge Röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!' Naar verluidd wou Wagner de tekst schrappen, maar is hij op aandringen van Cosima toch op muziek gezet, wat sommigen heeft doen wensen dat zij die avond wat vroeger slapen was gegaan.

lisme, omdat Wagner er 'alleen' de artistieke conservatie en geen politieke revolutie zou preken. Maar die vergoelijking negeert de kern van Wagners nationalisme. Tussen *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) en *Was ist deutsch?* (1878) ontwikkelde Wagners weliswaar tegengestelde politieke posities, van links naar rechts, maar zijn visie op de staat bleef constant. Moderne staten zijn volgens hem 'uiterlijke' of 'willekeurige' verbanden tussen mensen, die maar een 'innerlijke' betekenis krijgen als zij een 'echte' band bevestigen: die van het volk, die van de natie.<sup>44</sup> Wagner verwierp een politiek gebaseerd op een 'uiterlijke' of 'kunstmatige' band tussen staat en volk. De vorst kon alleen een instrument zijn voor het bijeenhouden van een vooraf bestaande essentie en niet de schepper van de nationale band. Wagner laat Sachs duidelijk zeggen dat een echte Duitse volksgemeenschap, waarop het Rijk moet zijn gebaseerd, door de Franse invloeden dreigt uiteen te worden gerukt en dat de Duitse geest moet worden overgedragen door Duitse meesters, ook al mocht het Rijk verdwijnen. Sachs geeft *mutatis mutandis* een exacte beschrijving van de rol die Wagner voor zichzelf en zijn kunst weggelegd zag in het verdeelde pre-imperiale Duitsland. De geest ligt niet in de politiek, maar in het *Volk*, en alleen de kunst - het vehikel van de *Geist* - kan het volk redden.<sup>45</sup>

Overigens zou het naïef zijn te denken dat alleen rasechte politieke oproepen *via* de kunst politiek *in* de kunst kunnen brengen. Van kunst politieke propaganda maken, dat is haar onderwerpen aan veldvreemde beginselen, is artistieke suïcide. Dat is vermoedelijk ook de reden waarom Wagner de Sachs-passage weer wou schrappen: zij lijkt sowieso te veel op propaganda. Politieke posities kunnen in het muzikale veld alleen spelen *via* de veldspecifieke vorm en dus indirect. Net zoals Heidegger de Führer binnen en niet buiten de filosofie wou zijn, wou Wagner de eenmaker van Duitsland binnen en niet buiten de muziek zijn.

Hoe dat kan, is niet zo moeilijk in te zien, ook al omdat Wagner in dit geval gevaarlijk dicht bij het overtreden van de wetten van de artistieke vormgeving staat. De tegenstelling Frankrijk – Duitsland bijvoorbeeld, klaar verwoord door Hans Sachs, speelt *via* artistieke concepties.

<sup>44</sup> R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 6: *Reformschriften 1849-1852*. Frankfurt/M., Insel Verlag, 1983, p. 146-53. Daar heet het nog in de anarchistische stijl dat moderne staten het volk verdelen in gepeupel en elite en zo de natuurlijke volksband omzetten in tegenstellingen. Later, in *Was ist deutsch?*, heet het: 'Wehe uns und der Welt, wenn diesmal (na de eenmaking door Bismarck) das Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt schwände' (p. 98).

<sup>45</sup> In de periode waarin Wagner *Die Meistersinger* schreef, gaf hij zichzelf ook een *altdeutsche* look: hij liet zich *Meister* noemen, droeg donkere fluwelen kostuums en de gekende meesterbaret.

De tegenstelling tussen de echte Duitse majesteit van Sachs en de 'dampen van de Romaanse beuzelarijen' (*welscher Dunst mit welschem Tand*) kapitaliseert op gangbare gemeenplaatsen. Ook de voorlopers van Wagners artistieke regeneratiegedachte wendden zich tegen het als oppervlakkig geziene Franse classicisme, met geometrische tuinen, reguliere tragedies, en al zijn van buitenaf opgelegde regels, een gedachte die zonder meer doorschijnt in Wagners opvattingen over Racine, wiens drama hij karakteriseert met de uitdrukkingen 'uiterlijkheid van het praten' en 'willen zonder kunnen'.<sup>46</sup> Net voor zijn dood, in een brief van 1883 aan von Stein, dwingt hij de tegenstelling tussen de Romaanse uiterlijkheid en de Germaanse diepgang in een religieuze tegenstelling tussen de joodse wet van het geweld en het bloed en de boeddhistische regel van de geweldloosheid. Daar heet het dat de hele Latijnse wereld gesemitiseerd (en dus de bloedgod Jehova gewijd en bijgevolg verloren) is en dat alleen de Duitse stammen nog op hun 'wortels' kunnen terugvallen, door zich middels het vegetarisme te regenereren en te bekennen tot de geweldloosheid.<sup>47</sup>

Tegenover de Romaanse oppervlakkigheid staat het organicisme van het Duitse kunstwerk, en meer bepaald natuurlijk van het *Gesamtkunstwerk*, de kampioen van het organicisme, alle kunsten in één. Die tegenstelling tussen de Duitse diepzinnigheid en de oppervlakkigheid van de buurlanden, Frankrijk, Italië, en later ook Groot-Brittannië, zou een constante worden in het regeneratievertoog. Ook de tegenstelling tussen de Franse nationale staat (een uiterlijk verbond van burgers-contractanten, wat Hegel de 'Not- und Verstandesstaat' noemde) en de Duitse organische staat (de 'sittliche Staat' van Hegel) deelt in dezelfde metaforiek. Wagners kunstfilosofie kon teren op die sinds lang gangbare en tot gemeenplaats geworden semantische connotaties.<sup>48</sup>

De toespraak van Hans Sachs vertegenwoordigt een laat moment in Wagners relatie tot de politiek. Om het spel van de relaties tussen zijn esthetica en politieke posities te vatten, dienen de homologieën tussen de velden te wor-

<sup>46</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*. Stuttgart, Reclam, 1984 (1852), p. 142.

<sup>47</sup> R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 10, p. 170.

<sup>48</sup> De tegenstelling tussen het oppervlakkige buitenland en het grondige Duitsland hield ook na Wagner stand. Een mooi voorbeeld is de tweedelige film *Die Nibelungen* van Fritz Lang (1923). Lang en zijn scenariste Thea von Harbou wilden een film maken die het eigendom zou zijn van het volk en niet, zoals de Edda of het Nibelungenlied, van een kleine aristocratische minderheid. De esthetica van de film was expliciet gericht tegen de oppervlakkigheid en het sensationisme van de Hollywoodproducties en moest een diepzinnige, gestileerde film zijn, met wortels in de Duitse cultuur. Het was de bedoeling een nationaal filmepos te schrijven, met een Duitse held, in een decor dat de universaliteit van een grote natie moest uitstralen, meer dan ooit uit Los Angeles en Hollywood was gekomen. De film diende 'een nieuwe Duitse visie op een oer-Duitse sage' te brengen 'voor een Duits massapubliek'. D.J. Levin, *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*. New Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 96 en p. 116-17.

den blootgelegd, rekening houdend met gegevens over de dubbelzinnige positie van de intellectuelen en het principe van de refractie, dat hun stellingen vanuit hun veld tegenover de politiek verklaart. Zoals zoveel andere intellectuelen evolueerde Wagner van een sociaal revolutionaire ingesteldheid voor 1848-49 naar een sociaal conservatisme in de periode daarna. In de *Vormärz*-periode lagen de sympathieën van Wagner aan de zijde van de linkse liberale intellectuelen, aanvankelijk bij Jong-Duitsland (geleid door de joden Ludwig Börne en Heinrich Heine), later bij de Jong-hegelianen (vooral Ludwig Feuerbach) en bij communistisch en anarchistisch links (Michael Bakunin). Pas na het revolutionaire débacle van 1849, toen tegen Wagner wegens actieve betrokkenheid bij de opstand in Dresden een aanhoudingsbevel werd uitgevaardigd en hij noodgedwongen in ballingschap ging, vervoegde hij stilaan het rechtse kamp en nam hij afstand van zijn vroegere linkse ideeën, daartoe trouwens ook gedwongen door zijn wens zich in Duitsland weer politiek acceptabel te maken.<sup>49</sup>

In de *Vormärz*-periode deelde Wagner met veel andere intellectuelen in een onzeker statuut: hun werken – ook de libretti van opera's – stonden bloot aan preventieve censuur. Voor veel universitair waren de vooruitzichten op normale academische of beroeps-carrières gesloten. Slachtoffers van die academische overbevolking kozen vaak voor een loopbaan als publicist. Veel schrijvers met wie Wagner in zijn vroege vormingsperiode in aanraking kwam – met inbegrip van zijn oom Adolf – waren niet gebonden aan de staat. Hun eisen voor vrijheid van meningsuiting en hun hele liberale ingesteldheid vonden al snel aansluiting bij nationalistische eisen: in het verdeelde Duitsland, met zijn talloze kernen van reactionair aristocratisch verzet, was een constitutionele monarchie onmogelijk en gingen nationalisme en progressiviteit hand in hand.<sup>50</sup>

Paradoxaal genoeg zou de linkse eis van voor 1848 worden gerealiseerd door Pruisen. Wagners politieke attitudes weerspiegelen de ambiguïteiten in zijn sociale positie: vanaf de vroege jaren '40 afhankelijk van de Saksische koning, en in die positie gefrustreerd in zijn ambities, helde hij over naar de homologe positie van de gedomineerde, zonder nochtans ooit republikein te worden en zijn monarchistische neigingen op te geven. Later zocht hij, nog steeds gefrustreerd in zijn ambities, herhaaldelijk staatssteun voor zijn projecten (bij Ludwig II van Beieren en bij Bismarck) en zocht hij de homologe positie van de dominerende op.

Zijn esthetica, waarin de Griekse tragische *Weltanschauung* zowat stond voor de grondnorm en het basismodel van het Kunstwerk van de Toekomst (het zijne dus) kreeg daardoor telkens nieuwe politieke invullingen. Wagner zag

<sup>49</sup> Pas op 22 juli 1860 werd het verbod op Wagners verblijf in Duitsland gedeeltelijk opgeheven. Op 28 maart 1862 kreeg hij algehele amnestie.

<sup>50</sup> Zie hierover p. A. Lees, *Revolution and Reflection: Intellectual Change in Germany during the 1850's*. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1974, 10-23.

zijn kunstfilosofie als een bijdrage tot de regeneratie van wat hij het 'Volk' noemde, nu eens, rond 1850, vanuit een communistische filosofie, dan weer, rond 1865, vanuit een excessief 'sociaal-nationalisme'. Wagner bleef immers halvelings tegen de staat gekant, en zocht het punt waar het 'volk' en zijn kunst spontaan zouden fuseren, ja het volk door zijn kunst - de Duitse *Geist* - zou worden geregenereerd.

### Het veld van het muzikale drama

Men kan het artistieke veld waartoe Wagner behoorde – het veld van het muzikale theater – zien als een onderling verbonden geheel van (1) *stilistische* mogelijkheden, die gehoorzamen aan (2) bepaalde *legitimiteitsprincipes* opgelegd door de artistieke consecratie-instellingen, die zelf weer samenhangen met (3) het *publiek* waarvoor die stijlen bedoeld zijn.

Wat betreft de stijlen behoorde Wagner tot een veld waarvan hij in het eerste deel van *Oper und Drama* (1851) perfect de structuur en geschiedenis beschrijft. Tot de stilistische mogelijkheden behoorde de Italiaanse opera, met Bellini en Donizetti, en gekenmerkt door, sinds Rossini, de volstreckte autonomisering van de absolute melodie (de aria) als vormprincipe. Daarnaast was er de 'ernstige' Franse opera, met vertegenwoordigers als Méhul en Auber, de erfenamen van Glück, die aanstuurden op een soort muziekdrama, maar – volgens Wagner - in het vormelijke keurslijf van de absolute melodie. Er was ook Duitse opera, met Mozart, von Flotow, Marschner, Lortzing, en, de belangrijkste, Carl Maria von Weber. De Duitse opera beantwoordde echter niet duidelijk aan een stijlbegrip. Duitse opera was gewoon opera geschreven door Duitsers, in tegenstelling tot de Franse en de Italiaanse opera. Verder was er, recent, het immense succes van Giacomo Meyerbeer, de avant-garde van het ogenblik.

Het lijkt geen twijfel dat de artistiek revolutionaire Wagner, naar het einde van de jaren '40 toe en na experimenten met alle in het veld erkende posities<sup>51</sup>, zijn pijlen vooral richt tegen de Meyerbeer-opera, die als stijlgeheel een conglomeraat van 'succesvolle' elementen was uit de andere operastijlen. De oppervlakkigheid van de Meyerbeer-opera verklaarde Wagner vanuit het joodzijn van 'Beer' (de oorspronkelijke naam van Meyerbeer). 'Als jood (had hij) geen moedertaal die met de zenuwen van zijn innerste wezen onscheidbaar ver-

<sup>51</sup> Wagners eerste drie opera's beslaan netjes de reeks posities in het veld: *Die Feeen* (1834) is een Duitse opera, stijl Marschner-Weber, *Das Liebesverbot* (1836) een Italiaanse, stijl Donizetti-, *Rienzi* (1840) een Franse, stijl Spontini-Meyerbeer-Auber-Halévy. De daarop volgende opera's, *Der Fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845) en *Lohengrin* (1848) zijn weliswaar minder conventioneel dan de vorige, maar konden stilistisch toch nog thuisgebracht worden in de nu eenmaal heterogene 'Duitse' categorie.

groeid is'<sup>52</sup>, 'staat (hij) onverschillig tegen de Geist van elke taal'. Het antisemitische thema wordt in *Das Judentum in der Musik* (1850) nog een stuk explicieter verwoord: de jood, als recent immigrant, heeft geen wortels met enige cultuur of een volk waar hij een authentieke taal zou hebben kunnen leren. Hij is dus gedoemd tot een pseudo-taal, die willekeurig elementen bijeenraapt, ook in het muziektheater.

Wagner doorweeft de diagnose van het 'probleem' met de muziek geschreven door joden echter met een hele rij vicieuze anti-joodse vooroordelen en gevoelens. Hij vertrekt van de 'instinctieve' afkeer van Europeanen voor joden, en meer bepaald van een hatelijke schets van de manier van spreken en zingen van niet-geïntegreerde joden, om een verklaring te zoeken voor het cultuurvreemde van 'welopgevoede' (*gebildete*) joden. 'Nationale' kunstenaars worden tegen wil en dank 'naar onderen' vastgehouden door de 'werkelijke Volksgeist', hun 'natuurlijke bodem', ook als zij zich overgeven aan fantasieën en luxezucht.<sup>53</sup> Joodse kunstenaars daarentegen behoren noch tot de joodse 'stam' noch tot een echt volk, en vallen dus in hun wortelloosheid noodgedwongen terug op slecht begrepen stamgebruiken.<sup>54</sup> De enige banden waartoe de joden in staat zijn, bij gebrek aan historische samenhang met een maatschappij, zijn 'extern', 'liefdeloos', door geld bemiddeld en op luxe gericht. De muziek, afgezonderd van haar zusterkunsten - en de opera is volgens Wagner een treffend voorbeeld van de scheiding van de kunsten -, is het medium waarlangs die doelstelling het gemakkelijkst kan worden bereikt.

De metaforiek in *Das Judentum in der Musik* teert op een netwerk dat de nationale essentie stelt tegenover de stamgebruiken van de joden, de nationale geaardheid tegenover de wortelloosheid van de joden, het *Gesamtkunstwerk* tegenover de losgeslagen muziek, liefde tegenover geld, grondigheid tegenover oppervlakkigheid, instinct en natuur tegenover gekunsteldheid, de vooruitziende profeet tegenover de retrospectieve denker<sup>55</sup>, het *reinemenschliche* tegenover het triviale, samenhangigheid tegenover egoïsme, enzovoort. Door het spel van de homologieën zijn sommige tegenstellingen zelfs als thema's te vinden in de muziekdrama's zelf, met name het conflict tussen liefde en samenhangigheid (de Wälsungen) en geld en egoïsme (de Nibelungen).

Het is merkwaardig hoe vroeg het nationale thema bij Wagner voorkomt in relatie met zijn joodse antipathieën: in 1850 was hij nog niet helemaal over zijn revolutionaire driften heen. Volgens Rose is Wagners bekering tot het antisemitisme, waarschijnlijk in 1847-48, zelfs een aspect van zijn revolutionaire

<sup>52</sup> Ibid., p. 92.

<sup>53</sup> Die 'luxezucht' is de steen des aanstoets van de dramaturg Wagner. Zie verder.

<sup>54</sup> R. Wagner, *Das Judentum in der Musik* (Hrsg. J. Malte Fischer), p. 157.

<sup>55</sup> Ibid., p. 154.



ingesteldheid in die periode: de Duitse sociale revolutie, ook de extreem-linkse, was volgens Rose in essentie een nationalistische en dus een antisemitische revolutie (*revolutionary antisemitism*).<sup>56</sup> De implicatie 'nationalistisch dus antisemitisch' is vergezocht. De jood stond symbool voor geld en liefdeloosheid, bijgevolg voor het kapitalisme. De linkse revolutie keerde zich dus voorspelbaar tegen wat men zag als de 'joodse essentie'.<sup>57</sup> Toch zou het fout zijn in Wagners kritiek op Meyerbeer alleen een antisemitische opwelling te zien. Ook Halévy (oorspronkelijk Elias Levi) was een jood, die succes had in de operawereld, maar Wagner laat hem buiten schot in *Oper und Drama*. In 1842 had Wagner *La Reine de Chypre* gereduceerd voor piano, een drietal artikels over de opera geschreven en de componist zelf herhaaldelijk ontmoet. Wagner noemt hem in *Mein Leben* 'één van de laatste Franse musici van betekenis' en schrijft: 'Bij hem vond ik voor het eerst een naïef uitgesproken bekentenis van zijn ongelooft in de echte waarde van de moderne prestaties op dit gebied (i.e. van de opera)'.<sup>58</sup> De jood Halévy, wiens *La juive* Wagner ook al had bewonderd, bleek dus de latere kritiek van Wagner op Meyerbeer te delen. De grove antisemitische vooroordelen waarin Wagner een verklaring zoekt voor de oppervlakkigheid van Meyerbeer zouden bijna doen vergeten dat zijn kritiek ook een grond had. Ook voor Wagners anti-joods pamflet verscheen in het avantgardistische *Neue Zeitschrift für Musik* stond Meyerbeer bij jonge muzikale talenten symbool voor de roemrijke toppen die lege virtuositeit en gebrek aan stijl onverdiend konden scheren. Robert Schumann had in 1837 een kritiek op Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) geschreven die inhoudelijk heel dicht aanleunt bij Wagners kritieken op *Le Prophète* (1849) in *Das Judentum*, maar slechts heel vaag de joodse verklaring had gesuggereerd.<sup>59</sup> In *Oper und Drama* is de diagnose van het probleem in iets muzikalere termen uitgewerkt. Meyerbeer, schrijft Wagner er, heeft zijn voorgangers uitgebuit, de woorden die zij nauwelijks hadden uitgesproken weer uitgekretten, zijn melodie bestond uit een leeg, droog formalisme, hij werd het 'vaantje van het Europese operamuziekwee', haspelde Rossini, Auber, Berlioz, en al wat kon dienen om zijn 'effect zonder oorzaak' op het publiek los te laten, door elkaar. 'Hij geleeke op een spreekwiel die de ploeg volgt op het veld en uit de zopas omgewoelde akkervoren vrolijk de aan de lucht gebrachte regenwormen oppikt'.<sup>60</sup>

Hoewel het duidelijk is dat de persoonlijke ervaringen van Wagner met Meyerbeer een rol hebben gespeeld in de 'bekering' van eerstgenoemde tot het anti-

<sup>56</sup> P.L. Rose, *Wagner: Race and Revolution*, p. 2-4.

<sup>57</sup> In het debat over de 'jodenvraag', door Bruno Bauer in de Duitse pers geopend in 1843, zag Karl Marx de joden als de typische vertegenwoordigers van het burgerlijk kapitalisme.

<sup>58</sup> R. Wagner, *Mein Leben*, p. 220.

<sup>59</sup> J. Malte Fischer, *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'*, p. 18-20.

<sup>60</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 101 en p. 94.

semitisme, is het onwaarschijnlijk dat *alleen* persoonlijk ressentiment dat effect heeft gehad. Wellicht is het effect van die ervaringen onverbrekkelijk verbonden met Wagners lage inschatting van de verdiensten van de niettemin beroemde Meyerbeer en dus met een visie op diens artistieke waarde.

Een andere, deels met Meyerbeer verwante avant-garde in het veld, wordt vertegenwoordigd door Jong-Duitsland. Na 1835, toen het bandecreet van het Frankfurter parlement tegen Jong-Duitsland werd uitgesproken, waren Heinrich Heine, Heinrich Laube, Karl Gutzkow en andere centrale figuren uit de beweging naar Sachsen verhuisd. Wagner kende velen onder hen persoonlijk. De anti-christelijke, liberale, ónconventionele filosofie van die groep kon min of meer gedijen in het Sachsen van het kabinet von Lindenau (1830-1843). Berlijn, München, Hannover en andere steden zagen in de Sachsische pers het verzamelbekken van de linkse progressieve intelligentsia. De groep, die overigens niet sterk samenhang, propageerde niet alleen een sterk erotiserende en sensualistische filosofie, maar probeerde die ook door popularisering en journalistiek aan de man te brengen. Jong-Duitsland, vooral in de figuur van Heinrich Laube, zag in de Franse opera, en meer bepaald die van Meyerbeer, een uitstekend vehikel om politieke standpunten aan de man te brengen. De onmiddellijke politieke betekenis van opera werd onderstreept. Wagner nam die filosofie aanvaardelijk over: zijn vroegste opera's, zoals *Das Liebesverbot* en zeker *Rienzi*, behoren tot de jong-Duitse sfeer. Uit de muziekkritiek in die tijd blijkt duidelijk dat *Rienzi* werd ervaren als een jong-Duits politiek stuk<sup>61</sup>: *Rienzi*, de volkstribuun als *Potenz* van het verstand, de stemmingen, meningen en wilsacten van het volk. Wagner gebruikte er, naar het expliciete voorbeeld van Meyerbeer, ook heel wat koren in.

Jong-Duitsland, met zijn bewondering voor de Franse opera als politiek wapen, behoorde tot de avant-garde in het veld, maar zijn dominerende legitimatieprincipe was eigenlijk extra-artistiek, want politiek. Het legitimatieprincipe van Meyerbeer, meende Wagner, was enkel en alleen de verkoop van het kunstproduct, het onmiddellijke succes, dat ook de hele vorm, met name 'effect zonder oorzaak', de volstreckte mengelmoes, bepaalde. De Italiaanse opera had als dominant legitimatieprincipe de melodie, en dus de streling van het gehoor van het publiek, en verder de smaak van de 'hoving' die het theater bestuurde. In het Sempërtheater in Dresden, waar Wagner in de jaren '40 werkte als eerste *Hofkapellmeister*, woonde in het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw nog een groep Itali-

<sup>61</sup> Cfr. H. Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Das Zeitgenössische Wagner-Bild. Erster Band: Wagner in Dresden*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1972.

aanse immigranten, verbonden aan de koninklijke muziekinstellingen.<sup>62</sup> De intendant van het Sempetheater was von Lüttichau, die voor een deel ook de programmatie bepaalde. Von Lüttichau was in een vorig leven jachttopziener geweest en enkel ondanks hem was net voor de komst van Wagner naar Dresden het aandeel van de Italiaanse voorstellingen gedaald.

De *Weltanschauungsoper* van Wagner kan men zien als een poging een nieuwe positie in het veld te realiseren: met een politieke betekenis (zoals de Franse opera en de Jong-Duitse), met een dramatische betekenis (zoals de opera van Auber en Méhul), met een duidelijk stijlprofiel ook (zoals de herkenbare Italiaanse), maar gehoorzamen aan geheel andere legitimatiebeginselen. Het is op het vlak van die legitimatiebeginselen dat Wagner zijn eigen visie ging ondersteunen door een bepaald beeld van de Griekse tragedie te propageren.

De kritiek op de alternatieve legitimatiebeginselen was meteen een kritiek op de heersende consecratie-instellingen (hof, markt, muziekkritiek). Het grondprobleem van het muzikale theater in zijn tijd zag hij immers als zijn onderschikking aan de luimen van een smaakloos publiek, van kunsthandelaars, en van onbekwame aristocraten, die door hun positie in de theaterwereld allerlei heteronome normen oplegden aan de artistieke productie. Wagner stond op de autonomie van de operaproductie: de vraag dat zij aan interne kwaliteitscriteria zou gehoorzamen eerder dan aan externe. Dat is trouwens ook de kern van zijn kritiek op 'de jood'. Wagner eiste 'vrije' productieverhoudingen voor de kunstenaar, los van de aristocratische patroon, van de stedelijke voorgedij, van de kapitalistische koper van de kunst. De meeste Duitse kunstenaars waren verplicht hun partituren als zodanig te verkopen, zonder voor verdere opvoeringen tantième- of reproductierechten te krijgen. In de jaren '30 was het tantièmerecht in Duitsland voor het eerst, in Berlijn, afgedwongen door Meyerbeer. Nog lange tijd daarna was Berlijn de enige plaats waar componisten dergelijke rechten ontvingen. Kunstenaars waren daardoor afhankelijk van de smaak van de directe kunstkopers en het publiek. Hun product had immers meestal – behalve in het geval van de grote succesnummers onder de componisten – een 'onzekere gebruikswaarde', met veel te lage prijzen als gevolg. Opera's die niet onmiddellijk succes kenden, hadden weinig gebruikswaarde en kwamen niet eens in aanmerking voor editie. De operacomponist die rekende op 'de lange omslag' in plaats van het onmiddellijke succes was bijna een economische onmogelijkheid. Wagner koos niettemin die strategie, met alle mogelijke gevolgen van dien: zijn biografie is één lang relaas van schulden maken, schulden niet afbetalen, de biezen pakken, eenmaal zelfs in de gevangenis belanden, het uitzuigen

<sup>62</sup> Voor details over het Dresdner theaternieuw, zie behalve het net geciteerde werk ook E. Newman, *The Life of Richard Wagner. Vol. 1 1813-1848*. Cambridge, University Press, 1976 (1957), p. 357-366.

van een naïeve koning, tot en met een mislukte poging om langs Bismarck om het statuut van officieel geconsacreerd staatsmuzikant te verwerven.

In de eerste helft van de 19<sup>de</sup> eeuw nam de vraag naar onafhankelijkheid voor de kunstenaar en zijn werken de vorm aan van de vraag naar intellectuele eigendomsrechten en vooral naar de creatie van 'nationale' theaters in zelfbeheer van de musici.<sup>63</sup> In de periode die de vorming van Wagners esthetica onmiddellijk voorafging (2<sup>de</sup> koninklijke *Hofkapellmeister* in Dresden in 1841 en 1<sup>ste</sup> vanaf 1842) gingen de eisen om meer financiële autonomie voor componisten bijna logisch tegen de politieke patronageverhoudingen in: tegen het hof, de koning, dikwijls in de richting van een eis tot nationale eenmaking. Parallel daaraan ging de herdefinitie van de functies van de 'autonome' kunst rechtstreeks in tegen de auditoria waarvoor de 'heteronome' kunst bedoeld was: tegen de gezelschapsbehoeften van aristocratie en bourgeoisie, tegen de 'kapitalistische' kunst en de aristocratische 'oppervlakkigheid'. De tegenstellingen die zich Wagner bijna natuurlijk aanboden waren die tussen de 'oppervlakkigheid' en 'diepzin', 'mechanisme' en 'organiciteit', 'uiterlijkheid' en 'innerlijkheid', 'vertier' en '*Bildung*', door Wagner in *Oper und Drama* verder uitgewerkt in een reeks typische tegenstellingen, waarvan die tussen 'opera' (oppervlakkig) en 'drama' (serieus) er slechts één is. Dezelfde tegenstellingen die Wagner gebruikte ter karakterisering van de joden, blijken ook zijn waarderingen van de stilistische mogelijkheden binnen het veld van het muziekdrama samen te vatten. Het is waarschijnlijk dat de eeuwenoude antithesen die dienden om het verschil Duits – vreemd te vatten, op Wagner vat kregen doorheen zijn visie op de artistieke wereld van de jaren '30 en '40. Hij was een componist met een artistiek concept, vooralsnog zonder een goed voorbeeld van de muziek van de toekomst, op zoek naar een publiek voor een nieuw soort drama. Toen hij begon te werken aan de *Ring*, was er geen theater voor, zelfs geen zangers, en dat wist hij. Aan het eind van *Oper und Drama* erkende hij: 'Het hedendaagse publiek heeft geen behoefte aan mijn kunst'. Hij stelde ook vast dat hij geen *Kunstgenossen* had voor de voorstelling van zijn kunstwerk. Toch begon hij *Der Ring*, een immens werk, zonder hoop op een opvoering. Toen *Tristan* in 1865 in première ging, was het 15 jaar geleden dat het publiek een nieuw werk van Wagner had gehoord.<sup>64</sup> Hij was zeker ook geen artistiek opportunist in de zin dat hij bereid was tot compromissen. Hij koos resoluut voor de 'lange omslag': de productie van een kunstwerk waarvan de baten enkel op de lange termijn lagen (de grondverhouding volgens Bourdieu van de serieuze artiest tot zijn werk).

<sup>63</sup> Wagner vocht bijna zijn hele leven voor een eigen theater.

<sup>64</sup> Hij had *Rheingold* en *Die Walküre* wel al afgewerkt en excerpten laten horen op publieke concerten.

### Esthetica en Attische tragedie

Wagner zag de Attische tragedie als de weliswaar historisch verder te ontwikkelen *grondnorm* voor het muziektheater. Wat hij er in vond, en wat hem er in fascineerde, kan alleen worden begrepen tegen de achtergrond van wat de enen de 'joodse crisis' en de anderen de 'artistieke crisis' in de moderne opera zouden noemen. De kunstfilosofie waardoor hij de Griekse tragedie bekeek, vindt men in eerste instantie in de 'prozatetralogie': *Oper und Drama, Das Kunstwerk der Zukunft, Die Kunst und die Revolution* en *Das Judentum in der Musik*, allemaal werken uit de scharnierperiode rond 1850, toen Wagner het componeren jarenlang staakte en zijn gedachten enigszins ordende.

De opmerkingen van Wagner over de Griekse theateropvoeringen zelf zijn niet zeer gedetailleerd en geven nauwelijks historische referenties, nooit een bronnenopgave. Het lijkt wel alsof hij een ideaalbeeld invult vanuit zijn bedenkingen bij de toestanden waartegen zijn eigen artistieke revolutie zich richtte. Hij verklaart zelf ook dat zijn ideeën over het kunstwerk van de toekomst zich rechtstreeks inspireren op het Griekse voorbeeld.<sup>65</sup>

Wagner zag in de Attische tragedie niet alleen een artistiek, maar ook een kunstpolitiek ideaal. Die gedachte heeft hij nooit laten vallen. Nog in 1878 meende hij dat voor de grote Griekse tragici het publiek en de kunstenaar in zoverre samenvielen, dat het publiek voor hen een productieve eerder dan remmende werking had. Hij voegt er meteen aan toe dat die tijd definitief en onherroepelijk voorbij is – en zelfs al begon te vervallen na Aischylos en zeker met Euripides.<sup>66</sup>

In zijn werken uit de prozaperiode zag Wagner in de Griekse tragedie vooral de religieuze viering en zelfverheerlijking van de polis. Hij moet daarbij uiteraard aan de Grote Dionysia hebben gedacht, een stedelijk festival in Athene gesticht door Peisistratos in de 6<sup>de</sup> eeuw voor Christus in het kader van de cultus van Dionysos Eleuthereus. Het vond plaats ergens rond eind maart (de maand Elaphebolion). Oorspronkelijk uniek voor de Grote Dionysia waren de toneelwedstrijden. Er is heel wat discussie over de orde van de wedstrijden zelf en hun precieze plaats in het geheel van het festival, maar algemeen wordt aangenomen dat de tragediewedstrijden dichters tegenover elkaar plaatsten die telkens een *tragike didaskalia* bestaande uit drie tragedies en een saterspel presenteerden met hetzelfde koor en dezelfde acteurs, bij wijze van tribuut aan de

<sup>65</sup> ... auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse!' R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 6.: *Reformschriften 1849-52*. Frankfurt/M., Insel Verlag, 1983, p. 30.

<sup>66</sup> R. Wagner, 'Das Publikum in Zeit und Raum', in: R. Wagner, *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M., Insel Verlag, 1974, p. 231.

polis georganiseerd en gefinancierd door een rijke *choregos*. Vanaf 486 v. Chr. werden ook komediewedstrijden gehouden.<sup>67</sup>

Er zijn geen saterspelen overgeleverd die horen bij eveneens overgeleverde tragische trilogieën. Wagners tetralogie is naar het overgeleverde Griekse voorbeeld dan ook uitdrukkelijk, zij het door de toevoeging van een *Vorabend* ietwat artificieel, geconcipeerd als een tragische trilogie.<sup>68</sup> Hij presenteert zijn werk ook expliciet als een jaarlijks te organiseren *Bühnenfestspiel*, dat in volle zomer moet worden opgevoerd, drie maal na elkaar, waarbij elke cyclus telkens een 'vooravond' met *Rheingold* en drie opvolgende avonden met de 'hoofdstukken' moet omvatten.<sup>69</sup> Volgens Schadewaldt is ook het grondplan van de *Ring* geïnspireerd op de hypothetische Prometheus-trilogie, gereconstrueerd door Droysen en toegeschreven aan Aeschylus. Alles begint met een roof (van het goud bij Wagner, het vuur bij Aeschylus), vervolgt met een binding (van Brünnhilde bij Wagner, Prometheus bij Aeschylus), en gaat verder met een bevrijding (door respectievelijk Siegfried en Herakles).<sup>70</sup>

Door het ontbreken van overleverde saterspelen is eigenlijk ook niets bekend over het gedeelte van de *tragike didaskalia* dat het best moet hebben aangesloten bij de Dionysos-cultus (saters hoorden tot het vaste gevolg van Dionysos lang voor de dramatische festivals werden gesticht).<sup>71</sup> De Grote Dionysia waren wel degelijk religieuze feesten, die behalve rond tragedies (en later komedies) draaiden rond dithyrambenwedstrijden: elk van de tien Atheense

<sup>67</sup> E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, p. 106-07.

<sup>68</sup> Een auteur ziet in Siegfried het vereiste saterspel: U. Müller, 'Richard Wagner und die Antike', in: U. Müller, P. Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1986, p. 7-18, aldaar p. 15. Wagner vatte *Der junge Siegfried* op als een komisch pendant voor de ernstige *Siegfrieds Tod*. Pas later kwam de idee om de *Ring* om te bouwen tot een trilogie met een *Vorabend*. De *Siegfried* die uiteindelijk de plaats innam van *Der junge Siegfried* is volgens sommigen structureel nog steeds een komedie en bevat ook nog heel wat komische of komisch bedoelde scènes. Wagner zou het werk ook als zodanig zijn blijven beschouwen. Zie P. McCreless, *Wagner's Siegfried. Its Drama, History and Music*. Ann Arbor, UMI Research press, 1982, p. 16-35. Wat er ook van zij, omdat een bilogie iets anders is dan een trilogie, omdat een komedie iets anders is dan een saterspel, omdat plaats drie op vier iets anders is dan plaats vier op vier (waar het saterspel thuishoort), en omdat Wagner *Siegfried* zag als een hoofdstuk in de trilogie en niet als een nevenstuk, zoals *Rheingold*, is de *tragike didaskalia*-interpretatie een beetje bij de haren gegrepen.

<sup>69</sup> R. Wagner, 'Vorwort zur Dichtung des Bühnenfestspiels 'Der Ring des Nibelungen'', *Ausgewählte Schriften*, p. 165.

<sup>70</sup> U. Müller, 'Richard Wagner und die Antike', in: U. Müller, P. Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1986, p. 7-18, aldaar p. 15 voor enige commentaar op de stelling die eerst werd ontwikkeld door Schadewaldt.

<sup>71</sup> P.E. Easterling, 'A Show for Dionysus', in: P.E. Easterling (ed.), *Greek Tragedy. The Cambridge Companion*. Cambridge, University Press, p. 36-53, aldaar p. 38.

stammen leverde een koor van 50 mannen en 50 jongens dat een gedicht zong en danste ter ere van Dionysos.<sup>72</sup> Voor Peisistratos de Grote Dionysia vestigde bestond in Athene waarschijnlijk een lokaal Dionysosfeest, dat sterk moet hebben geleken op de 'rurale' Dionysia die men elders in Griekenland ook kende. Die festivals bestonden oorspronkelijk uit een fallische processie naar een cultusplaats gevolgd door een offer. De dag voor het publieke gedeelte van de Grote Dionysia begon, werd een processie gehouden ter herdenking van de introductie van Dionysos Eleuthereus in Attika. De eerste eigenlijke festivaldag begon met een lange officiële processie, met achteraan mannen die hymnen zongen en grote *phalloi* droegen. Toch moet die religieuze context nu ook weer niet worden overdreven: de 'tirannen' die de stedelijke festivals introduceerden tot hun eigen meerdere eer en glorie wisten uiteraard dat de Dionysoscultus, met zijn nadruk op wijn, roes, drift en effervescentie, eerder populair was. Zoals Csapo en Slater nuchter opmerken was Dionysos, symbool van de roes en ook van de dood, een gelijkmaker en dus een ideale figuur voor de projectie van de mythe van een ongedifferentieerde harmonische politieke collectiviteit.<sup>73</sup> Wagner gaf met zijn boeddhistisch *Bühnenweihfestspiel Parsifal* een invulling aan de Griekse religieuze tragediecontext die een Dionysosvereerder ongetwijfeld de fallus uit de handen zou hebben gelagen.

Ook moet men er zich voor hoeden het festivalkarakter dat Wagner eiste van zijn gehoor al te zeer te verwarren met de Griekse festiviteiten: de plechtige feeststemming van zijn theater is expliciet bedoeld als een contrast met 'gewone grootstedse' operavoorstellingen, waar burgers heen gaan om zich gedachteloos te ontspannen. Van overal ten lande zullen de genodigden naar Wagners theater komen om zich langzaam te laten opnemen in de ernstige sfeer van zijn muziek: bij het vallen van de avond worden zij opgeroepen naar het theater en de mystieke klank van het onzichtbare orkest trekt langzaam hun aandacht, waardoor echte ontvankelijkheid voor kunst mogelijk wordt.<sup>74</sup> Niet het Griekse voorbeeld is doorslaggevend, wel de tegenstelling met het oppervlakkige operavertier van zijn tijd.

### Griekse tragedie door opera-ogen

Wagners verklaring voor het succes van de Griekse tragedie correspondeert punt per punt aan zijn diagnose van wat er mis was met het muziektheater van zijn eigen tijd. Dat succes verklaart hij eerst en vooral uit de stof van het Griek-

<sup>72</sup> Easterling, op. cit., p. 37.

<sup>73</sup> Csapo & Slater, op. cit., p. 103.

<sup>74</sup> Ibid., p. 169.

se drama: de mythe – ‘alleen uit het wezen van de mythe kunnen wij het hoogste Griekse kunstwerk en zijn ons zo verrukkende vorm begrijpen’.<sup>75</sup> De mythe is namelijk het product van de *Dichtungskraft* van het volk. Onder *Dichtungskraft* verstaat Wagner iets dat zowel een ‘gedicht’ is als een ‘samenballing’. De mythe ‘verdicht’ de veelheid van de verschijnselen door daartussen een samenhang te zoeken. Die zoektocht mondt echter niet uit in wetenschappelijke verklaringen middels het *Verstand*, maar wel in de samengebalde verzinnebeelding van de belevenissen van een menselijk individu. Of het nu om natuurlijke gebeurtenissen gaat of andere, de volksfantasie ‘verklaart’ ze door de werking van zintuiglijk voorstelbare goden. De mythe is dus uitdrukking van het vermogen om alle denkbare realiteiten en werkelijkheden in hun breedste omvang aanschouwelijk te maken in een samengebalde, duidelijke, plastische verschijningsvorm.<sup>76</sup> Door die vorm wordt de wereld ook pas begrijpelijk, en dit in de vorm van de belevenissen van individuen. Daardoor evolueert de mythe van de voorstelling van ‘goden’, naar die van ‘helden’ en tenslotte van gewone ‘mensen’. De Griekse tragedie is de kunstzinnige verwerkelijking van de inhoud en de geest van de Griekse mythe: de tragedie ‘verdicht’ de inhoud van de mythe nog een tweede keer en is de ‘tot plastische dichtheid gekomen mythe’. Vandaar: ‘De tragische dichter deelt slechts de inhoud en de kern van de mythe op de meest overtuigende en begrijpelijke wijze mee, en de tragedie is niets anders dan de kunstzinnige voltooiing van de mythe zelf, de mythe dan weer is het gedicht van een gemeenschappelijke levensbeschouwing’.<sup>77</sup>

Belangrijk daarbij is dat de ‘verdichting’ geheel en al beroep doet op de begrijpelijkheid van de mens en zijn motieven. De tragedie is noodzakelijk verdichting tot een menselijke vorm en dus *Anschauung* van het diepste wezen van de mens zelf. De overgang van God naar held naar mens is dus noodzakelijk. Die theorie over de tragedie is overigens zélf eveneens verzinnebeeld in *Der Ring: Rheingold* speelt zich geheel in de godenwereld af, *Walküre* en *Siegfried* brengen helden en halfgoden op het toneel, en *Götterdämmerung* ook mensen.

Essentieel voor Wagner is dat de zo begrepen tragedieepersonages niet staan waarvoor zij schijnen te staan. Zij beelden reële en geen denkbeeldige figuren uit, maar dan in een geconcentreerde vorm, in wat Wagner een *reinemenschliche* vorm noemt. In *Der Ring* bijvoorbeeld staat Wotan niet voor de oppergod, met zijn speer en koehorens, zoals het verstand zou kunnen denken, maar voor prototypische belevenissen. Hij vertegenwoordigt de psychologie van de heerser, de bedrogen vader en de bedriegende echtgenoot, de vader die afstand doet van zijn kind, etc. De tragische *Verdichtung* maakt de aaneenscha-

<sup>75</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 161.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 162-63.

<sup>77</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 164.



keling van de gevoelens en motieven van de actoren begrijpelijk, maar niet op een discursieve manier: 'Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl'. Het verstand kan ons pas 'Zo is het' zeggen, wanneer het gevoel ons heeft gezegd 'Zo moet het zijn'.

Uitmaken of Wagner met die theorie iets vat dat ook de Griekse tragedie aanbelangt, laat ik graag aan anderen over. Vast staat dat wat hij erover vertelt in oppositie staat met wat hij zelf verafschuwde. De Scribe-opera's (waaronder die getoonzet door Meyerbeer) smeerden de *couleurs locales* van precieze historische locaties kwistig uit. Opera-uitvoeringen waren gedetailleerde epoquereproducties, die zo authentiek mogelijk het Concilie van Konstanz of de hiërarchie van de middeleeuwse maatschappij meenden uit te drukken, en die ook werden beoordeeld op hun theaterpomp, kostuums, paarden, stoeten, en 'realistische' decors. Het verwondert dan ook niet dat Wagner historische thema's ongeschikt achtte voor het muziektheater. Historische handelingen, meende hij, maken gebeurtenissen begrijpelijk door ze terug te voeren op externe omstandigheden en op verstandelijk begrijpen – daarom ook zijn ze ongeschikt om een diepe, organische band met het voorgestelde te creëren. Het doel van het drama is de volle waarheid van de handeling een noodzakelijke, *reïnenselijke* gevoelsuitdrukking te geven. Het drama maakt, zegt Wagner ook, het gevoel 'gnostisch'.

Hoe de Griekse tragedie dat 'gnostisch' effect kon bereiken, verklaart Wagner met name door de functie van de koorzang. De kern van de tragedie zou, omdat zij nu eenmaal verzinnebeelding is, liggen in een soort oorspronkelijke eenheid van dansgebaren en wat hij *Ton-Wortsprache* noemt, dat is een soort melodie die uit de taal zelf ontspringt.<sup>78</sup>

Ook dit thema gaat eigenlijk terug op een eigentijdse afkeer van Wagner, namelijk die van de melodie van Rossini. De autonomisering van de melodie in de opera-aria schreef hij toe aan de teloorgang van de koppeling van taal en melodie zoals men die vindt in het volkslied. Onderliggend is de gelijkstelling tussen Metternich/Rossini/melodie en volk/Wagner/*Gesamtkunstwerk*.<sup>79</sup> Als Wagner stelt dat men zich het volkslied – en dus mythe en tragedie – moet voorstellen als een eenheid van taal en muziek, creëert hij een beeld dat voor hem slechts betekenis had in relatie tot de andere posities in het artistieke veld: het volkslied en de tragische oerzang zijn wat de Italiaanse aria, met zijn abso-

<sup>78</sup> Ibid., p. 250-51. De onomatopeeën waaruit de muziek van de *Rheintöchter* groeit in het begin van *Rheingold* spelen met die Ton-Wortsprachegedachte. In *Der Ring* steken wel meer vreemde en naar mijn gevoel wat belachelijke taal-muziekspelletjes.

<sup>79</sup> 'Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie.' *Oper und Drama*, p. 47.

lute melodie, niet is.<sup>80</sup> Wagner geeft immers grif toe dat de oorspronkelijke tragische melodie niet tot ons is gekomen, maar vergelijkt dit met de overlevering van de Griekse architectuur, zonder verkleuren in plaats van mét. Wagner verwijst hiermee zonder vermelding naar het werk van zijn vriend Gottfried Semper, de architect, die net als hij tegen '49 in het revolutionaire avontuur verzeild geraakte. Semper, één van de belangrijkste architecten van de 19<sup>de</sup> eeuw, en bouwer van de Dresdner opera waar Wagner werkte, had in 1834 een boek gepubliceerd over de polychrome architectuur en sculptuur in de Oudheid, waarin hij (naast anderen) de stelling verdedigde dat de tempels in de Oudheid ook van buiten geveerd waren. In zijn werk bracht hij ook de stelling naar voren dat de eerste Griekse tempels weinig meer waren dan speciale *Bühnes* voor de opvoering van gewijde drama's. Architecten en tragediedichters zouden dus dezelfde oorsprong hebben – een idee dat Wagner dus verder uitwerkte in *Oper und Drama* tot de theorie van het *Gesamtkunstwerk*.<sup>81</sup>

Na een uitvoerige analyse van metriek, ritme en accent van enkele tragediefragmenten, besluit Wagner dat de antieke melodie moet hebben samengehangen met de betekenis van de woorden en dikwijls tegen het *metron* moet zijn ingegaan. Wagner neemt verder de gekende theorie over dat de tragedie moet zijn ontwikkeld toen de individuele actor zich tegenover het koor ging stellen – waarmee gaandeweg ook het verval van de koorzang naar de jambische spraak moet zijn ingeleid, om uit te monden in wat Wagner de verstandsbenedering van Euripides noemt. Het is immers de koormuziek – de eenheid van dans, taal en muziek – die de *Gefühlsverständnis* voortbracht.

Wat betreft het ontstaan van de tragedie uit de koorzang en de aanvankelijke eenheid van taal, muziek en dans, lijkt Wagner het, voor zover ik dat kan uitmaken, bij het rechte eind te hebben gehad. Het muzikale element blijkt in de loop der eeuwen van het koor naar de individuele acteur te zijn overgegaan. Tussen de vroege 5<sup>de</sup> e.v. Chr. en de late 4<sup>de</sup> e.v. Chr. nam het aandeel van de muziek van ongeveer 2/3 van een voorstelling af tot het gebruik van interludes. Nog tot laat in de 4<sup>de</sup> e.v. Chr. componeerden tragediedichters vaak zelf de muziek bij hun stukken. Met de professionalisering van de muziek in de loop van de 5<sup>de</sup> e. v. Chr. nam de dramatische muziek wel steeds zelfstandiger vormen aan, waardoor ook toen al een discussie ontstond over het primaat van woord dan wel van muziek. Het toenemend belang van zelfstandige muziek werd inderdaad bekritiseerd, b.v. door Dionysios, omdat zij het natuurlijke toonaccent en de klinkers van het gesproken Grieks geweld aandeed, een kritiek die Wag-

<sup>80</sup> Zie ook R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, p. 60 voor een analyse van de relatie volkslied - opera-aria analoog aan die in *Oper und Drama*.

<sup>81</sup> H.F. Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. Yale. University Press, 1996.

ner zelf, *mutatis mutandis*, ook herhaaldelijk formuleerde aan het adres van meer bepaald de Italiaanse opera.<sup>82</sup>

Wagner ziet het moderne drama (het wagneriaanse dus) niet gewoon als een wedergeboorte van het Griekse drama, maar wel als een structureel equivalent. Hij signaleert twee belangrijke verschilpunten. Het eerste betreft de functionele rol van het koor in de Griekse tragedie, die in de moderne wordt waargenomen door het orkest. Het tweede betreft de thematische inhoud van de moderne mythen.

Inderdaad neemt volgens Wagner in het *Gesamtkunstwerk* het orkest de rol waar die het koor had in het antieke drama. Wagner meent dat koren alleen kunnen verbluffen, maar niet interessant zijn en in het *Kunstwerk der Zukunft* best kunnen verdwijnen, tenzij zij een als individu handelende eenheid weergeven. Ook die visie hangt samen met de positie van Wagner in het artistieke veld van zijn vormingstijd: koren, dat waren Meyerbeer en Laube. In het vernieuwde kunstwerk mocht en kon het antieke koor dus geen modern koor zijn - een regel die hij naarmate hij ouder werd steeds meer aan zijn laars lapte: het koor van het *Volk* in *Die Meistersinger* becommentarieert de actie zoals het antieke koor; de smaak van het koor vertaalt er ook discursief de 'intuïtief' juiste opvatting over hoe zangkunst er zou moeten uitzien, etc. Overigens heeft *Die Meistersinger* ook een historische in plaats van een mythische inhoud.

Critici herkenden de globale afwezigheid van het koor in het werk van Wagner na 1848 wel degelijk als een 'nieuwe positie'. De bekende criticus Hanslinck klaagde er na de première van *Rheingold* over dat er zelfs geen Nibelungenkoortje af mocht bij Wagner. Wat laatstgenoemde betreft, moest het orkest maar doen wat het koor niet vermag. Het orkest heeft namelijk, meent Wagner, een spraakvermogen dat de dichterlijke taal niet heeft: het vermogen om het voor het verstand onuitspreekbare toch uit te spreken. Het orkest is 'puur orgaan van het gevoel'.<sup>83</sup> Wagner geeft ook uitvoering aan welke muzikale middelen daarbij kunnen worden ingezet (structuur- en bindingsprincipes, rol van polyfonie, harmonie, etc.). Het orkest en de muziek moeten dus zorgen voor het gnostisch worden van de onmiddellijke *Einführung*. En het orkest kan dat beter dan het antieke koor, omdat het de hele bewegingsvolle moederschoot van de muziek meekrijgt en zich kan ontwikkelen tot oneindig veelvoudige *Kundgebung*.<sup>84</sup> Dat is een verbetering op het Griekse drama, meent Wagner.

Dat hij bepaalde orkestrale gedeelten inderdaad bewust concipieerde als equivalenten voor Griekse koren blijkt uit een casuele mededeling aan Cosima

<sup>82</sup> Voor bronnen i.v.m. de Griekse tragediemuziek, zie E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, p. 331-348.

<sup>83</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 330.

<sup>84</sup> Ook in *Das Kunstwerk der Zukunft* heeft Wagner het over de rol van het orkest als 'bodem van het oneindige, gemeenschappelijke gevoelen' (op. cit., p. 134-35).

(29.9.1871): "Ich habe einen griechischen Chor komponiert", ruft mir am Morgen R. zu, 'aber einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen wird'. De passage in kwestie is de scènewisseling na de dood van Siegfried en net voor Guttrune optreedt. Wagner legt de opeenvolging van de motieven uit, en verklaart dat woorden nooit de indruk zouden kunnen maken die de gevarieerde thema's onmiddellijk oproepen.<sup>85</sup> Doordat verder de muziek van de tragedies niet is overgeleverd, kunnen wij die Griekse tragedie niet echt begrijpen op het 'gevoelsniveau': we blijven beperkt tot het verstandsniveau.<sup>86</sup> In een veel latere passage onderstreept Wagner nogmaals de afstand die ons onvermijdelijk van de Grieken scheidt, maar dit keer in nationalistische en seksuele termen: 'Wir müssen etwas in unserer Sprache verstehen, wollen wir es recht verstehen (barbaros - undeutsch. Luther) (...) Was wir am griechischen Wesen nie und in keiner Sprache verstehen können, ist was uns gänzlich von ihnen trennt, z. B. ihre Liebe - in - Päderastie'.<sup>87</sup>

In *Über Beethoven* en *Die Bestimmung der Oper* werkte Wagner die emotief-gnostische 'theorie', onder invloed van Schopenhauer, verder uit tot de gedachte dat de componist de 'buikspreek van God' is. De muziek is voor hem vanaf dan geen element meer in een woord-muziekcomplex (de oude kern van de 'volksgedachte'), maar is zelf een 'omvattende idee van de wereld' – waarvan het zichtbare drama een soort verzinnebeelding is, een soort parallel. Hij onderstreept daarbij wat de componist – de toondichter – aangaat het belang van de dichterlijke helderziendheid. Beethoven was geen 'dove componist', maar wel, net als Teiresias, een blinde ziener. Zo ook Wagner: hij begrijpt en 'vertoondicht' onmiddellijk en onbewust het waarachtige achter en boven de zichtbare werkelijkheid. Die verschuiving houdt niet alleen verband met de filosofische avonturen van Wagner, maar vooral met de ontwikkeling van zijn muziek, die vanaf *Tristan* steeds verder kwam af te staan van het 'ideaal' zoals uiteengezet in *Oper und Drama*: de autonomie van de muziek tegenover het woord kwam vanaf toen wel heel sterk op de voorgrond.<sup>88</sup> Gutman meent dat Wagner met die herziening van zijn theorie zijn pretentie een 'teutoonse Aes-

<sup>85</sup> C. Wagner, *Die Tagebücher. Bd. I 1869-1877* (Hrsg. M. Gregor-Dellin, D. Mack). München, Piper & Co., 1976, p. 444. Overigens is *Siegfrieds Trauermarsch*, net voor de passage die Wagner aanstipt, een indrukwekkend voorbeeld van een Grieks koor: het stuk is een muzikale commentaar op afkomst, leven, lot en bestemming van Siegfried.

<sup>86</sup> Wat natuurlijk de vraag opwerpt hoe Wagner dan wel de essentie van die tragedies heeft kunnen achterhalen.

<sup>87</sup> R. Wagner, *Das braune Buch*, p. 232. Het gaat om een aantekening van april 1873 bij *Was ist deutsch?*

<sup>88</sup> Zie b.v. de mooie muzikale analyse in A. George, *Tristan et Isolde de Wagner*. Paris, Mel-lottée, s.d.

chylos' te zijn, verliet, maar dat lijkt mij niet correct.<sup>89</sup> Het doel van het *Gesamtkunstwerk* was voor Wagner de expressie van het 'algemeen-menselijke', het middel 'de verbinding van de kunsten, dans, poëzie en muziek', en de sociale basis van dit alles 'het volk'. De teksten na 1870 weerspiegelen alleen een wijziging in de opvattingen over de aard van het middel. De muziek krijgt nu de overheersende rol in de verbinding van de kunsten. Maar het doel, het blootleggen van de 'naakte emotionele mens', ontdaan van alle culturele vernis, bleef hetzelfde.

### Moderne mythen

Het tweede element van vernieuwing dat Wagner meent te brengen in vergelijking met de Grieken, met name op het vlak van de inhoud van de mythe, is moeilijk los te maken van zowel zijn politieke filosofie als zijn mensbeeld. Bij de Grieken, meent hij, kreeg een 'religie van de mens' gestalte.<sup>90</sup> Voor hen is de mens de kern der dingen. Hun hele kunst, weze zij plastisch dan wel tragisch, meende Wagner, stuurt dan ook aan op het zichtbaar en begrijpelijk maken van de mens, dat is van de vrije en schone mens. In *Das Kunstwerk der Zukunft* en in *Oper und Drama* legt Wagner uit dat de hele geschiedenis van de kunst na de Grieken een gecombineerde geschiedenis is van haar onderwerping aan particuliere belangen en van het mensbeeld aan vervreemdingen. Wagner, die zijn hele leven een overtuigd atheïst is gebleven<sup>91</sup>, richtte zijn pijlen vooral tegen het christendom: de christelijke mythe uit zich enkel als ascese, als afschuw en vlucht voor het werkelijke leven, als ontkenning van het leven, als schoonheidsvijandigheid en tenslotte als verheerlijking van dood en lijden.

Het zou opnieuw misleidend zijn om in Wagner een late nakomer van Griekenland te zien. Zijn fascinatie voor het Dionysische heeft veel te maken met, al naargelang men verkiest, een romantisch of dieptepsychologisch geori-

<sup>89</sup> R.W. Gutman, *Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music*. San Diego, Harcourt Brace, 1990 (2nd edition), muzikale analyse in hoofdstuk 14.

<sup>90</sup> Het thema van de 'religie van de mens' haalt Wagner uit Feuerbach. Wagner kende diens *Wesen des Christentums* waarschijnlijk indirect. De kritiek op de religieuze vervreemding en de noodzakelijke vervanging van godsdienst door mensendienst moet hem hebben aangesproken. Wagners titel *Das Kunstwerk der Zukunft*, overigens opgedragen aan Feuerbach, is direct geïnspireerd op *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843) van laatstgenoemde.

<sup>91</sup> De relatie van Wagner tot religie ligt nogal ingewikkeld. Grof gezegd komt het er op neer dat hij, zoals Feuerbach en Schopenhauer, het christendom beschouwt als een dwaling waarin een kern van waarheid over de positie van de mens in zijn wereld steekt. Zie A.D. Aberbach, *The Ideas of Richard Wagner. An Examination and Analysis of his Major Aesthetic, Political, Economic, Social and Religious Thoughts*. Lanham, University Press of America, 1984, p. 267-308.

enteerd mensbeeld. De kernbegrippen die in de prozatetralogie telkens weer terugkeren refereren naar het onbewuste, het instinctieve, de levenskracht, de vitaliteit, de allesbeheersende drift, de natuur.

Heel Wagners werk is doortrokken van een vitalistische filosofie, die het instinctieve, de levenskracht (*Lebenstrieb*), de vitaliteit, met als hoogste expressie de erotiek<sup>92</sup>; ziet als de kern en spil van het menselijke bestaan. Siegfried, Tristan en Parsifal vertegenwoordigen verschillende antwoorden op die *condition humaine*, van vreugdevolle aanvaarding over onlesbare dorst tot de dood naar ascetische verzaking, maar Wagner bleef in de ondergrondse lava woelen. Rond 1850 meende hij dat de kern van het *reinemenschliche* meer bepaald bedekt is door de ascetische moraal van het christendom en door de moderne politieke ontwikkelingen. De dichter-musicus (later de musicus alleen) moet het *reinemenschliche* opgraven en het onbewuste gevoelsmatig aanschouwelijk maken, het historisch vernis afhakken en de universele psychologica blootleggen in menselijke archetypen. Het thema van het moderne drama moest volgens hem bijgevolg het conflict zijn tussen aan de ene kant de natuur en aan de andere kant de cultuur, zoals meer bepaald vertegenwoordigd door de politieke staat.

Wat moderne mythen dienen te brengen, haalt Wagner uit een duiding van de Oidipustragedies. Het moderne Fatum verschilt van het antieke. De Grieken plaatsten het Fatum in de 'interne natuurlijke noodzakelijkheid', waaruit zij bevrijding zochten middels de politieke staat.<sup>93</sup> In hun tragedies lopen de levensdriften van individuen stuk op de zedelijke beoordeling van de maatschappij. Zij interpreteerden het lot bijgevolg als een kracht die het individu berooft van zijn handelingsvrijheid. Daarom moet het individu ook verontschuldigd worden.

In werkelijkheid, schrijft Wagner, lag het echter omgekeerd: de noodzaak en redelijkheid (*Unwillkür*) liggen in het individuele handelen en de staat is wat moet worden verontschuldigd. Wie de Oidipusmythe goed begrijpt<sup>94</sup>, bekommt een begrijpelijk beeld van de hele geschiedenis van de staat, van het begin tot zijn noodzakelijke ondergang. De Grieken zagen in de vrije individualiteit de storende factor, waartegen zij zich wapenden met de politieke staat. Ons fatum is de politieke staat, waarin de vrije individualiteit wordt vernietigd.

In een lange uiteenzetting argumenteert hij dat de burgers van Thebe aan de basis liggen van de hele Oidipustragiek: had Laios zijn zoon, waarvan was voorspeld dat hij de vader zou ombrengen, vermoord, hadden de Thebanen die moord waarschijnlijk aanvaard, uit hang naar rust en orde. Ging Oidipus in te-

<sup>92</sup> De hoogste levensbehoefte, de essentie van het onbewuste, was volgens hem, formulering 1850, de liefde.

<sup>93</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 187.

<sup>94</sup> De hele uiteenzetting staat in *Oper und Drama*, p. 188-201.

gen de menselijke natuur toen hij zijn moeder huwde? Heel zeker niet: Iokaste en Oidipus handelden 'volgens de natuurlijke redelijkheid van het algemeen-menselijke individu'. Wat de 'tragedie' veroorzaakt is niet die handeling, wel de afschuw die zij bij de goegemeente oproept omdat zij de gewoontematige verhouding tussen moeders en hun kinderen schendt. De kern van het probleem, besluit Wagner, is dus de beperking van de liefde door de gewoonte, vertegenwoordigd door de staat.

De algemeenmenselijke liefde van Antigone voor Polyneikes spreekt eveneens de waarheid van de vrije individualiteit uit. Het was zijn broer Eteokles die de eed brak dat hij de macht zou delen met zijn broer, en zo de broederoorlog veroorzaakte. Maar gaven de burgers van Thebe en Kreon Polyneikes gelijk? Neen, uit gemakzucht en gewoonte steunden zij de meinedige. Niet Antigone, meent Wagner, is het probleem, wel de politieke staat.

Kreon, met het verbod Polyneikes te begraven, sloeg de menselijkheid in het aangezicht, en riep 'leve de staat'. De essentie van Antigone daarentegen was liefde: probeerde zij haar broer, haar ouders Oidipus en Iokaste te begrijpen, te verontschuldigen of te rechtvaardigen? Neen, zij had lief. Wanneer dan de zoon van Kreon, die verliefd was geworden op haar, zichzelf doodde bij het graf van Antigone (die haar straf had ondergaan), werd de heerser weer vader. Kreon, de staat, pleegt zelfmoord. En Wagner besluit met een soort bezwering, Isolde waardig: 'Heilige Antigone! Jou roep ik nu aan! Laat je vaandel waaier, zodat wij daaronder kunnen ten gronde gaan en verlost worden'. Om de cirkel rond te maken, voegt hij eraan toe dat de staat steeds al op weg was naar de ondergang. De kiem van alle kwaad was immers de heerschappij van Laios, de stap waardoor hij een onnatuurlijke vader werd.

Men moet zich uiteraard afvragen in hoeverre die 'modernisering van de mythe' meer is dan Wagners wens dat zijn persoonlijke vitalistische en (op dat moment) antistaatse en anarchistische filosofie die van alle anderen zou worden. Het dient gezegd dat de 'moderne mythe' wel degelijk terug te vinden valt in *Der Ring*.

Het is hier niet de plaats om de complexe ontstaansgeschiedenis van *Der Ring* te schetsen, maar vrij algemeen wordt vandaag aanvaard dat *Siegfrieds Tod* aanvankelijk een sociopolitieke symboliek vertolkte: het conflict tussen de 'onnatuurlijke' macht (Wotan) en de natuurlijke, instinctieve liefde (Siegfried - Brünnhilde). Op het einde van het drama had Siegfried moeten verrijzen en verenigd met zijn lief een nieuwe orde stichten. Centraal stond toen als *dramatis persona* Siegfried, de vrij handelende en instinctief wetende held, die de oude orde - de beurs, het kapitaal, de hoven - zou vernietigen. *Rheingold* draagt nog het allerduidelijkst de sporen van het anarchisme van zijn auteur in 1848. Tegen 1852 zag Wagner het drama helemaal anders en was Wotan het hoofdpersonage geworden van een ietwat boeddhistisch geaard metafysisch drama

over de bewuste en gewilde verzaking aan macht en de aanvaarding van de nietigheid van het bestaan.<sup>95</sup>

Maar wat Wagner later zijn 'optimistisch hellenistische' zienswijze noemde - dat is de gemoderniseerde Oidipusmythe - is wel degelijk ook aanwezig in de eindversie van *Der Ring*. Ook daar draait één en ander om een incest-verhouding, dit keer tussen Siegmund en Sieglinde, als metafoor voor de natuurlijke liefde, verbreker van staat en conventie. Het publiek, daarin geholpen door de muzikale gnosis, 'voelt', meent Wagner, dat de incestrelatie 'juist' is, ook wanneer Fricka die in naam van de conventie veroordeelt en aan Wotan vraagt zijn zoon (Siegmund) te doden. Wotan, de heerser, doet dat ook, om door de botsing met zijn dochter Brünnhilde - die uit liefde Siegmund wou beschermen - zichzelf als vader te herontdekken (cfr. de prachtige slotscène uit *Die Walküre*). Het is niet moeilijk om in *Der Ring* de functionele equivalenten Wotan-Kreon, Brünnhilde-Antigone, en Siegmund-Polyneikes te herkennen, met Fricka in de rol van de Thebaanse burgers. Wat beide families samenhoudt, is Wagners alziende en tot moderne mythe verheven filosofie van het natuurlijke.

### Tragedie en politiek

Met de Oidipus-interpretatie lijken we even het domein van de politieke esthetica te hebben verlaten, maar dat is slechts schijnbaar zo. Wagner koppelt de inhoud van de mythe (Grieks en modern) ook aan een visie op de sociale functies van de kunst in relatie tot de staat. Een element dat hem ongetwijfeld fascineerde aan de Grote Dionysia was de uitdrukking die de Griekse tragedie gaf aan wat hij zelf 'de vrije en schone openbaarheid' noemt. De relatie tussen het publiek en de kunstenaar is er geen van onderwerping, maar van *gemeinsame Anschauung*, een spontaan samenvallen van de intenties van de dichter en die van zijn publiek.<sup>96</sup> Verder zag hij de Griekse tragedie als de uitdrukking van het diepste en edelste in het volksbewustzijn. De religieuze rol van de tragedie bestond in de verheerlijking van de polis en haar doel was volksopvoeding.<sup>97</sup> In de Grote Dionysia ontwaarde Wagner een viereenheid polis – publiek – kunstenaar – drama, die later was uiteen gespat, en die hij nu weer bij elkaar zou moeten brengen.

<sup>95</sup> P. McCreless, op. cit., p. 8-11. Toen Wagner in 1854 kennis maakte met het werk van Schopenhauer, zag hij daarin de verwoording van wat hij zelf 'instinctief' in *Der Ring* had gelegd.

<sup>96</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 163.

<sup>97</sup> R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, p. 23.



Men kan er inderdaad moeilijk naast kijken dat de Griekse tragedie behoorde tot een maatschappelijk breed gedragen politieke cultus. Dat blijkt alleen al uit de omvang van het Dionysostheater. Volgens moderne schattingen bedroeg zijn capaciteit tussen de 15000 en de 20000 toeschouwers, dat is 5 à 7 % van de totale Attische bevolking, slaven en metoiken meegerekend.<sup>98</sup> Het theater verzamelde vermoedelijk mannen en vrouwen, slaven en vrije burgers, vreemdelingen en Atheners. De verdeling van de zitplaatsen in sectoren (*kerkides*) weerspiegelde de hele opbouw van de Atheense polis, met plaatsen gereserveerd voor de *boule*, de uitvoerende raad van vijfhonderd, voor de oorlogswezen, voor de tien stammen, voor de vrouwen, voor de vreemdelingen, enz.<sup>99</sup> Er bestond zelfs een festivalfonds waaruit de armste burgers een bedrag konden krijgen zodat zij het toegangsgeld tot het theater konden betalen.<sup>100</sup> Alle ceremoniën presenteerden ook een bepaalde visie op en ideaalbeeld van de burgerparticipatie in de staat en een beeld van de macht van de Atheense polis.<sup>101</sup> Wagner vermeldt het zelf niet, maar zijn visie wordt ondersteund door wat wij weten over de artiesten van Dionysos. Deze *technitai*, i.e. dansers, musici, kleermakers, maskermakers, kortom al het personeel nodig voor een toneelvoering, waren verenigd in gilden, met belangrijke politieke functies. De artiesten lijken zelfs een religieus prestige te hebben uitgestraald, een status die Wagner zeker had kunnen appreciëren.<sup>102</sup>

De plaats die het Dionysostheater innam in Athene, met uitzicht op de Akropolis, reserveerde Wagner ook voor zijn theater in München. Mocht het ontwerp van Semper zijn gerealiseerd, zouden hele oude wijken van de Beierse hoofdstad - door Ludwig II trouwens toen het thans nog behouden uitzicht van een Grieks-Romeinse stad gegeven - zijn gesloopt om het *Festspielhaus* te verbinden met het koninklijk paleis door een lange en brede boulevard dwars door het hart van de stad. De voorstellingsruimte zelf moest, net als het theater van Epidauros of het Dionysostheater, de vorm van een amfitheater benaderen en moest de hiërarchie van de klassendistincties, weerspiegeld in de balkonstructuren van de tonoperagebouwen, vermijden. Het interieurontwerp van het thans

<sup>98</sup> E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, p. 286.

<sup>99</sup> S. Goldhill, 'The Audience of Athenian Tragedy', in: E.P. Easterling, op. cit., p. 54-68, aldaar p. 58-59.

<sup>100</sup> P. Cartledge, 'Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life', in: E.P. Easterling (ed.), op. cit., p. 3-35, aldaar p. 9.

<sup>101</sup> Goldhill, op. cit., p. 56.

<sup>102</sup> E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, p. 239-42. In *Das Kunstwerk der Zukunft* (p. 82) vermeldt Wagner wel het ontstaan van theatergenootschappen, maar aan het einde van de middeleeuwen. De kunstenaar van de toekomst zou trouwens een collectief zijn, een *Genossenschaft der Künstler* (Ibid., p. 139).

bestaande *Bayreuther Festspielhaus* volgt dit interieurpatroon. Wagner verklaart de herontdekking van de antieke amfitheatervorm uit de eis om het orkest, 'het technische apparaat van de toonproductie', onzichtbaar te maken voor het publiek. Het logesysteem laat immers steeds het kijken in de orkestbak toe. Het amfiteater hoeft ook niet de *orchestra* te omspannen waarop het Griekse koor stond, omdat het orkest de commentaar- en reflectiefunctie van het koor auditief overneemt. Het Griekse tegenover de *orchestra* verhoogde *proskenion*, waarop de individuele acteurs figureerden, voor sommige toeschouwers achter en anderen links of rechts van de *orchestra*, wordt vervangen door een scène die in de volle diepte zichtbaar moet zijn. De ordening van de zitplaatsen wordt bijgevolg bepaald door de verzekering van een rechte blikrichting op de scène, vanuit alle posities in de publieksruimte. In het ontwerp van Semper diende het proscenium, op relatief grote afstand van de voorste stoelenrij, bijgevolg als meter voor de ordening van de zaal. In die lege ruimte kwam de zogenaamde 'mystieke afgrond' te liggen, waarin het orkest grotendeels onder de scène plaats neemt. Een tweede breder proscenium, dat vanuit de zaal overkomt als een verlengstuk van het eerste, sluit de mystieke afgrond vooraan af, waardoor de acteurs op de scène groter overkomen en de toeschouwer letterlijk in een *theatron* kijkt. Uit de mystieke afgrond, schrijft Wagner verder, klinkt de muziek op om de toeschouwer het rijk van de idealiteit binnen te voeren, net zoals de uit de heilige moederschoot van Gaia opstijgende dampen de Pythia helderziend maakten.<sup>103</sup> Wagner creëerde trouwens ook een fonds waaruit in de aanvangsjaren van het festival arme afficionado's beurzen konden krijgen voor het bijwonen van de voorstellingen. Ook vandaag nog liggen de toegangsprijzen voor Bayreuth eerder laag.<sup>104</sup>

Wanneer John Deathridge vaststelt dat men niet te veel betekenis moet hechten aan Wagners politieke positie, omdat die toch wijzigde met wat zijn kunst het meest leek op te brengen – liberalisme en socialisme in de jaren '40 en nationalisme in de jaren '70 – geeft hij cynisch uitdrukking aan een opportunisme dat bij Wagner minder uitdrukkelijk aanwezig moet zijn geweest. Bondig samengevat verschoof zijn politieke positie naar rechts in de mate dat hij zich zekerder kon richten tot een publiek met de disposities om zijn kunstwerk van de toekomst – aan het eind zijn kunstwerk van het heden – te smaken. Zijn allianties schiften in dezelfde mate van solidariteit met de verworpenen (de gedomineerde posities) naar solidariteit met de dominerenden – een 'mogelijkheid' die altijd al ingeschreven is in de positie van de intellectueel.

Wat toelaat de cynische visie op Wagners opportunisme te milderen, is de verankering van zijn politieke posities in zijn positionering in het artistieke

<sup>103</sup> R. Wagner, 'Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth', in: *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 10, p. 36-37.

<sup>104</sup> Entreekaartjes kosten in 2001 tussen 45 en 340 DM, met luisterplaatsen aan 10 DM.

veld. In de revolutionaire jaren zag hij de dienstbaarmaking van de kunst aan de artificiële luxebehoeften van hof en burgerij als de oorzaak van het verval van het muziektheater. De luxezucht uit zich onder andere in de pronkzucht waarvan ook de operagebouwen blijk geven (*Luxusgebäude*). De zucht naar gemakkelijk succes van de operacomponisten - coloraturen, koren en allerlei 'effecten zonder oorzaak' - is het spiegelbeeld van de pronkzucht van het publiek.<sup>105</sup> De moderne wereld is immers die van de woeker- en speculatiegeest, van de 'natuurwet van de 5%'. Van hieruit kon hij gemakkelijk de onderwerping van de kunst aan het winstmotief, de klassengebondenheid van het theater en de degradatie van de smaak aan de kaak stellen en zelfs de diepe affiniteit tussen de geproletariseerde kunstenaar en de slaven in de industrie aantonen: 'Zo zijn we dan (...) slaven, die vandaag van bankiers en fabriekseigenaars leren om de zin van hun leven te zoeken in de handenarbeid voor het dagelijkse brood'.<sup>106</sup> Het theatergebouw, met zijn loges en rangen, is trouwens een spiegelbeeld van de manier waarop de politieke staat het volk verdeelt in standen, geprivilegieerde groepen, gestelde lichamen, etc.<sup>107</sup>

Men ziet dat Wagners 'politiek' steeds weer terugkomt op de opera. Het dominante mensbeeld, schrijft hij, is dat van de *Nützlichkeitsmensch* geworden, het platte utilisme, de eeuwige koppen van jut van de ernstige kunstenaar, geworpen tussen de Scylla van het bewijzen van het eigen nut en de Charybdis van het vinden van dat bewijs in de onderwerping aan het divertissement van de wereldlijk dominerenden. In een toelichting bij een vroege poging om een eigen theater te krijgen in Zürich merkt hij op dat zowat alle theaters in Europa, op de nog bestaande eerste Italiaanse operagebouwen na, kopieën zijn van Parijse theaters, die hun restricties opleggen aan het stuk, zijn auteur, en het publiek. De Duitse prachtlievende hoven, klaagt hij, besteden ongelooflijke sommen om producten naar het Parijse model te laten opvoeren. De Franse normen voor het kunstwerk - in essentie stukken voor de prima donna en glanspartijen voor haar voornaamste minnaar - worden zo opgelegd aan de Duitse kunstenaar.<sup>108</sup> Ook in andere prozawerken uit die tijd fulmineert Wagner tegen 'mode' en 'na-aperij' van de Fransen, dat is uiteindelijk tegen Meyerbeer en de Franse opera. Voor de zijwanden van het theater in München had Semper uitdrukkelijk sobere renaissancistische versieringen ontworpen, die uiteindelijk wegens geldgebrek niet zijn aangebracht in Bayreuth. Authenticiteit moest staan tegen uiterlijkheid en imitatie.

<sup>105</sup> R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, p. 128.

<sup>106</sup> R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, p. 27. Die ideeën worden p. 25-27 ontwikkeld.

<sup>107</sup> R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, p. 147.

<sup>108</sup> R. Wagner, *Ein Theater in Zürich* (1851), in: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 6, p. 342-77, aldaar p. 347-49.

Die tegenstelling tussen echtheid en imitatie vindt in de *Reformschriften* uit en onmiddellijk na de revolutieperiode uitdrukking in de tegenstelling tussen de Grieken en de moderniteit en is later herkenbaar in het contrast tussen de Duitse en de romaans-joodse-Jezuïstische geest, een andere verschijningsvorm van Wagners legitimiteitsbeginsel.

In *Das Kunstwerk der Zukunft* komt het Griekse theater naar voren als het tegendeel van de 'tempels van de moderne religie', de beursgebouwen. Wagner neemt, zonder vermelding, de theorie van Semper over dat het theater de *volksgemeinschaftlich* geworden uitbreiding van de godentempel is.<sup>109</sup> Het kunstwerk is zo niets anders dan de levend voorgestelde godsdienst, een voorstelling voor en door het volk.<sup>110</sup> Zo situeert hij het begin van Griekse tragedie verkeerdelijk na in plaats van bij Peisistratos: eenmaal de tiran weg plaatste het vrije volk zichzelf op het toneel. De tragedie bloeide zolang zij gedicht werd uit 'de geest van het volk' en zolang 'die geest inderdaad een werkelijke volksgeest, namelijk een gemeenschappelijke was'.<sup>111</sup> Wat Wagner verstaat onder het 'gemeenschappelijke' dat een *Volksgeist* definieert, kan men alleen anachronistisch begrijpen vanuit zijn visie op de moderne artistiek verdeelde wereld - die *Volksgeist* is wat de Franse opera *niet* is. Wat een volk definieert is, in hedendaagse termen, authenticiteit, in plaats van 'mode', 'nabootsing'. Wagner drukt dit in *Kunstwerk der Zukunft* zo uit, dat het volk een 'gemeenschappelijke behoefte' deelt en dus een soort 'noodzakelijkheid', die zich uit in de tragedie. Tegenover die 'noodzakelijkheid' staat de overbodigheid: 'Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde? Alle diejenigen, die keine Not empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Not steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als blosses Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses (...) dem gemeinsamen Bedürfnisse gerade entgegensteht.'<sup>112</sup> De inauthenticiteit, de lege pronkzucht, is derhalve de vijand van het volk.

Er steekt een zekere onduidelijkheid in de wijze waarop Wagner in die periode rond 1850 de betekenis van 'het volk' zag. Aan de ene kant onderstreept hij de identiteit van volk, kunstwerk en kunstenaar, maar aan de andere kant ziet hij in de identiteit met de 'natie' ook een beperking van de universele waarde van de tragedie:

<sup>109</sup> R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, p. 100.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 15

‘Waar het Griekse kunstwerk de geest (*Geist*) van een mooie natie omvatte, hoort het Kunstwerk van de toekomst (het zijne dus, FM) de geest van de vrije mensheid over alle beperkingen van nationaliteiten heen te omvatten’.<sup>113</sup>

De moderne tragedie moet in de eerste plaats helpen om de *natuurlijke* mens in zijn vrije individualiteit en schoonheid te regenereren: de anti-egoïstische, zelfbewuste, sociaal-universeel gerichte individualiteit. In die anarchistische periode vertaalde de bevrijding door de kunst zich in de gedachte dat de staat (de beschermer van eigendom en recht) en de economie (meer bepaald het kapitalisme) verantwoordelijk zijn voor de vernietiging van de liefdesband.

Die politieke positie – die er dus altijd al een esthetische was – vertaalt zich in die periode ook rechtstreeks in *Der Ring*, die men ook kan lezen als een metacommentaar op het lot van kunst en maatschappij sinds de teloorgang van de Griekse tragedie. Zoals gezegd is in *Siegfried* het verhaal van de regeneratie van de vrije mens door de afbraak van de willekeur van de macht aanwezig. In *Rheingold* is de sociale kritiek explicieter. De macht van de ring, bijvoorbeeld, blijkt de macht om arbeiders aan het werk te zetten, zodat onmetelijke rijkdom kan worden opgehoopt. Alberich, niet toevallig een doorslag van joodse kenmerken, vervloekt daarvoor de liefde en geeft zich over aan het rijk van het egoïsme. Ook Wotans zonde is die van de ruil, de verkoop, de negatie van de liefde, en dit om macht te verwerven. *Siegfrieds Tod* eindigde met de verrijzenis van Siegfried en met een lofzang in jong-hegeliaanse stijl op de vrije liefde.

Ook in die anarchistische periode werd het universalisme al genationaliseerd. Zo vond Wagner al in *Oper und Drama* dat alleen het Duits, en zeker niet het Frans en Italiaans, geschikt was als taal van het *Kunstwerk van de toekomst*<sup>114</sup> – waardoor het auditorium van dat kunstwerk toch al aanzienlijk werd beperkt. Maar zelfs Wagners meest ‘universalistische’ formulering, met de vrije individualiteit van de Grieken als norm, had als anti-norm de kapitalist, de Nibelung en dus *mutatis mutandis* de jood, Meyerbeer. Wagner voert de jood inderdaad niet rechtstreeks en als zodanig op in *Der Ring*. Maar dat is ook niet nodig. Net zomin als men naast de oppositie tussen de jood en de Ariër kan kijken in Heideggers ‘wijsgerige’ tegenstelling tussen *Erranz* en *Bodenständigkeit*<sup>115</sup>, kan men in Wagners *Ring* kijken naast de tegenstelling tussen de jood en de Duitser doorheen die tussen Siegfried en Mime, tussen de Wälsungen en de Nibelungen.<sup>116</sup> Men hoeft de ruzie over de verdeling van geld en macht tussen de twee egoïstische en elkaar naar het leven staande Nibelungenbroers Al-

<sup>113</sup> R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, p. 30.

<sup>114</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*, p. 372-73.

<sup>115</sup> P. Bourdieu, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris, Minuit, 1988, p. 61.

<sup>116</sup> T. Adorno in diens *Versuch über Wagner* herkende in Mime terecht de joodse karikatuur, zoals ook Mahler.

berich en Mime in Siegfried II maar te vergelijken met de incestueuze en dus 'natuurlijke' liefdesrelaties tussen de Wälsungen<sup>117</sup>, om te beseffen waar de klepel hangt.<sup>118</sup>

In de postrevolutionaire jaren bleef de tegenstelling tussen het 'authentieke' en het 'nagebootste' Wagners visie op het artistieke en politieke beheersen, maar de homologieën veranderden. In het essay *Was ist deutsch?* blijkt hij Duits-zijn te identificeren met authenticiteit en het creëren van dingen niet omwille van hun nut en voordeel, maar om hun intrinsieke waarde. De Duitse *Geist* leidt tot het bewustzijn 'dass das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung Willen in die Welt tritt: und alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist 'deutsch', und nur was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Grösse Deutschlands führen'.<sup>119</sup>

Niet alleen het nabootsen van Parijse operaspektakels op Duitse bodem blijkt nu in strijd te zijn met *Deutschtum*, maar ook het na-apen van Parijse revoluties. Wagner verklaart de mislukking van de revolutie van '48 trouwens uit haar inauthenticiteit en uit de steun die de zogenaamde 'Duitse' revolutie en de 'Duitse' gedachte kregen van de 'agitatoren uit een niet-Duitse volksstam', de joden dus. Die 'Frans-joodse-Duitse democratie' was van in den beginne tot mislukking gedoemd omdat zij 'vreemd' was.<sup>120</sup> De gelijkheid volk-kunstenaar-*Gesamtkunstwerk* bleef dus, maar waar eerder de elites het probleem vormden waardoor het volk zijn echte *Geist* verried, is er nu geen tegenstelling meer tussen volk en politiek.<sup>121</sup>

Wagner heeft ook geprobeerd om weinig overtuigende verklaringen te geven voor die ommezwaai. In de inleiding tot de delen 3 en 4 van zijn verzameld werk bijvoorbeeld, geschreven in 1871, legt hij uit dat hij destijds, toen hij *Die Kunst und die Revolution* schreef, onder invloed van Ludwig Feuerbach verscheidene wijsgerige tegenstellingen fout had toegepast op artistieke problemen, waardoor anderen hem verkeerd hadden begrepen. In het bijzonder wijst

<sup>117</sup> Zelfs de confrontatie in *Siegfried III* rond de macht, tussen Wotan en Siegfried, grootvader en kleinzoon, waar Wotan zijn macht afgeeft door zichzelf te erkennen als 'beminnend' eerder dan 'heersend', zo gelijkend op die tussen Alberich en Mime, verloopt volgens de 'Kreon-logica'.

<sup>118</sup> Over de structurele parallellen tussen het wagneriaanse en het nationaal-socialistische vijandbeeld, zie D.J. Levin, 'Die Dramaturgie der Alterität', in: S. Friedländer, J. Rösen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*. München, Verlag C.H. Beck, 2000, p. 92-108.

<sup>119</sup> R. Wagner, *Was ist deutsch?*, p. 97.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>121</sup> Wagner opvattingen over de staat bleven incoherent: hij was noch een etatist, noch een anarchist. Zie H. Salmi, *Imagined Germany*, p. 44. Die onduidelijkheid ligt in de lijn der verwachtingen: Wagner interesseerde zich maar voor politiek in de mate dat zijn *Gesamtkunstwerk* er mee te maken had.

hij erop dat hij 'communisme' alleen gebruikte in tegenstelling met 'egoïsme' en dat hij bijgevolg niet mag worden verward met de Parijse 'communards' (1871!).<sup>122</sup> *Die Kunst und die Revolution* was eerst bedoeld voor een Frans tijdschrift, en daar heeft hij het woord 'communisme' vermeden – omdat de Franse broeders maar al te 'zinnelijk' zijn. Vanuit zijn 'diep vertrouwen in de eigenschappen van de Duitse geest' vond hij het echter niet nodig, legt hij uit, het woord 'communisme' te vermijden in de Duitse versie. Het Duitse volk, besluit hij, heeft zichzelf gereformeerd en daardoor de deelname aan een revolutie uitgespaard. Over de relatie van zijn kunstwerk tot de politieke omgeving is hij nu ook duidelijk:

'...het is mij duidelijk geworden dat, zoals mijn kunstideaal zich verhoudt tot de realiteit van ons bestaan in het algemeen, het Duitse volk dezelfde bestemming toebedeeld is in zijn verhouding tot de in haar 'zelfverbranding' begrepen ons omgevende politieke wereld'.<sup>123</sup>

Kortom, net zoals het Duitse volk het anti-communard volk is, is het wagneriaanse kunstideaal de anti-revolutie.

Een verre herinnering aan de Griekse tragedie, maar meteen ook aan de nationalistische regeneratiegedachte, klinkt door waar Wagner zich verontschuldigt voor het gebruik van de term 'communisme'. Hij zou het begrip niet zo energiek hebben gebruikt mocht hij daarbij niet hebben gedacht aan 'een sociaal-politiek ideaal', waarbij het 'volk' ook stond voor de onvergelykbare productiviteit van de voorhistorische oergemeenschap. Die oergemeenschap zou in de volmaakte zin als 'omvattend gemeenschappelijk (*allgemeinschaftlich*) wezen van de toekomst hersteld worden'.<sup>124</sup>

Bij de eerstesteenlegging van het *Festspielhaus* in 1872 hield Wagner een rede, die i.t.t. het slot van *Oper und Drama* – waar hij zoals we zagen een afwezig publiek en afwezige uitvoerders zag – zijn vertrouwen uitspreekt in de Duitse *Geist*, ook in regio's, zoals de openbare kunst, waar hij in 'de allerkommerlijkste misvorming verziekte'. Hij heeft nu ook vertrouwen in de musici, althans van zodra 'de Duitse meester de geest van de Duitse muziek in hen wakkerroept', en zo ook in de zangers en mimespelers, van zodra alweer de Duitse meester hen wegroept van de divertissementskunst.<sup>125</sup> Verder neemt hij voor de muziek in zijn nieuw theater de woorden 'deutsch-nationale Theaterkunst' in de mond, etc. Ook in *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867) gaat

<sup>122</sup> R. Wagner, Einleitung, in: R. Wagner, *Ausgewählte Schriften*, p. 218.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>125</sup> R. Wagner, ..., in: *Ibid.*, p. 222.

het over de wedergeboorte van het Duitse volk uit de Duitse *Geist*, zoals die onder andere te vinden is in de Duitse, en dus wagneriaanse, kunst en muziek.

Hanu Salmi, die het politieke denken van Wagner in de jaren '60 en '70 heeft gereconstrueerd, ziet diens vertoog opgebouwd rond een reeks eenvoudige tegenstellingen: Frans versus Duits, kosmopolitisch versus nationaal, Nachahmung versus Nachbildung, aap versus mens, materialisme versus idealisme, civilisatie versus cultuur, decadent (*Verfallen*) versus edel.<sup>126</sup> Men kan er natuurlijk ook joods versus Duits aan toevoegen. De tegenstelling tussen de Griekse oudheid en de moderniteit wordt in die periode uitdrukkelijk geassimileerd aan de tegenstelling tussen enerzijds Duitsland en anderzijds Italië en Frankrijk, idealisme versus materialisme.<sup>127</sup>

In de loop der jaren ging Wagner Frankrijk en de joden steeds meer verfoeien, en kwam zijn oorspronkelijk artistieke afschuw steeds meer in de hoofdlijn van de Duitse politiek te liggen. Hij zocht steun bij de Duitse vorsten en machthebbers, eerst bij Ludwig dan - veel voorzichtiger - bij Bismarck, componeerde een (afgewezen) Duitse volkshymne, schreef een smakeloze 'komedie' waarin hij zich verlustigde in de Franse nederlaag tegen Duitsland in 1871.<sup>128</sup> De anti-bourgeois houdingen van de jonge liberale en anarchistische Wagner zijn in die periode geheel verdwenen. Niet ten onrechte sprak Karl Marx over Wagner als een 'staatsmuzikant': hij had zijn publiek, zijn theater en zijn staat gevonden, zonder de essentie van zijn manier van kijken naar het artistieke veld te veranderen.

Het is hier niet de plaats om dieper in te gaan op de *Regenerationschriften*, waarin de anti-joodse en anti-Franse houdingen en het proto-fascistische jargon verder zijn ontwikkeld en woeste hoogten bereiken, overigens tegen de achtergrond van een boeddhistische interpretatie van de wereldgeschiedenis. Zij brengen een nieuw element van kritiek op de Grieken en voeren de Indiërs ten tonele als het superieure, want geweldloze en vegetarische, volk.<sup>129</sup> Van Wagners radicaal liberalisme bleef in die periode weinig over: zo was hij voorstander van het afnemen van de burgerrechten van de joden (die die rechten pas in 1871 hadden gekregen).

Wagners fascinatie voor de Grieken was uiteindelijk steeds al een fascinatie voor de *Volksgeossen* geweest.

**Freddy MORTIER**

<sup>126</sup> H. Salmi, *Imagined Germany*, p. 13.

<sup>127</sup> Zie H. Salmi, p. 12, voor een opmerkelijk citaat in die zin.

<sup>128</sup> De ondertitel van *Eine Kapitulation* luidt: *Lustspiel in antiker Manier*. In *Das braune Buch*, p. 216-20 staat het ontwerp, genoteerd als '*Lustspiel von Aristop. Hanes*'.

<sup>129</sup> R. Wagner, *Kunst und Religion*. In: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Hrsg. D. Borchmeyer). Bd. 10.