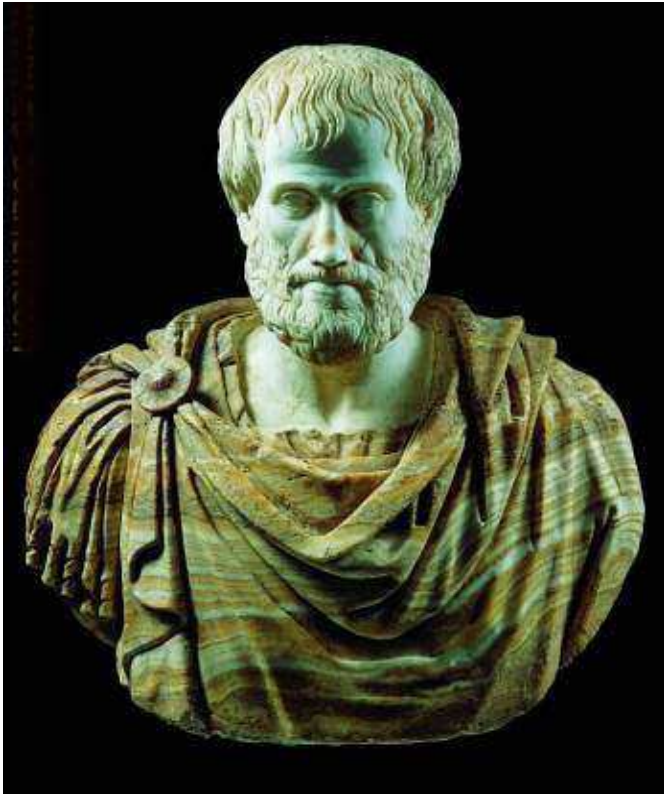


Wagner en de Attische Tragedie

door David Vergauwen

*"Tevreden zijn, heeft het lijden mij geleerd,
De som der vele jaren,
En ten slotte mijn eigen fier genoemd."
(Oedipus te Kolonos, vers 7-9)*



Aristoteles

"Door de tragedie bereikt de mythe haar diepste inhoud, haar uitdrukkingsvolste vorm; nog eenmaal verheft zij zich, als een gewonde held en alles wat aan kracht restte, tesaam met de van wijsheid vervulde rust van de stervende, brandt in haar oog met een laatste machtige schittering". Deze woorden, afkomstig van Friedrich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie*), mogen dan wel wat hermetisch klinken, het lijkt een goede verwoording te zijn van de gebeurtenissen in de laatste akte van *Götterdämmerung*. Wagners helden, gezegend met hun laatste en meest zuivere inzichten, kijken de dood in de ogen, verlangen naar hun einde en worden verteerd door het vuur dat ons een laatste blik gunt op een stervende wereld, eens bevolkt door reuzen, goden en helden. Alles dat was, is gestorven; een nieuwe wereld wordt geboren. Siegfried, de laatste der Wälsungen, raasde door de wereld en vernietigde genadeloos de fundamenten van de bestaande orde, en werkte zo zijn eigen ondergang in de hand. Op die manier heeft Siegfried iets van de tragische held. Hij probeerde het goede in de wereld te beschermen, maar vond enkel de dood. Wagner schenkt zijn held bij zijn einde nog het heldere inzicht, dat noodzakelijk is om over tragiek in de ware zin van het woord

te kunnen spreken, en laat vervolgens zijn held aan zijn lot over, waarna het verdere verloop van de actie moeiteloos hervat wordt en dat laatste is nu juist zeer merkwaardig. Ondanks de aangrijpende dodenmars, lijkt Siegfrieds dood, niet de dood waarop we zaten te wachten. Oorspronkelijk was Siegfried de hoofdfiguur in de opera *Siegfrieds Tod*, het latere *Götterdämmerung*, voorafgegaan door het inleidende drama *Der Junge Siegfried*, later kortweg *Siegfried* gedoopt. Binnen dit dramatische opzet was Siegfrieds dood uiteraard het centrum van het drama, zoals de titel ook aangeeft, en was Siegfried de tragische held bij uitstek. Wagner veranderde echter - als gevolg van zijn lectuur van Schopenhauer - zijn plannen en herschikte op die manier de dramatische structuur van zijn werk. Plots bleek het werk niet langer te gaan over de strijd van de mens tegen de goden - in de geest van Feuerbach -, maar over hoe de ondergang van de goden onafwendbaar geworden was. Hoe betekenisvol is het in deze context niet dat Wagner de titel van het laatste drama veranderde van *Siegfrieds Tod*, naar *Götterdämmerung*? Op het einde van de cyclus komt de nadruk dus meer dan ooit te liggen op het lot van de goden, eerder dan op de dood van de mensheid. In de uiteindelijke versie van *Der Ring des Nibelungen* is niet Siegfried, maar wel Wotan de tragische persoon bij uitstek. Wotan wekt als figuur immers meer sympathie dan Siegfried, want deze laatste is driftig, onvriendelijk, naïef, onbezonnen, asociaal en al bij al wereldvreemd. Hij is een vreemd figuur die we niet zomaar in onze harten sluiten. Wotan daarentegen is hartelijk, intelligent, ambitieus en trots. Dit maakt - ironisch genoeg - de god menselijker dan de held. Siegfried mist nu eenmaal de sympathie die we wel hebben voor Wotan en juist dit is een fundamenteel kenmerk van een tragisch persoon; hij moet universeel zijn, hij moet herkenbaar zijn, hij moet *de mens* bij uitstek zijn en geen mens is ooit volledig goed of volledig kwaad. Zoals we ons herkennen in Oedipus en in King Lear, zo herkennen we ons ook in Wotan. Bij de zoektocht naar de tragische handeling met Wotan als tragisch persoon, laten we ons in dit korte opstel leiden door de structuur die Aristoteles in zijn *Poetica* voorop stelde. Volgens hem doorliep de Griekse tragedie drie centrale stappen; achtereenvolgens de *ommekeer* (de tragisch persoon bevindt zich op het toppunt van zijn geluk en wordt geconfronteerd met een probleem, een crisismoment; bijvoorbeeld de voorgeschiedenis van Oedipus), de *erkenning* (het probleem onthult zich aan de tragische persoon als onoplosbaar, waardoor hij moet onderkennen dat hij ongewild heeft gefaald; bijvoorbeeld *Oedipus Rex* van Sophokles) en het *lijden* (waarin de tragische persoon enige

tijd lang gekweld wordt alvorens hij met de dood wordt beloond; bijvoorbeeld *Oedipus te Kolonos* van Sophokles). Indien we deze drie fases verbinden met respectievelijk *Das Rheingold*, *Walküre* en (*Siegfried*)/*Götterdämmerung*, dan vinden we hierin de krachtlijnen van Wagners structuur van de tragische actie.

1.

We ontmoeten de tragische persoon in de tweede scene van *Das Rheingold*. Hij slaapt en droomt over eindeloze roem en eeuwige macht. We leren dat Wotan ambitieus is en ijdel. Nadat zijn vrouw hem wakker maakt, beseft hij dat zijn droom is uitgekomen en dat het Walhalla werd afgewerkt. Op dat ogenblik is Wotan het gelukkigste wezen op de aarde; hij heeft alles wat hij wil. Zijn ijdelheid werd bevredigd en wij zijn - samen met Wotan - trots op dat Walhalla, een stoere burcht van pracht en schoonheid. Wagner slaagt er heel snel in om ons de ambities en idealen van Wotan op te dringen en de toeschouwer voelt zich dan ook wat ongemakkelijk, wanneer niet lang nadien blijkt welke prijs hij ervoor zal moeten betalen. Zijn ijdelheid was blijkaar zo groot, dat het aanleiding gaf tot 'onredelijke' behoeften. Om die te bereiken stelde Wotan het geluk en de veiligheid van de godin Freia (en met haar dat van de andere goden) op bet spel. Wotan is volgens de andere goden te ver gegaan, maar hij zelf heeft bet volste vertrouwen in de zaak. Hij wacht op Loge die het probleem zal oplossen. Wij geloven Wotan, hoewel de twijfel in ons hart groeit. We respecteren Wotan, ondanks zijn ijdelheid, want dat is zijn fout die hem in onze ogen meer menselijk maakt. Geen mens is perfect. Wotan is ook geen perfect mens, laat staan een perfecte god. We begrijpen wel dat deze figuur niet zuiver op de graat is - hij speelt met het leven van anderen, hij neemt ondenkbare risico's -, maar we hebben sympathie met zijn idealen van moed, roem, schoonheid en vrede. Wotan is in onze ogen geen crimineel, maar ook geen heilige. Zoals Aristoteles zegt: "*De ideale tragedie speelt zich daarom af rond mensen die het midden tussen de uitersten houden. Ze mogen niet buitengewoon deugdzaam of buitengewoon rechtvaardig zijn, en als ze met tegenspoed geconfronteerd worden, moet dat met een gevolg van laf gedrag of slechtheid zijn, maar voorkomen uit een bepaalde "dwaling" die begaan is door personen van hoog aanzien en in voorspoedige omstandigheden*". Dit profiel van de tragische persoon sluit nauw aan bij dat van Wotan. Hij is immers een man van hoog aanzien - hij is de vader van alle goden -, maar is daarbij niet buitengewoon deugdzaam of rechtvaardig. De dwaling die hij maakt heeft verband met zijn zwakte: zijn ijdelheid. Wotan wil het Walhalla en ijdelheid laat hem toe dit verlangen op welke manier dan ook te bevredigen. In scènes 3 en 4 van *Das Rheingold* blijkt hoe Wotan zijn dwaling niet ongedaan kan maken. Hij merkt dat hij verstrikt raakt in zijn eigen netten. Hier zou Aristoteles van "ommekeer" spreken. De tragische persoon tuimelt van zijn voetstuk en staat niet langer in het aanzien dat hij bij onze eerste ontmoeting had. De twee laatste scènes van *Das Rheingold* werken de "dwaling" van Wotan verder uit. Zo ziet hij zich genoodzaakt de Ring van Alberich te stelen - een op zijn minst twijfelachtige beslissing -, betaalt hij de reuzen met het goud van de Nibelungen en negeert hij de

klachten van Rijndochters. In die derde en vierde scène wordt langzaam het centrale conflict van de tragedie duidelijk. Alberichs ring is immers het machtsinstrument van het kwade, zoals Wotans speer bet machtsinstrument van het goede moet zijn. Wotan wil het kwade uit de wereld helpen (de ring), maar kan dit niet doen door zijn eigen wetten te breken (de speer). Deze gedachte is de introductie van het onoplosbare conflict dat aan de basis zal liggen van de ondergang van de tragische persoon. Het onoplosbaar conflict is een bedreiging; het tast het waardenstelsel van de cultuur aan. Het onoplosbaar conflict is echter per definitie onoplosbaar en bovenal een noodzakelijke voorwaarde om van tragiek te kunnen spreken. Op het moment dat Wotan op de hoogte wordt gebracht van bet bestaan van de ring, kan hij niet tolereren dat zo'n instrument in handen is van iemand die het ten kwade zal aanwenden (Alberich). Hij moet dus 'iets' doen; dit is handelen in de pregnante zin van het woord, de enige ontologische mogelijkheid. Wotan wordt verplicht te handelen en kiest de meest voor de hand liggende oplossing. Het stelen van de ring is de tragische handeling die een hele sequentie van handelingen in gang zal zetten die niet meer te stuiten valt en die onverwijld de ondergang van de tragische persoon zal bewerkstelligen. Hier heeft Wotan alle kenmerken van de "reine dwaas". Hij wil de wereld redden van het kwaad door de ring uit de klauwen van Alberich te bevrijden. Diefstal is hierbij zijn eerste plan. Wotan denkt het probleem te kunnen oplossen door de wil van het kwaad (Alberich) te scheiden van zijn instrument (de ring). Wotan gelooft dat hierdoor het conflict plots "oplosbaar" wordt. Alberich weet in de vierde scène de ring echter te vervloeken en plaatst Wotan op die manier voor een nieuwe impasse. Pas wanneer Erda hem komt waarschuwen, beseft hij dat hij de ring niet zelf zal kunnen gebruiken. Hij weet nu dat het goud waaruit de ring is gemaakt toebehoort aan de Rijndochters. Hij begrijpt dat zij bet eindstation moeten worden. Maar het verhaal neemt opnieuw een tragische wending. Wotan had de reuzen immers het goud van de Nibelungen beloofd om zijn vroegere dwaling recht te zetten en Freia terug te krijgen. Tot het goud van de Nibelungen behoort echter ook de ring zelf en Wotan kan deze betaling nog steeds niet weigeren. Het gebruiken van de ring als substituut voor de speer is geen optie, omdat Alberich eerder al de ring vervloekte. Wotan moet dus lijdzaam toezien hoe het kwaad in de wereld blijft en nog steeds een bedreiging vormt voor zijn cultuur. De andere goden lijken zich daar niet bewust van te zijn, aangezien zij aandringen op een snelle betaling van het goud en dus ook de ring. Wotan moet het bestaan van de ring langer tolereren dan hij wil. Zijn enige troost hierbij is dat het instrument van het kwaad in handen is van Fafner, de minst gevaarlijke van zijn opponenten. De tragische persoon probeerde door die diefstal het onoplosbaar conflict te herschrijven, maar slaagde daar niet in. Op het einde van *Das Rheingold* is bet onoplosbaar conflict - net als bij bet begin van de tweede scène - nog steeds onopgelost. Wotan heeft enkel meer tijd gewonnen, uitstel van executie, zeg maar. Het lamento op het einde van de opera maakt dit pijnlijk duidelijk. De Rijn is de enige plaats waar de ring echt veilig is, beseft Wotan, en hij broedt op een plan om de terugkeer van het goud mogelijk te maken. De Rijn-



Oed ipus

dochteren hebben gelijk wanneer zij zich met hun klachten tot Wotan richten. Hij is immers de hoogste autoriteit op de wereld, de verdediger van de cultuur, de bewaker van recht en vrede. Hij is de verdediger van het moreel goede en van de cultuur. Kortom, Wotan is *de* cultuurmens bij uitstek. Maar het is nu juist zijn cultuur - het schone en het goede - dat hem zal bedriegen.

2.

Wotan slaagt er ook aan het begin van de tweede akte van *Die Walküre* niet in om de onoplosbaarheid van het conflict te onderkennen. Zijn eerste plan, dat steunde op de diefstal van de ring, door Loge mogelijk gemaakt, mislukte. Hij beseft nu dat hij zelf geen nieuwe diefstal kan plegen, gezien Fafner door Wotans eigen handelen, de rechtmatige eigenaar is geworden van de ring, daar waar Alberich het goud op zijn beurt van de Rijndochters had gestolen. Wotan had dus elk recht om de ring van Alberich te stelen, zolang hij die maar wou teruggeven aan de Rijndochters. In dat geval zou ook Alberichs vloek nutteloos zijn geweest. Maar omstandigheden - buiten de wil van de tragische persoon om - beslisten daar anders over. Wotan heeft geleerd dat hij de diefstal niet zelf kan plegen en dat hij zo'n daad, gesteld door iemand anders, ook niet kan goedkeuren. Daarom beslist hij het plan dat hij aan het einde van *Das Rheingold* al smeedde, ten uitvoer te brengen. Hij kweekt zelf een onafhankelijke held om de diefstal in zijn plaats te plegen om vervolgens het goud aan de Rijn te restitueren. Dit is Wotans tweede poging om het onoplosbaar con-

flict te herschrijven. Ook dit zal - gezien de onoplosbaarheid van het conflict - onvermijdelijk op een nieuwe teleurstelling uitdraaien. We vragen ons op dit moment in de opera toch of waarom Wotan zich hiervan niet bewust is. Hij is toch verstandig genoeg? Welnu, Wotan is in wezen een cultuuroptimist; hij *geloof*t onvoorwaardelijk in zijn cultuur, alsof het een religie was. Bijgevolg is hij blind voor de fouten van zijn cultuur (*hamartia*). Zijn geloof in het goede van zijn cultuur maakt hem blind voor het falen ervan. Op dit punt kan men Wotan naïef noemen. Hij gelooft ten onrechte dat zijn cultuur onder alle condities blijft functioneren. Dit grenzeloze vertrouwen in de eigen orde wordt hem uiteindelijk fataal. Het is duidelijk dat Wotan de ware aard van het onoplosbare conflict nooit op zijn eentje zal kunnen onderkennen. Hij heeft iemand nodig die hem dat laat zien. Hier staan we voor de drempel van wat Aristoteles de "herkenning" noemde. Volgens Aristoteles kan deze "herkenning" verlopen via zes verschillende wegen: herkenning aan de hand van tekens, herkenning *ad hoc*, herkenning door herinnering, herkenning door redenering, herkenning uit tegenstrijdige informatie en herkenning die volgt uit de dramatische handeling zelf. Wagner kiest voor de vierde weg en laat Wotans erkenning verlopen via redenering. Nergens komt de dialectische kracht van Wagners poëzie zo expliciet naar voor als in die wondermooie dialoog met Fricka. De helderheid van de argumenten, de volgorde waarin ze gebruikt worden en scherpste van de antwoorden maken van dit gesprek een fascinerend steekspel. Door de confrontatie van zijn eigen logica met die van Fricka, wordt Wotan zich bewust van de onoplosbaarheid van het conflict. Zijn vrije held kan onmogelijk vrij zijn, als hij hem zelf heeft verwekt, zelf heeft opgevoed, zelf een magisch zwaard heeft gesmeed, etc. Deze handelingen gaan in tegen de eigen wetten van Wotan, en mocht Siegmund de overwinning op de Neidungen behalen, dan zou dit Wotans orde onmiddellijk vernietigen. Hier wordt de tragische persoon zich bewust van de ware omvang van zijn problemen. De daden die hij in het verleden stelde om het probleem op te lossen, hebben de situatie alleen maar erger gemaakt. De tegendoelmatigheid in het handelen van Wotan is te vergelijken met de contraproductiviteit in het handelen van koning Oedipus wanneer ook hij zijn eigen cultuur wil beschermen door de waarheid te willen kennen over de moord op Laios. Oedipus wil weten hoe de vorige koning werd gedood en wie zijn eigen ouders zijn, omdat hij onder de indruk is dat die kennis hem in staat zal stellen het heersend conflict op te lossen. Uiteindelijk ziet Oedipus in dat zijn drang naar kennis hem datgene heeft geleerd dat hij eigenlijk nooit had willen weten. Ook Wotan ziet nu (eindelijk!) de onoplosbaarheid van zijn dilemma in. Oedipus reageert op deze kennis met waanzin; hij steekt zich de ogen uit. Iokaste reageert met zelfmoord. Wotan reageert met zelfbeklag en de wijsheid dat men dode doelen moet opgeven. Zijn doel - om de ring naar zijn rechtmatige eigenaars terug te leiden - wordt opgegeven. Hij roept zijn lievelingsdochter, Brünnhilde, terug en informeert haar over zijn beslissing. Wotan is moedeloos, verlamd, catatonisch; hij beseft dat hij voor de dood van zijn eigen cultuur staat. Wagners muziek die Wotans "tragische autobiografie" begeleidt, een soort *Sprachgesang*, is dan ook bijzonder verlamd en naar de

normen van die tijd experimenteel. Er is immers niets zo zwaar dan te moeten ontdekken dat jouw eigen cultuur niet deugt.

3.

Hierop krijgen we in *Siegfried* en *Götterdämmerung* de "lijdende" Wotan te zien. Net als Oedipus wordt Wotan verslagen door zijn eigen cultuur. Oedipus was een wijze koning, Wotan een machtige oppergod. Oedipus is dan een blinde bedelaar, terwijl Wotan een machteloze wandelaar wordt. Het lijden is de derde fase in de structuur van de tragische handeling volgens Aristoteles: *"Lijden is een handeling waarin iets of iemand beschadigd of vernietigd wordt, zoals wanneer iemand ten overstaan van het publiek moet sterven, gemarteld door pijn, en verwond"*. Dit laatste is nu precies wat we te zien krijgen in *Götterdämmerung*. Hoewel Wotan tijdens dit laatste drama niet op het toneel te zien is, is zijn aanwezigheid merkbaar, het meest van al in de muziek. Het lot van Wotan wordt dan ook door niemand beter verwoord dan door Waltraute, wanneer ze in de eerste akte aan Brünnhilde zegt: *"So sitzt Wotan nun, sagt kein Wort, auf hehrem Sitze stumm und ernst, des Speeres Splitter fest in der Faust; Freyas Äpfel rührt er nicht an. Staunen und Bangen binden starr die Götter. Seine Raben beide sandt' er auf Reise: Kehreten die einst mit guter Kunde zurück, Dann noch einmal, zum letztenmal, lächelte ewig der Gott."* Wotan heeft ingezien dat al zijn inspanningen tevergeefs waren. Net als Oedipus doorwandelt hij de wereld, tot er uiteindelijk een moment is aangebroken waarop hij ergens gaat zitten en niet meer weggaat. Daar wacht de tragische persoon op zijn dood; hij is er klaar voor en aanziet de dood als een bevrijding uit zijn lijden. *Götterdämmerung* toont nu juist deze tragische ondergang. Wotan wacht in Walhalla op de dood, zoals Oedipus te Kolonos. Zijn ondergang is onvermijdelijk en terecht. We beseffen nu dat Wotans lijden allesomvattend is. Hij is niet zomaar een figuur; hij is een universeel figuur. Hij is u en ik: de prototype mens. Hij maakt fouten, maar fouten maken is menselijk. We zouden in zijn plaats misschien net zo gehandeld hebben. Onze identificatie met Wotan als tragisch persoon is even vernietigend als onze identificatie met Oedipus. Hun ondergang raakt ons, want indien men alles post factum analyseert, bleek onze geliefde tragische persoon nooit echt een kans te hebben gehad. Het is niet de schuld van de goden, niet de schuld van het lot, maar de schuld van de tragische persoon zelf. Hij heeft *zelf* gehandeld naar zijn volle vermogens, zijn eigen verstand. Hij heeft zo - ongewild, maar toch bewust en actief - meegewerkt aan de ondergang van zijn eigen cultuur. Hij probeerde het conflict nog op te lossen, maar dit bleek niets meer dan een goocheltruc om het probleem weg te denken. De tragiek straft deze hoogmoed genadeloos af. Tragiek is allesomvattend. Het kent geen moraal, geen opgestoken wijsvinger, geen zedenlesjes, zoals dat bij religies het geval is, aangezien deze laatsten kiezen voor een heilsweg, een verlossing. Tragiek is niet zo. Het toont ons onverbloemd de onvermijdelijkheid van het menselijk falen. Het biedt inzicht en dat inzicht kan ons veranderen. We worden ons bewust van de beperkingen van onze eigen cultuur en worden zo (tijdelijk) van onze eigen hoogmoed verlost. Bijgevolg kan men niet volhouden dat Wagner

in *Der Ring des Nibelungen* een pessimistisch wereldbeeld verkondigt: tragiek is geen treurspel. De tragiek kent de zwakte van de mens en zijn cultuur en *leert* ons om ons van deze zwaktes bewust te zijn. Hieraan is niets pessimistisch of negatiefs verbonden, maar ook niets optimistisch of positiefs. Tragiek is gewoon, zoals de natuur is: neutraal, maar wel fataal! Onze reactie na *Götterdämmerung* is er dan ook een van sublieme verbazing. De tragedie is dan ook geen burgerlijk genre. Het is geen kunstwerk dat door culturele behoeften werd geschapen. Het was een onderdeel van de mysterientraditie, een religieuze ceremonie. Het leert ons wat het leven is door het leven, denken en handelen van de tragische persoon. Op 2 juli 1869 maakt Cosima Wagner in haar dagboek een interessante notitie. Ze had haar man gevraagd waarom er in Griekse toneelstukken toch zoveel gruwelijke dingen gebeuren. Zijn antwoord luidde: *"Om ons te leren wat het leven is"*.