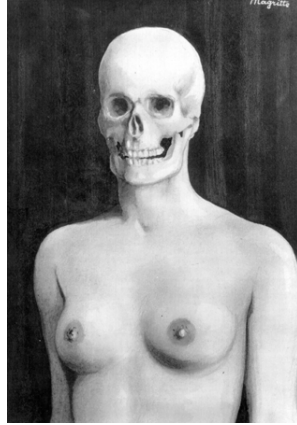


SCHOPENHAUER EN DE ROMANTIEK

Bouwstenen voor Richard Wagners "Tristan und Isolde" Deel 3

door Patrick Segers



RENE MAGRITTE. De verwenster, 1935

Het voorspel tot het derde bedrijf brengt bij de luisteraar een onbehaaglijk gevoel teweeg. Deze muziek suggereert Tristans verlatenheid. Overweldigend en immens. Wanneer Tristan eindelijk wakker wordt, vertelt hij Kurwenal dat hij niet vertoefde waar hij ontwaakte. Maar waar hij dan wel verbleef dat kan hij zijn schildknaap niet beschrijven. De zon zag hij er niet. Terwijl de muziek naar de diepten zakt van de mysterieuze en betoverende tonen van de motieven 'de eeuwige nacht', 'de hymne aan de nacht', 'het verlangen' en de 'liefdesdood' mijmert Tristan dat hij was, waar hij altijd al geweest is en waar hij voor altijd zal heengaan. Naar het wijde rijk van de wereldnacht, waar ons slechts één weten wacht - goddelijke, eeuwige oervergetelheid.

Deze passus is weer op-en-top Schopenhaueriaans. Volgens Schopenhauer kan het leven worden gezien als een droom, en de dood als ontwaken uit die droom. In §139 van *Parerga und Paralipomena* deel twee kunnen we lezen: "De dood mag niet beschouwd worden als de overgang naar een voor ons geheel nieuwe en vreemde toestand, maar wel als een terugkeer naar onze oorspronkelijke toestand, in vergelijking waarmee ons leven slechts een korte gebeurtenis was. (...) In de dood gaat weliswaar het bewustzijn ten onder, maar geenszins datgene waardoor het voortgebracht werd."

Maar uit die toestand van oervergetelheid werd Tristan verjaagd. De muziek van het verlangen accelereert en lijkt hem het vuur aan de schenen te leggen. Deze nacht wordt een nachtmerrie en werpt hem terug voor de wereld van de dag. Want er bleef één herinnering - zijn vorige, innige liefde voor Isolde. Hij verlangt naar haar, opdat zij het licht van de dag zou doven. En hij herinnert

zich de vlammen van de fakkel uit het tweede bedrijf. Wanneer zal Isolde ze doven en de belofte van zijn geluk inlossen? Hij herinnert zich zijn tocht als gewonde naar Ierland. En hoe Isolde daar zijn wonde genezend sloot. Om hem later de gifdrank aan te reiken. Die drank creëerde de scherpst schroeiende tover en schonk het leven aan een eeuwige kwelling. Nooit zou Tristan sterven. Door deze gedachte raakt Tristan buiten zichzelf van woede. Hij raast en tiert net alsof de motieven van de gewonde Tristan, de dag, het verlangen en de herdersmelodie hem onbarmhartig geselen. Dit is een ongehoorde climax waaruit ten slotte een geheel nieuwe, bloedstollende samenklank culmineert - het motief 'vervloeking van de drank'.

Wagner brengt tijdens deze passage, en dit op de meest prangende wijze in dit muziekdrama, opnieuw Schopenhauers metafysica van de geslachtelijke liefde ter sprake. Want die pijn die Tristan in zich voelt branden, die tormenterende passie, dat is de gifdrank. Maar dat gif heeft hij zelf bereid. En hij vond het ook terug in de nood van zijn vader, in het wee van zijn moeder, in liefdestranen en in alles waaruit nieuw leven ontstaat. Die drank van het leven die hij zo gulzig, vervuld van het opperste genot dronk, verbant hem nu uit de wereld van de nacht. De verzengende zon zal in de wereld van de dag eeuwig op hem schijnen. En daarom vervloekt Tristan de geslachtelijke liefde door Wagner gesymboliseerd in de gifdrank. De seksualiteit bevestigt enkel de wereld van de dag of het principium individuationis. In haar poging nieuw leven én lijden voort te brengen, verspert ze volgens Schopenhauers metafysica de toegang tot de dood en de wereld van de nacht. Na zijn vervloeking valt Tristan in zwijm. Om weer bij bewustzijn te komen bij de komst van Isolde. En dan meent Tristan het licht te horen. Hij roept dat de fakkel uitdooft. Hij loopt Isolde wankelend tegemoet om neer te zijgen in haar armen. De gejaagde klanken van het motief van het innerlijk vuur komen tot rust in het duistere motief van de dood. Ontdaan, maar vervuld van verlangen, stamelt Isolde, Tristans naam. Stervend kijkt hij naar haar op. Tristan zucht met zijn laatste ademtocht haar naam. Het motief van de blik lost op in de muziek. Tristan van wie het bewustzijn voorgoed als een fakkel doofde, hoorde het licht. En dit heeft weer een Schopenhaueriaanse betekenis die helemaal duidelijk wordt bij Isoldes liefdesdood. Natuurlijk aanvaardt Isolde de ontijdige dood van Tristan niet.

Met de komst van koning Marke doet de wereld van de dag ook weer brutaal haar intrede. Melot sterft in een tweegevecht met Kurwenal. Zietogend sneert deze naar Marke: Hier raast alleen de dood, koning. De ijzingwek-

kende klanken van het motief 'vervloeking van de drank' kleurden Kurwenals stem. Koning Marke is Isolde nage-reisd omdat Brangäne hem inlichtte over de liefdesdrank. Dat geheim heeft ze hem onthuld, waardoor Marke, Tristan kon vergeven. En nu meent hij te begrijpen wat er gebeurd is. Maar hij begrijpt natuurlijk niets. En zeker niet dat de escalatie van geweld in deze laatste scène met al haar lijken, een logisch gevolg is van de spanningen in zijn rijk. En Marke mag dan nu wel zeggen dat hij gekomen is om Tristan en Isolde te huwen, maar ridder Melot, die Marke vergezelde en de adel vertegenwoordigde, leek geen vredesduif toen hij zich nors, in wapenrusting, als eerste aandiende bij Kurwenal. De goede Marke koesterde in al zijn naïviteit slechts een vrome wensdroom. Verscheurd door smart stelt hij tijdens zijn laatste repliek dan ook vast dat door zijn komst alleen de oogst van de dood rijker werd. Markes wereld is de wereld van de dag, van de wil. En in die wereld zegevieren lijden en dood. Maar de dood die Kurwenal en Melot hier stierven, is dat dezelfde dood als die van Tristan en later Isolde? Het is identiek dezelfde dood. Schopenhauer zou zeggen: Ook zij zijn teruggekeerd naar hun oorspronkelijke toestand, in vergelijking waarmee hun leven slechts een korte gebeurtenis was.

Met Isoldes liefdesdood zetten de mysterieuze, betoverende klanken van het motief van de doodsang terug in. En Isolde vertelt haar vrienden, Marke en Brangäne over wat zij ziet, hoort en voelt. Voor Isolde is het alsof ze opgenomen wordt in een onzichtbare wereld die echter zeer reëel is voor haar, terwijl haar vrienden slechts eerbiedig, vervuld van ontzag, ontroerd kunnen meeleven met haar. Zij zien niet dat Tristan zijn ogen opent, dat zijn hart klopt in zijn borst en dat zijn zoete adem zacht ontglipt aan zijn lippen. Alleen Isolde hoort de melodie die teer klagend en mild verzoenend opklimt uit Tristan. En zij alleen voelt hoe een wervelende melodie in haar dringt, naar boven stijgt en steeds zoeter klinkend rond haar blijft drijven. De stijgende tonen van de motieven apotheose en liefdesdood verbeelden de golven en het alsmar aanzwellend geruis rond haar. Isolde zinkt weg en verdrinkt in de zachte, onhoorbare bries van de wereldadem. Het is net alsof het motief van de liefdesdood als een gepassioneerde gelukzaligheid haar onweerstaanbaar met zich meetrekt. Onbewust, hoogste lust zijn haar laatste woorden. Net als Tristan hoorde zij het licht, omdat datgene wat licht geeft, de fakkel gedooft wordt. En dat is een romantische omschrijving voor de dood. Het symbool van de gedooft fakkel of de toorts die gedooft gaat worden, treffen we aan in de geschriften van Lessing en bij Schiller in zijn gedicht *Die Götter Griechenlands*. Maar ook Schopenhauer gebruikt een soortgelijk beeld. In het tweede deel van *Parerga und Paralipomena* §139 kunnen we lezen: "Want in de dood gaat alleszins het bewustzijn ten onder, maar geenszins datgene, waardoor het tot dan toe werd voortgebracht." Maar hij waarschuwde net voor deze passage dat de mens niet moet hopen in de dood de oplossing voor een probleem te vinden, want dan is hij net als iemand waarvan op het ogenblik dat hij denkt te vinden wat hij zocht, de lantaarn uitgeblazen wordt. En wanneer Isolde dan onbewust wegzakt, betekent dit dat het principium indivi-

duationis verbroken wordt, dat het bewustzijn ten onder gaat, dat het licht dooft waardoor de wereld van de dag eindigt. En dat is voor Isolde de hoogste lust. Wagner kan nu eindelijk het motief van het verlangen naar zijn hoogtepunt voeren. Het verlangen vond zijn uiteindelijke bestemming in de dood. Maar wat nu?

De wereld waarin Isolde zich tijdens haar liefdesdood voelt opgenomen worden, werd door Wagner volledig gemetamorfoseerd in klanken. En dat is duidelijk in het verlengde van Schopenhauers leer. Die stelt dat twee dingen de mens tijdens zijn leven een ervaring van het noumenale kunnen geven, passionele liefde en muziek. Wagner dacht dus aanvankelijk in de aard zelf van de sexuele liefde een weg te zien die de wil naar zelfbewustzijn en zelfverloochening leidt, maar is daarvan teruggekomen. Met de vervloeking van de drank op het einde van Tristans tweede monoloog in het derde bedrijf, stelde de componist in navolging van Schopenhauer dat de sexuele liefde, ook al is ze passioneel, op de eerste plaats levensbevestigend is. Door het motief van de vervloeking van de drank tijdens het antwoord van Kurwenal aan Marke te herhalen, gaf Wagner ons via de dramatische handeling met al die lijken die zich opstapelden, het bewijs van de negatieve resultaten van de levensbevestiging in een wereld waar geen plaats was voor de nacht, of het noumenon. Enkel de dag van de wil, of het principium individuationis was er van tel. Doordat die ellende de uiterlijke handeling ging bepalen, moest dit voor protagonisten met zo'n diep verlangen naar de nacht en zo'n scherp inzicht in de wereld van de dag wel leiden tot deze extreme ervaring van het noumenale.

Ik meen na deze uiteenzetting te mogen bevestigen dat *Tristan* geen zuiver romantisch werk is, omdat het romantische element erin -de hogere bestemming van de liefde- door Wagner concreet ingevuld werd in het verlengde van Schopenhauers metafysica. Toch besluit ik met te stellen dat het karakter van *Tristan*, enerzijds niet zo is dat er meer opgeroepen wordt dan gezegd. Het noumenale is er duidelijk Schopenhaueriaans gekleurd. En Wagner geeft zijn werk ook nergens een mystieke karakter. Isoldes liefdesdood blijft een grandioze illustratie van Schopenhauers metafysica van de muziek. Niet langer Isolde, noch Tristan is de hoofdperson. Neen, de muziek krijgt de hoofdrol. Zij is de essentie van alles. Of zoals Schopenhauer het stelt in §52 van zijn hoofdwerk: "De muziek is onafhankelijk van de verschijningswereld, negeert deze zelfs volstrekt en zou in zekere mate nog kunnen bestaan wanneer er helemaal geen wereld meer was." Maar hij zegt wel duidelijk in zekere mate en zou kunnen. En daarmee bevestigt hij niet dat het inderdaad ook kan of is.

En daarom wil ik nog volgende vraag stellen: is anderzijds het karakter van *Tristan* ook weer niet zo dat de door mij hoger vermelde voorwaarden uit Mario Praz' *Lust, dood en duivel* waaraan een werk moet beantwoorden, wil het romantisch genoemd worden, inderdaad vervuld werden? Ik bedoel, heeft Wagner met zijn metafysica van de muziek toch niet meer gezegd dan dat er feitelijk kan gezegd worden?

Geraadpleegde literatuur:

- Schopenhauers werken in meerdere uitgaven
- Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Goldmann Klassiker, Wilhelm Goldmann Verlag, Stuttgart 1977
- *Tristan und Isolde*, Programma Nationale Opera 1985
- *Guide des opéras de Wagner*, Fayard 1988
- Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahr-hundert*, Piper & Co. Verlag, München 1980
- Bryan Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, appendix 6: Schopenhauer and Wagner, Clarendon Press, Oxford 1983
- Mario Praz, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, vertaald door Anton Haakman, Agon BV, Amsterdam 1990.