

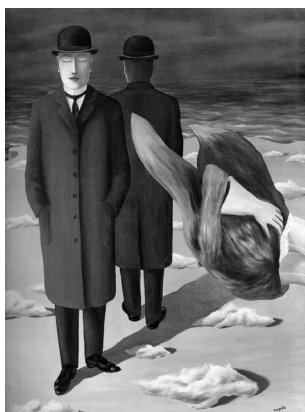
SCHOPENHAUER EN DE ROMANTIEK

Bouwstenen voor Richard Wagners "Tristan und Isolde" . Deel 1

door Patrick Segers

Met de latse maat van Tristan heeft Wagner de poort van de romantiek gesloten, merkte Richard Strauss op. In 1946 schrijft hij over Eichendorff dat deze niet kon vermoeden dat enkele jaren na zijn dood het werk zou verschijnen dat alle romantiek in zich zou opzuigen en naar het hoogste hoogtepunt zou voeren, dat alle nachtgezangen van Schlegel, Novalis, Brentano, Arnim in een onsterfelijk liefdesduet in As zou verlossen en met het mooist geïnstrumenteerde B-akkoord van de muziekgeschiedenis het goddelijke punt zou zetten onder alle romantiek.

DIETER BORCHMEYER, *Das Theater Richard Wagners*



RENE MAGRITTE. *De zin van de nacht*

Begin oktober 1854 maakte de Duitse dichter Georg Herwegh, Wagner attent op *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In zijn autobiografie *Mein Leben* vertelt Wagner dat hij vanaf de eerste regels gegrepen werd door de uiterste helderheid en de precisie van Schopenhauers betoog over de moeilijkste metafysische vraagstukken. Maar ook dat hij heel wat bezwaren had bij de conclusie van het boek: echte verlossing uit onze individuele beperktheid wordt enkel geschonken door de meest volkomen zelfverloochening, door de onderdrukking van de eigen levenswil.

Terwijl de esthetica van Schopenhauer, Wagner aange-naam verraste, schokte het hem dat diens ethica aan de kunst slechts een relatieve waarde toekent. Kunst schenkt ontegensprekelijk inzicht in het wezen van de wereld, maar verder reikt haar rol niet. Het meest sublieme wat zij kan bieden, is de mogelijkheid in alle vrijheid te kiezen voor een leven van totale onthechting.

Deze kijk op het leven, dit pessimisme vloekt op het eerste gezicht met Wagners wereldbeschouwing, met zijn meer politiek gerichte theorie over het kunstwerk van de toekomst. En Wagner besloot dan ook dat er voor hem weinig te rapen viel bij Schopenhauer. Maar Herwegh raadde hem aan vooral het hoofd koel te houden en te bedenken dat tragiek bepaald wordt door het inzicht in de nietigheid van de reële wereld. Intuïtief zou

iedere grote dichter, ieder groot mens zich daarvan bewust moeten zijn. Het is toen dat Wagner zijn Nibelungengedicht onder de loep nam en tot zijn grote verbazing ontdekte dat deze filosofie reeds lang in zijn poëtische opvattingen was doorgedrongen. Hij ging voor het eerst zijn Wotan begrijpen. Heel zijn verder leven is hij Schopenhauers werk blijven bestuderen. Hij beschouwde zich als een zielsverwant van de filosoof.

Het fragment uit de Wagnerbiografie van Martin Gregor-Dellin waarin die zielsverwantschap weggelachen wordt als filosofisch dilettaantisme biedt slechts een mening die op geen enkele manier hard gemaakt wordt.

Gregor-Dellin noemt Wagner een filosofische beunhaas die, niet gehinderd door enige verantwoorde kennis op gebied van filosofie, zijn eigen opvattingen over de wereld wil bevestigd zien door denksystemen van de meest uiteenlopende aard. Wagner zou dan een naïeve dramaturg zijn die blindelings een overdaad aan gevoelens, ideeën en strekkingen ondergaat waarmee hij niet echt blijf weet. Gregor-Dellin wil enkel een paar oppervlakkige gelijkenissen tussen Wagner en Schopenhauer toegeven.

In 1983 verscheen *The Philosophy of Schopenhauer*, een hoogst interessante publicatie van Bryan Magee. In een als appendix opgenomen vijftig bladzijden tellend essay toont Magee aan dat de invloed van Schopenhauer op Wagner zo wezenlijk was, dat indien die zich niet had voorgedaan, Wagner nooit de Wagner zou geworden zijn zoals wij hem nu kennen. In dit essay zag ik mijn eigen conclusies bevestigd. Terwijl Magee, Wagners werk in zijn totaliteit beschouwt, beperk ik mij hier tot een analyse van *Tristan*.

In *Mein Leben* beweert Wagner dat het voor een deel die ernstige stemming was waarin Schopenhauer hem gebracht had, die hem dreef tot een extatische uitdrukking van de premissen van diens filosofie. Het was ook die Wagner die een onvoltooide en dus nooit verzonden brief aan Schopenhauer schreef. Hij dacht de opheldering gevonden te hebben voor een verschijnsel dat de filosoof zelf onverklaarbaar achtte. In deel twee van *Die Welt als Wille und Vorstellung* - Hoofdstuk 44: De metafysica van de geslachtelijke liefde - kan je de opmer-

king lezen dat er geen jaar voorbijgaat waarin wij niet geconfronteerd worden met de vrijwillig gekozen en samen beleefde zelfmoord van een liefdespaar. Zeker van elkaars wederzijdse liefde, maar gefnuikt door uiterlijke omstandigheden weigeren ze te strijden voor deze liefde, waarvan ze toch de opperste zaligheid verwachten. Ze berusten in hun precaire situatie en offeren met hun leven liever het voor hen grootst denkbare geluk. In zijn brief stelt Wagner dan dat hij dank zij Schopenhauer zijn intuïties kon vertalen in concrete ideeën; maar ook dat hij nog wacht op de uitbeelding van datgene wat de filosoof als onverklaarbaar beschouwt. De uitbeelding waarop hij wachtte, was uiteraard zijn muziekdrama *Tristan und Isolde*.

Voor mij vormt deze brief een belangrijke indicatie dat *Tristan* Wagners eerste poging was om Schopenhauers metafysisch pessimisme te overstijgen. De nieuwe idee die hij Schopenhauer dacht aan te reiken, stelt dat de aard zelf van de geslachtelijke liefde, de wil en dan niet enkel de individuele wil, een weg toont naar zelfbewustzijn en zelfverloochening.

Omdat Wagner dan vanuit die optiek met *Tristan* een mislukte poging ondernam om Schopenhauers pessimistische metafysica op een andere leest te schoeien, is het ook slechts schijn dat er - zoals niettemin veelvuldig beweerd wordt - in *Tristan* een romantische liefdesmetafysica aan de orde is. *Tristan* neemt een centrale plaats in en vervult een scharnierfunctie in het oeuvre van Wagner. Met deze opera ontdekte Wagner dat de liefdesmetafysica zoals die beleefd wordt door zijn beide hoofdpersonages enkel zichzelf tot grens heeft. Maar die metafysica begrijpen in de schopenhaueriaanse betekenis van het woord had onvermijdelijk tot gevolg dat de uitbeelding van het meest volmaakte en verheven fenomeen van de wilsbeschikking - zoals Wagner het nog zag in zijn brief aan Schopenhauer - een illusie is.

Aanvankelijk moet Wagner geloofd hebben dat Schopenhauers metafysica van de seksualiteit een mystieke kern had. En doordat die essentie zeker niet voor iedereen zomaar toegankelijk was, dacht de componist te mogen stellen dat die dubbele zelfmoord van Schopenhauers liefdespaar slechts een lagere en minder volkomen trap van wilsbeschikking was. Want het hogere, de volkomenheid zou hij vertolken met *Tristan*.

Maar dat deze visie onoverkomelijke problemen met zich meebracht, daarvan werd Wagner zich pas bewust na een nauwgezette studie van Schopenhauers werk voor en tijdens het schrijven aan de opera. En het is dan ook veelbetekenend dat die brief aan Schopenhauer noch voltooid, noch verzonden werd. In zijn latere muziekdrama's, *Die Meistersinger* en *Parsifal* toont Wagner ons een andere weg naar zelfbewustzijn en zelfverloochening.

Tristan neemt zijn luisteraar mee voor een reis naar de nacht met zijn doodsverlangen. Wanneer die luisteraar dan kan én wil luisteren, zal hij opmerken dat Schopenhauer gedurende die reis nadrukkelijk aanwezig is. Maar Wagner lijkt verwarring te zaaien wanneer hij kwistig allerlei romantische attributen rondstrooit. Lang niet iedereen beseft dat juist in het hart van die zo misleidend door Wagner gecreëerde, want slechts in schijn romantische liefdesmetafysica Schopenhauer wordt aangetroffen. Ontegensprekelijk heeft *Tristan* het ka-

rakter van een speculatie over het noumenon - over dat wat achter de verschijning ligt, over dat wat eigenlijk onkenbaar is omdat onze zintuiglijke kennis ontoereikend is. Maar in welke mate kan er sprake zijn van een romantisch werk?

Misschien is het nuttig hier even stil te staan bij de term romantisch. Wat houdt dat begrip in? Mario Praz stelt in *Lust, dood en duivel*, zijn naslagwerk over de romantiek: "Niet de inhoud bepaalt of een werk moet worden beschouwd als romantisch of niet, maar het karakter." En wat behelst dat karakter? "Het normale geval is de suggestieve uitdrukking waarin veel meer wordt opgeroepen dan gezegd."

En het niet normale geval? Dat is het extreme "waarin de romanticus neigt tot vereenzelviging met de mysticus." Als voorbeelden van deze categorie haalt Praz, Novalis en Friedrich Schlegel aan - twee namen die geregeld, en niet onterecht, opduiken in de *Tristan* literatuur.

En wanneer wordt een werk romantisch genoemd? "Maar het legitieme gebruik van deze term vereist een door de kunstenaar toegepast procédé, en niet alleen maar een interpretatie van de lezer."

Van de tien opera's die Wagners grote thema's, verdoeming, doodsverlangen en verlossing door de liefde behandelen, kregen enkel de eerste drie - *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* - van Wagner het predikaat romantisch mee. Voor zijn latere muziekdrama's zou hij die benaming achterwege laten. *Tristan und Isolde* omschreef hij enkel als "Handlung in Drei Aufzügen."

Eerst nog even iets over Wagners manier van componeren, over zijn systematisch aangewend procédé, later door Hans von Wolzogen "leitmotif" genoemd. Volgende ideeën trof ik aan in het Wagneressay van Bryan Magee.

Aanvankelijk meende Wagner, zoals blijkt uit *Oper und Drama* daterend van 1851, dat de muziek een expressief hulpmiddel was bij het verduidelijken van de inhoud van de dramatische tekst, het libretto. Dit, terwijl voor Schopenhauer het woord juist ondergeschikt is aan de muziek. Maar na het componeren van *Tristan* schrijft Wagner in 1861, *Zukunftsmusik*. Daaruit blijkt dat zijn meningen uit 1851 veranderd zijn. De muziek moet niet langer meer geïntegreerd worden in het drama, maar loopt er parallel mee. Zij levert commentaar op de innerlijkheid van het drama. En niet alleen wanneer iemand aan het zingen is, maar constant. De dramatische tekst staat niet langer meer alleen centraal. In *Tristan* valt al op, wat a fortiori voor Wagners latere muziekdrama's geldt, dat de muziek losbreekt uit haar keurslijf van expressief hulpmiddel onder anderen. De partituur wordt alsmaar complexer.

Schopenhauer hield niet van Wagners muziek. Hij kende twee opera's van de jonge Wagner - *Der Fliegende Holländer* en *Tannhäuser*. Magee stelt echter dat Schopenhauers muziekesthetica op een werkelijk sublieme wijze in praktijk gebracht werd door de rijpe Wagner. En we spreken dan over zielsverwantschap en niet over slaafse navolging. Of zoals Magee het zelf formuleert: Het was dus de theoreticus die de kunstenaar volgde, niet de kunstenaar de theoreticus. De voornaamste reden waarom hij Schopenhauers filosofie omhelsde, was dat ze datgene overduidelijk naar buiten bracht wat hij

in de diepten van zijn intuïtie altijd al had geloofd, en wat hij ook altijd al geneigd was te volgen.

Schopenhauer maakt een duidelijk onderscheid tussen caritas en amor. Beiden hebben ze weliswaar heel diep eenzelfde wortel. Want in hen spreekt via het individu het aan de andere zijde van de verschijning liggend metafysisch substraat - de wil tot leven. Maar amor is slechts een instinct van de mensen, waardoor deze liefde in wezen zelfzuchtig is. Haar aard richt zich enkel op het beëindigen van een kwaad in de bevrediging van de sexuele opwelling. Dit soort liefde is dus veeleer negatief. Caritas, medelijden of sympathie, is zonder meer positief. Dit, omdat de goede daad van het individu die haar beoefent, voortspruit uit de kennis van het lijden van de andere. Voor Schopenhauer is zij de enige echte liefde.

Grote passies, een uiterst intense en daardoor uitzonderlijke beleving van amor, ontstaan vrijwel altijd bij de eerste aanblik. Zoals dat ook gebeurde bij Tristan en Isolde. Of amor als passie, een nauwelijks te verdringen feitelijkheid kiemend op een duistere, broeierige humuslaag van menselijke ellende.

Wat voorafging. Engeland en Ierland zijn met mekaar in oorlog. De tweede eist cijns van de eerste. Tijdens een tweegevecht doodt Tristan, vazal, neef van koning Marke en mogelijk troonopvolger, Morold, legeraanvoerder en verloofde van Isolde, de dochter van de Ierse koning. Morolds afgehakte hoofd wordt honend door Engeland als cijns naar Ierland gestuurd. Het lot wil echter dat Tristan gewond werd. En dat hij enkel door Isolde van een gewisse dood kan gered worden. Zij alleen bezit immers de helende zalf en de balsamdrank tegen het langzaam werkende gif waarin zij Morolds wapen doopte. Vermomd, zich listig Tantris noemend, dient een doodzieke Tristan zich bij haar aan. Isolde geneest zijn wonde. En dit nadat zij ontdekte dat in de kerf van Tristans zwaard de splinter paste die zij in Morolds hoofd aantrof. Want zij heeft wel degelijk de dood van Morold willen wreken. Maar ze liet haar dreigend zwaard vallen toen ze tot in het diepst van haar wezen getroffen werd door de uitdrukking in de ogen van Tristan. Zijn ellende wekte haar medelijden op. Ongemoeid laat Isolde, Tristan terug naar Engeland vertrekken. De vete tussen Engeland en Ierland wordt afgezworen. Maar Isolde wordt wel verplicht als pand voor de nieuw gesloten vrede deze staatszaak te dienen. Ze zal uitgehuwelijkt worden aan koning Marke. Het is Tristan die haar per schip naar Markes land voert.

Het dramatisch verloop van Wagners opera wordt volledig bepaald door de eerste blik die Tristan en Isolde uitwisselen. Iets onontkoombaar intensiveert zich steeds meer. Was deze liefde eerst een vermenging van caritas en eros, bij het begin van de opera is er enkel nog sprake van eros. En dit verlangen zal al het andere, zoals het onderworpen zijn aan het hoger, zogezegd verheven doel van de staatszaak ontmaskeren als zijnde nul en van generlei waarde.

Het voorspel zet in. Uit duistere diepten opdoemend, bijna onhoorbaar, klinkt het motief van het verlangen op. Een alles en iedereen aan haar onderwerpende aandrang. Het verlangen te genezen dreef Tristan in een pover scheepje naar Ierlands kusten, naar Isoldes genezende kunst. Te genezen van wat? Enkel van een fysieke wonde? Of ook en vooral van zijn heimelijke

ellende? Wagner zal het motief van het verlangen tot geëxalteerde hoogtes voeren, terwijl hij het ultieme hoogte-punt toch niet geeft. Hierdoor creëert hij bij zijn luisteraar een onbewust verwachtingspatroon.

Wanneer het doek opengaat, zien we het luxueus ingerichte vertrek van Isolde en haar kamenier Brangäne. Vanuit de hoogte, vanuit de mast van het schip horen we de stem van een zeeman. Zijn eentonig gezang belichaamt het motief van de zee. De oppervlakte waarover het schip zich beweegt. Het is de wind die het mogelijk maakt dat dit resultaat van technisch vernuft de golven bevaart. Maar er kan een windstille heersen of de hevigheid van de wind, een storm kan het schip met man en muis doen vergaan. Wanneer die zeeman dan stoutmoedig het verdriet van het Ierse meisje met het waaien van de wind vergelijkt - of het soms haar zuchten zijn die de zeilen bol doen staan - voelt Isolde zich diep gegriefd door zijn spot. Haar woede explodeert in een hevige gemoedsstorm. Bijtend en venijnig klinkt de muziek ons hier in de oren. Wanneer Brangäne antwoordt dat het schip voor de avond valt Cornwall bereikt, repliceert Isolde furieus dat dat nooit of te nimmer zal gebeuren. Haar inwendige storm ontbrandt in al zijn kracht. Brangäne reageert ontzet op de razende en tierende Isolde. Het motief van de zee ondergaat nu een ware transformatie. De rimpelloze zee van bij het begin van het drama is veranderd in een kolkende watermassa, terwijl de nederwaarts strevende, duistere motieven van het verlangen en de doodsdrank aangeven dat dit tumult aan het diepst van Isoldes wezen ontspringt. Hier stelt dit drama dan voor het eerst de wereld van de dag tegenover die van de nacht. Inzicht en praktische aanwending van datgene wat nuttig is tegenover datgene wat gebeurt in Isoldes verbeelding. Isolde wenst gedreven door haar blinde, irrationele energie dat de willekeur van de elementen de overhand krijgt. Dat de mens ondanks zijn kennis, vernuft en techniek en ondanks zijn inzet aan lichaamskracht de duimen moet leggen voor een duistere, afgrondelijke watermassa. Isolde hoopt dat die kolk de wereld van de dag opslokt.

Brangäne ziet het precaire van de situatie en tracht het vertrouwen van haar meesteres te winnen. Maar kan Isoldes almachtsfantasie nog getemperd worden? Door de muziek wordt die pijn uitgedrukt met het motief van Isoldes zwijgen dat zich voor het eerst samen met de hypnotische klanken van het motief van de blik manifesteert. Het was Tristans blik die Isoldes leven volledig veranderde. Maar nu negeert Tristan haar. Deze eerste scène eindigt dan ook met een Isolde die het uitschreeuwt. Haar hart stukt. Verse zuurstof heeft dat hart nodig.

Dit naast mekaar plaatsen en tegenover elkaar stellen van de wereld van de dag en de nacht is zeker schopenhaueriaans gekleurd. Het schip, vervaardigd door de mens met behulp van zijn kennis is een mooi voorbeeld van een product van de wereld van de dag. Geconcipieerd en uitgedacht via de menselijke rede met als enig doel van zich te verplaatsen over het water dank zij de wind. Maar de wind, dat is een natuurkracht. Terwijl de mens die kracht in zijn voordeel tracht aan te wenden, lijkt ze een entiteit die de redelijke kennis overstijgt. Zodat de mens tijdens een storm geconfronteerd wordt met een universum dat hem overweldigt en zelfs bedreigt. Hij komt oog in oog te staan met de dood. Schopenhauer stelt in § 27 van zijn hoofdwerk: De al-

gemene natuur-kracht blijft een *qualitas occulta* omdat de aetiologische uitleg er eindigt en de metafysische er begint. Maar er steekt dus bij het begin van de opera geen storm op in de eerste betekenis van het woord. Enkel de innerlijke storm van Isolde raast hier. Intens psychisch lijden, veroorzaakt door iets dat sterker is dan haarzelf. Metafysische nood: passie. Op deze manier wordt Schopenhauers metafysica van de geslachtelijke liefde door Wagner geïntroduceerd.

Na Isoldes gemoedsuitstorting keren we bij het begin van de tweede scène terug naar de gespannen rust van bij de aanvang van de opera. Isolde draagt Brangäne op van Tristan een bezoek af te dwingen. Wanneer Tristan daar niet op ingaat, valt de alles determinerende beslissing van dit drama. Brangäne beweert dat er geen man bestaat, die, eenmaal hij Isolde gezien heeft, haar niet zou beminnen. En ze herinnert Isolde aan de kunsten van haar moeder. Duister, geleid door het motief van de dood, vraagt Isolde, Brangäne haar haar moeders schrijn te brengen. Eerst is Brangäne blij. En ze toont Isolde de allerbeste toverdrank uit dat kistje. Na de hypnotische klanken van de motieven van de blik en het verlangen, klinkt de tover van het motief van de liefdesdrank. Maar die drank wekt Isoldes misprijzen op. Zijn tover wordt door haar weggehoond. Terwijl ze de doodsdrank aanduidt wordt de sfeer teneerdrukkend en loodzwaar. De demonie van het motief van de doodsdrank. Brangäne is ontzet. Maar Isolde weigert zich bij een gegevenheid als de staatszaak neer te leggen. De dood zint haar, niet een huwelijk met Marke.

Tijdens de vierde scène wordt haar wens nog meer ge-expliciteerd. Ze gebiedt Kurwenal, zijn meester bij haar te brengen, zo niet zal ze weigeren aan land te gaan. Ze vraagt Brangäne haar te gehoorzamen en de doodsdrank te bereiden. Auditief hult deze scène zich in een onheilspellende klanknervositeit. Dood, doodsdrank, woede en verlangen lijken het licht te verduisteren.

De overgang naar de vijfde scène toont een woedende Kurwenal die het bezoek van zijn meester aankondigt. Een vrij lang orkestraal intermezzo begeleidt de verschijning van Tristan. Krachtig en luid stoten de koperblazers al hun agressie uit - het motief van het verlangen naar de dood. Een motief dat verwant is met dat van de doodsdrank. Langzaam maar zeker versmelt de muziek van beide motieven. Tristan vraagt wat Isolde van hem wenst. De duisternis van het motief van het verlangen naar de dood gloeit in al haar hevigheid terwijl Isolde, Tristan verwijt dat de vrees aan haar wens te voldoen hem ver van haar hield. Tristan houdt zich op de vlakke door heel vaag over hoogachting en gehoorzaamheid te spreken. Isolde meent nu dat hij de staatszaak hoog in het vaandel draagt. Maar de muziek zal Tristans ijdel gepraat logenstraffen en de waarheid onthullen. De onderhuidse spanning die zij creëert via de motieven van het verlangen naar de dood, de blik en de doodsdrank maakt duidelijk wat Isolde, maar ook Tristan werkelijk willen. Bevrijd worden van hun plicht aan de staatszaak om zich volledig over te geven aan hun liefde. Maar binnen de sociale context van de feodaliteit is dat niet mogelijk. Het waarom wordt duidelijk tijdens de monoloog van koning Marke aan het einde van het tweede bedrijf. Beiden zijn zich dus terdege bewust van wat ze doen wanneer ze gulzig de doodsdrank

drinken. Alleen, Brangäne gaf hen niet dat vergift, maar wel het aphrodisiacum. Terwijl Tristan en Isolde denken te sterven, wordt hun verlangen naar mekaar nog wat meer gestimuleerd. Niet meer gehinderd door barrières van welke aard dan ook, werpen ze zich in mekaars armen. Dit terwijl de matrozen de aan boord komende koning met luide zegekreten begroeten. Marke wil zijn bruid verwelkomen. Midden deze hallucinante verwarring is er enkel de tegenwoordigheid van geest van Brangäne. Dank zij haar koelbloedigheid kan de passie van Tristan en Isolde zich alsnog aan het oog van de dag onttrekken.