

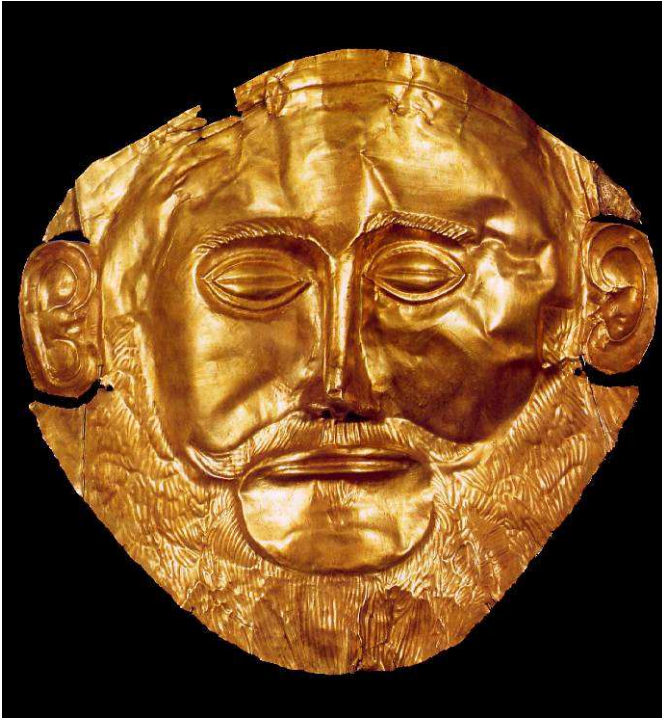
# OOG IN OOG MET DE GODEN

## Wagner en het Griekse theater

door David Vergauwen

“Door de tragedie hervond de Griek zichzelf. Hij trof er het nobelste deel van de natuur aan, dat hem verenigde met het nobelste deel van zijn stad. Door het tragische meesterwerk sprak zijn innerlijke bewustzijn, Apollo's orakel. Hij was een mens die in contact stond met zijn goden hij in het universum, het universum in hem.”

(Richard Wagner, *Kunst und Revolution*, 1849)



Agamemnon

Richard Wagner was een groot liefhebber van de Griekse literatuur en men kan gerust zeggen dat zijn enthousiasme voor de Griekse mythen en tragedies een onmiskenbare stempel heeft gedrukt op zijn artistiek oeuvre. Deze invloeden werden door de componist zelf onderkend in zijn autobiografie. Daaruit blijkt duidelijk dat Wagners geest meerdere malen bruiste met een geestdrift – hem eigen - voor de Grieken. Op drie cruciale momenten in zijn loopbaan zal de intensiteit van zijn lectuur en denken van en over de Grieken toenemen. Als jongeman (1822-1827) was het vooral de lectuur van Homeros die hem boeide. Hij las die samen met zijn oom, Adolf Wagner. Later, wanneer Wagner naam wou maken in Parijs (1839-1842), ontmoette hij Samuel Lehrs met wie hij vaak discussieerde en die hem ook de liefde voor de Klassieke Griekse taal wou bijbrengen, een onderneming die overigens maar half slaagde. In de jaren '40 bleef Wagner geboeid door de Griekse literatuur en tegen die tijd had hij al Aeschylos, Aristophanes, Sophokles, Euripides, Plato en Thucydides gelezen, allen in Duitse vertaling, aangezien zijn studie van het klassieke Grieks een niet te nemen hindernis bleef. Na de mislukte revolutie van 1848 komt Wagner ten slotte terecht in Zürich. Daar schrijft hij als banneling zijn drie voornaamste traktaten: *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* en *Oper und Drama*.

In deze drie traktaten, waarvoor *Kunst und Revolution* voor ons onderwerp het voornaamste is, toetste hij de kwaliteiten van de theaterwereld uit zijn eigen tijd aan het ideaal van de Attische tragedie. Wagner achtte de Griekse tragedie uit de vijfde eeuw superieur aan het Duitse theater van de negentiende eeuw omwille van drie redenen. Vooreerst was theater te Athene een verheven kunstvorm. De grootste geesten zetten er de meest zuivere principes neer die de toeschouwers zouden inspireren tot een beter moreel leven. Het Duitse theater uit Wagners tijd werd bevolkt door ijdele idioten die zich vooral met banaliteiten inlieten. Het Griekse drama was dan ook een onderdeel van de Griekse cultus. De tragedie had een aura van religiositeit die door een hele cultuur werd gedragen en gerespecteerd, terwijl in het Duitse theater geen enkele band met religie te vinden was, zelfs niet met het Christendom. Tenslotte was het Griekse theater voor de Athener de ultieme stem van het *demos*, het volk. Iedere Athener kwam op die dag zijn plaats in het theater innemen om een onderdeel te worden van een collectieve totaalervaring. In Wagners tijd was het enkel de bourgeoisie die naar het theater ging met de bedoeling er zich te amuseren.

Wagner had misschien wel een sterk geïdealiseerd beeld van het Griekse theater, maar dit ideaal inspireerde hem tot het formuleren van enkele strijdpunten die voortaan in zijn eigen werk zouden moeten worden nagestreefd. Wagner zou het theater hervormen en bij het formuleren van de drie voornoemde traktaten, stond het Griekse ideaal hem telkens voor ogen.

**Koor.** Wagner begreep het Griekse koor terecht als een commentator op de handeling. Het koor geeft informatie of scheidt een zekere sfeer. Het koor kan zeggen wat wij denken of uiting geven aan onze eigen vrees of ongenoegen. Het koor is met andere woorden de directe band tussen de toeschouwer en het drama, hetgeen wat ons met de dramatis personae verbindt. Deze commentariërende functie van het koor - dat in zovele opera's werd overgenomen - werd door Wagner enorm gereduceerd. In *Tannhäuser*, *Tristan*, *Rheingold*, *Walküre* en *Siegfried* zal Wagner het koor volledig elimineren. Vanaf 1850 zal het koor in de werken van Wagner enkel opduiken in *Meistersinger*, *Götterdämmerung* en *Parsifal*. De rol van het koor werd door Wagner geschonken aan het orkest. Het woord *orkest* verwees oorspronkelijk naar de plaats waar het koor stond, de cirkelvormige ruimte tussen de plaatsen van de toeschouwers en de acteurs. Het orkest zal voortaan de actie commentariëren en op de plaats waar bij de Grieken het koor stond opgesteld, zit bij Wagner het orkest. Zij zullen de gevoelens en gedachten van de

dramatis personae en de toeschouwers vertolken op zuiver muzikale wijze, door middel van zogenaamde *Leitmotive*.

**Leitmotive.** Het complexe systeem van muzikale motieven dat Wagner gebruikt ter ondersteuning van de dramatische handeling, kent een parallel in het werk van Aeschylus. Zo vinden we in de *Oresteia* een complex web van dierbeeldspraken terug. Aeschylus heeft het op een bepaald moment over een os, een adelaar, een hond, een wolf, etc. en het is aan de toeschouwer om uit te vissen wie deze dieren zijn en waarom juist dit dier met zijn specifieke eigenschappen wordt gebruikt voor dat personage. Het mooiste voorbeeld van een dergelijk uitgewerkte dierbeeldspraak treffen we aan in de *Offerplengsters*, waar Klytemnestra's droom over de adder die zij de borst geeft, duidelijk verwijst naar haar eigen dood door de hand van haar zoon Orestes. Wat Aeschylus hier toont in beelden – daarvoor stond hij ook bekend bij zijn tijdgenoten -, doet Wagner in zijn muziek. De *Ring* is opgebouwd uit meer dan honderd verschillende muzikale motieven die in het drama naar voor en naar achter verwijzen. Het is aan de toeschouwer om uit te zoeken welk muzikaal motief met welk fenomeen (persoon, ding, emotie, of gebeurtenis) verwijst en waarom.

**Theater.** Volgens Wagner gaf de architectuur van de Atheense theaters uiting aan een sociaal egalitarisme. De burgers en edelen nemen plaats in een half rond en er is niets dat hen van elkaar onderscheidt. De hoefijzervormige theaterzalen uit Wagners tijd hadden dit kenmerk niet. Daar kon de aristocratie of de bourgeois zich probleemloos isoleren van de rest van het publiek door middel van het logesysteem. Het democratisch half rond – het *theatron* – was voor Wagner een uiting van democratie en gelijkheid. Deze idee werd door Wagner weerspiegeld in zijn eigen theaterzaal in de vorm van een Grieks amfitheater te Bayreuth, waar – naar Grieks model – een cultureel-religieus festival zou plaatsvinden.

**Mythologie.** De laatste erfenis uit het Griekse drama, is vast en zeker Wagners liefde voor mythologie. Een mythe beoogt altijd universeel te zijn. De mythe wil de mens een (eigen) plaats geven tussen natuur, goden, sterren, etc. een plaats om zich 'thuis' te voelen. Wagner beschouwde de "mythe" als een ruwe diamant die hij moest slijpen naar zijn eigen geest. De ruwe diamant is universeel en allegorisch. Het enige dat Wagner moest doen was er zijn eigen specifieke verhalen en filosofieën in kwijt krijgen.

Enkele pogingen om de Griekse geest te doen herleven door middel van typisch Griekse inhouden, faalden. In 1849 overwoog Wagner een drama te schrijven op het thema van Alexander de Grote, het jaar daarop wilde hij *Achilles* toonzetten, een onderneming waartoe hij zelfs een libretto schreef en wiens inhouden – de goden zijn jaloers op de helden – Wagners lectuur van Feuerbach verraden. Deze inhouden zullen later hun weg vinden naar *Siegfried*. Uiteindelijk zal Wagner de mythe recupereren onder de vorm van een Germaanse tragedie. Hij schept zijn eigen moderne mythe in de vorm van een Griekse tragedie.

Het combineren van een Griekse handeling – een *tragedie* is immers geen verhaaltje, maar een gestructureerde handeling! – met een Germaanse inhoud, stelde Wagner echter voor enkele problemen. De Grieken hadden immers een gedeelde cultuur. Zij werden opgevoed met Homeros en kenden niet alleen al die verhalen over goden en helden door en door, maar geloofden er ook in. De Griekse tragedieschrijvers konden bijgevolg quasi eindeloos tappen uit het vat van homerische verhalen en personen, waardoor hun dramatische logica niet moest verduidelijkt worden. Iedereen wist wie Odysseus, Theseus, Athena, Medea en Paris waren, welke daden zij hadden gesteld en welke karaktereigenschappen zij hadden. Iedereen kende de wereld waarin zij leefden met steden zoals Troje, Mycene, Thebe en Korinthe en iedereen wist welke betekenis hun daden hadden voor de eigen maatschappij.



Bronzen beeld van een gesluisde en gemaskerde danseres. 3<sup>e</sup>-2<sup>e</sup> eeuw voor Chr. Hellenistisch.

Wagner nu, wil een mythe schrijven over de held Siegfried (Sigurd) en de germaanse goden. Deze Germaanse mythologie is echter notoir complex en vele versies van hetzelfde verhaal spreken elkaar vanuit diverse bronnen tegen. Wagner zag zich genoopt een synthese te maken. Bovendien maakte geen enkel van deze verhalen deel uit van het collectief bewustzijn van de gemiddelde Duitser uit de negentiende eeuw, aangezien zij nu eenmaal niet vertrouwd waren met de Germaanse mythologie, laat staan dat zij op de hoogte waren van de vele tegenstrijdige versies van deze mythes. De doorsnee Duitse burger uit de negentiende eeuw was zelfs meer vertrouwd met de Griekse mythologie dan met die van de Germanen.



Dit probleem probeert Wagner te compenseren door enkele kunstgrepen te hanteren die – het moet worden gezegd – zeer succesvol zijn. Vooreerst zal hij zijn Germaanse mythologie heel sterk vergrieksen. De Germaanse mythologie wordt gestructureerd, georganiseerd en gerationaliseerd naar Grieks model. Het complexe pantheon van de Germanen – met Aesir en Vanir – wordt vereenvoudigd, net als het wereldbeeld. Wagner mijdt elke verwijzing naar Asgaard, Mitgaard, etc. Wagner biedt zijn toeschouwer een houvast aan door de Griekse kosmologie op te dringen aan de Germaanse goden. Zo heeft Wotan meer weg van de Olympische Zeus, dan van de Noorse Odin. Wotans band met Fricka is analoog aan die van Zeus met Hera. Wotans dochter en wapenmeid, Brünnhilde, lijkt sterk op Athena, zowel in kracht als in wijsheid. Donner lijkt meer op Ares dan op Thor en Froh lijkt meer op Apollo dan op Frey. Erda kan worden gezien als Gaia en Loge, de listige boodschapper, heeft veel weg van Hermes. Eenzelfde operatie ondergaat ook het wereldbeeld van de mythe. Het Walhalla kan worden gezien als de berg Olympos, de aarde wordt door Wagner de “rug van de aarde” genoemd en de Hades blijkt uiteindelijk Nibelheim te zijn.

Door de Germaanse goden en hun wereld(en) te vergrieksen, verkrijgt Wagner een kosmologie die de doorsnee toeschouwer voor minder problemen stelt, dan mocht deze wereld bevolkt worden door de goden uit de Edda's. Bovendien weet Wagner op deze manier ook bepaalde verwachtingen te scheppen. Zo weet men bijvoorbeeld dat Fricka (Hera) zich zal verzetten tegen de plannen van haar man. Zo weet men ook dat Brünnhilde (Athena) de mensheid wijsheid en stabiliteit zal schenken. Toch blijft dit palet aan verwachtingsschema's te bleek en te beperkt. Daarom gaat Wagner over tot een tweede kunstgreep die het gebrek aan een verwachtingsschema ruimschoots zal compenseren. Wagner zal in zijn trilogie heel dikwijls refereren naar bekende verhalen (spookjes) die we ook vandaag nog allemaal kennen. De verwijzing naar Perraults *De gelaarsde kat* (Rheingold, derde scène) of naar *De schone slaapster* (laatste akte van Walküre en Siegfried) zijn evident, maar ook het verhaal van 'het jongentje dat angst moet leren' of het verhaal van Sint-Joris en de draak – die de draak moet doden om het meisje te bevrijden – zijn met weinig moeite te herkennen. Op deze manier stelt Wagner het publiek gerust. Zij herkennen een bepaalde handeling en verwachten een zekere uitkomst. De toeschouwer stelt geen verdere vragen: hij wordt niet bevreemd, hij volgt de handeling probleemloos. Wagner schept bij zijn toeschouwer een bepaalde verwachting, waardoor deze bepaalde gebeurtenissen zal anticiperen. Het inlossen van deze verwachtingen zorgen ervoor dat het publiek weinig moeite heeft het verhaal te volgen.

Het is cruciaal op te merken hoe Wagners *Ring des Nibelungen* Griekser is dan we op het eerste zicht zouden denken. In het volgende onderdeel gaan we dieper in op de structuur van de tragische handeling en proberen we aan de hand van Aristoteles en Sophokles een beter zicht te krijgen op de invloed van de Attische tragedie op de *Ring*.



Het antieke theater van Epidauros