

De bekoring der vrijzinnigheid

Over de verhouding van religie en kunst bij de late Wagner

door Jacco Verburgt

*Schweigsam stieg vom schwarzen Wald ein blaues Wild
Die Seele nieder,
Da es Nacht war, über moosige Stufen ein schneeiger Quell.*

Georg Trakl

De naam ‘Richard Wagner’ lijkt nog altijd tegenstrijdige of minstens uiteenlopende reacties op te roepen: van blinde adoratie, via gematigde onverschilligheid, tot categorische afwijzing. Men zou deze verschillende reacties nader kunnen onderzoeken, bijvoorbeeld vanuit sociaal- of cultuurpsychologisch perspectief. Tevens zou men een receptiehistorische studie kunnen schrijven over de verschillende Wagner-beelden die zich in de loop der tijd gevormd en vastgezet hebben.¹ Maar in het bestek van deze lezing mag ik misschien beginnen met een even eenvoudige als nuchtere constatering, namelijk dat achter de naam ‘Richard Wagner’ toch in eerste instantie de verschillende facetten van zijn kunstenaarschap schuilgaan: met name natuurlijk de dichter-componist en theatermaker of dramaturg, maar ook de schrijver-publicist, de intellectueel of ‘Privatgelehrter’, met allerlei (min of meer) uitgesproken ideeën. Doorgaans vormen deze ideeën overigens het resultaat van Wagners geheel eigen (en soms moeilijk doorzichtige) arrangementen van kunsttheoretische of cultuurfilosofische denkbeelden² enerzijds en literaire bronnen of teksten anderzijds. Tevens bestrijken Wagners geschriften, zoals bekend, een enorm scala aan (zeer diverse) onderwerpen en vraagstukken. Een heel centrale thematiek of problematiek, waaraan in zijn theoretisch of beschouwend proza talloze pagina’s zijn gewijd, betreft daarbij de verhouding van religie en kunst – een verhouding waarover sindsdien, veelal in Wagners voetspoor, ook allerlei (kunsthistorische, theaterwetenschappelijke, etc.) debatten gaande zijn.³ Ik beperk mij hier – maar daarover later meer – tot een bespreking van enkele meer algemene aspecten of structurelementen van deze problematiek, met name aan de hand van twee latere geschriften, namelijk ‘Über Staat und Religion’ (1864) en ‘Religion und Kunst’ (1880).

Nu heeft men soms de neiging om de verschillende facetten van Wagners kunstenaarschap tegen elkaar uit te spelen. Maar dat heeft uiteindelijk weinig zin. Alsof men, bijvoorbeeld, muziek en tekst helemaal van elkaar kan scheiden (veelal onder het motto: ‘De muziek – ja! De tekst – neen!’), alsof men de muziek werkelijk ten volle kan appreciëren zonder minstens enig elementair inzicht in de vertel- en verhaalstructuur, en alsof men Wagners meer theoretische ideeën helemaal kan loskoppelen van de concrete en praktische vormgeving van zijn muziekdrama’s. In algemene zin geldt zelfs dat aan een kunstwerk, bijvoorbeeld aan de opvoering van een opera of muziekdrama in het theater, altijd een bepaalde (in beginsel theoretische) visie ten grondslag ligt, hoe impliciet of diffuus dan ook, want anders valt er helemaal niets vorm te geven, uit te drukken of uit te beelden – ook al komt deze (feitelijk ten grondslag liggende) visie natuurlijk niet noodzakelijk overeen met wat de kunstenaar zelf uitdrukkelijk gezegd of bedoeld heeft. Vaak weten we ook helemaal niet hoe een kunstenaar uit het verleden over zijn werk dacht, al was het maar omdat de bronnen heel beperkt zijn of zelfs geheel ontbreken. In het geval van Wagner hebben we nochtans de beschikking over talrijke geschriften en brieven. En het is enigszins verbazingwekkend hoe relatief weinig met name zijn theoretische of beschouwende teksten nog altijd betrokken worden bij de interpretatie van Wagners werk. Alsof een verheldering van Wagners ideeën, beschouwingen en duidingen niet relevant zou zijn en zelfs de appreciatie van zijn kunstwerken in de weg zou staan. Anderzijds is Wagners woord op zichzelf

genomen natuurlijk niet zaligmakend, soms zelfs verwarrend en misleidend. Bovendien dient men uiteraard rekening te houden met de negentiende-eeuwse cultuurcontext, die immers niet meer de onze is, ofschoon bepaalde grondkenmerken van de toenmalige kunst- en religiebeleving doorwerken tot op de dag van vandaag.

In wat volgt, wil ik dan ook beginnen met enkele preliminaire overwegingen over ‘toen’ en ‘nu’ (I), alvorens een tweetal beschouwingen te wijden aan de verhouding van religie en kunst in de genoemde, latere teksten van Wagner (II en III); het geheel wordt afgesloten met enkele conclusies, vaststellingen en stellingen (IV).

I.

Ten eerste enkele inleidende overwegingen over de status van religie in de huidige context. Men hoeft het onlangs weer verschenen rapport *God in Nederland* niet grondig te bestuderen om te kunnen vaststellen dat het christendom, minstens in zijn meer orthodoxe en traditionele vormen, uit het maatschappelijk leven lijkt te zijn verdwenen.⁴ Mondiaal gezien ligt dat ongetwijfeld anders. Maar in de westerse wereld lijkt het begrip ‘religie’ in principe gereduceerd tot ‘privézaak’, iets voor tussen de schuifdeuren of tussen de oren, zonder relevantie in de publieke sfeer, waar een algemeen aanvaard liberalisme (of ‘neo-liberalisme’) het openbare leven domineert. Persoonlijke, individuele, innerlijke beleving lijkt niet alleen het maximaal haalbare, maar ook het nastrevenswaardige of normatieve, terwijl de meer dogmatische, institutionele en rituele aspecten die van oudsher bij de christelijke religie horen, doorgaans negatief ervaren worden als uiterlijk, formeel, legalistisch, kunstmatig, hinderlijk, beklemmend, obsoleet, et cetera. Van deze ‘vrijzinnige’ vooropstelling van de subjectieve beleving, het gevoel en de emotie, lijkt zelfs voor velen – nog altijd – een grote aantrekkingskracht of bekoring uit te gaan, ook in bepaalde ‘neo-orthodoxe’ kringen binnen het huidige christendom.

De gedachte dat religie ten diepste te maken heeft met een zuiver innerlijke en inhoudelijke beleving, welke geheel ontdaan zou kunnen en moeten worden van de uiterlijke en formele ballast van een geïnstitutionaliseerde religieuze traditie, is natuurlijk niet van vandaag of gisteren maar gaat ver terug in de Westerse cultuurgeschiedenis, minstens tot de vroegmoderne tijd. In de negentiende eeuw, de eeuw van Wagner (1813-1883), vindt men twee opvallende en onderling samenhangende tendensen. Enerzijds de tendens om religie te historiseren, met name als primitief voorstadium van een ontwikkeling die uitmondt in de moderne wetenschap (het zogeheten positivisme), nadat de betekenis van religie overigens al eerder, minstens sinds de 17^{de} eeuw, herleid was tot haar moreel-praktische of sociaal-politieke belang ten behoeve van de staat. Anderzijds de tendens om religie te esthetiseren, d.w.z. in functie te stellen van de artistieke expressie van een romantische of idealistische beleving, met name van de natuur en de menselijke vrijheid, juist ook als geneesmiddel of antidotum tegen de ‘onttovering van de wereld’ (Max Weber) door de positivistische wetenschappen. Tot op de dag van vandaag kan men deze tendensen waarnemen, zij het thans opgenomen in de context van onze massacultuur en niet langer in de toenmalige context van een zich emanciperende burgerlijke elite. En dit verschil in context is, meen ik, niet onbelangrijk als het gaat om een hedendaagse beoordeling van Wagners werk en ideeën.

Een tweede reeks overwegingen betreft de status van Wagners latere werk met betrekking tot de verhouding van religie en kunst. Dieter Borchmeyer, de grote Wagner-kenner, merkt ergens het volgende op: “In de slotfase van zijn ontwikkeling krijgt de muziek van Wagner steeds meer een religieus karakter. Dit spreekt uit Wagners late geschriften, waarin de basisideeën van *Parsifal* worden uitgewerkt. Het ‘Bühnenweihfestspiel’ is de hoogste uitdrukking van Wagners muziekmetafysica.”⁵ Dit citaat klinkt in eerste instantie wellicht aannemelijk en overtuigend. Toch denk ik dat Borchmeyers gebruik van de termen ‘steeds meer’ een lineair-progressieve ontwikkeling suggereert die – nog altijd – nadere precisering en onderbouwing behoeft. In ieder geval is het natuurlijk niet pas in de slotfase van Wagners ontwikkeling dat zijn werk een religieus karakter krijgt. Men denke alleen maar aan *Tannhäuser* en *Lohengrin*.

Het is zelfs niet vergezocht om te beweren dat het bij Wagner van meet af aan gaat om ‘verlossing’ (*Erlösung*), een term die hoe dan ook religieus of minstens zeer utopisch klinkt. Het gaat dan met name, zoals bekend, om de verlossing van een protagonist die gebukt gaat onder de last van tradities, oeroude wetgevingen of instituties (inclusief, uiteraard, religieuze instituties), welke behoren

tot wat men de bestaande orde noemt. Daarbij viseert Wagner natuurlijk tegelijkertijd de moderne mens, zoals hij zelf, die gebukt gaat onder de last van de uitwassen van de moderniteit,⁶ d.w.z. het gefragmenteerde en louter onderhoudende ('zerstreute') karakter van de heersende kunst en cultuur.⁷ Met andere woorden: de operabezoeker wordt – steeds opnieuw – een spiegel voorgehouden in de vorm van een in beginsel tijdloze (of a-historische) – al dan niet christelijke – mythe of sage, waarin de zoektocht of het verlangen naar verlossing van een hoofdpersoonage (uit een oer-situatie van schuld, beklemming of onvrijheid) verteld en verklankt wordt. De Wagneriaanse protagonist heeft dan ook wezenlijk nood aan verlossing; hij is ten diepste 'erlösungsbedürftig', net zoals trouwens de moderne wereld en de moderne kunst zelf.⁸ De spiegel die ons wordt voorgehouden lijkt bovendien extreem meedogenloos, want de meeste hoofdpersoonages in Wagners muziekdrama's zijn zo verregaand verstrikt in allerlei pathologieën en schuldcomplexen, dat een verlossing juist geheel onmogelijk of onhaalbaar lijkt. Hierdoor wordt ook een even extreme dramatische spanning bewerkstelligd, d.w.z. een steeds opnieuw en tot op het laatst toe uitgestelde en daardoor nu net meeslepende spanning. Overigens dient de vraag of, en in hoeverre, het Wagneriaanse muziekdrama leidt tot een vorm van 'catharsis' bij het publiek (al dan niet in Aristotelische zin) dan natuurlijk nog beantwoord te worden. En hetzelfde geldt voor de vraag naar de precieze betekenis, omlijning en uitbeelding van het 'zuiver menselijke' (*Reinmenschliche*) – Wagners even aanlokkelijke of bekoorlijke als ongrijpbare aanduiding voor het ware, 'verloste' of 'bevrijde' mens-zijn.⁹

Hoe dit ook zij, uitgaande van de gedachte dat aan het Wagneriaanse muziekdrama of het Wagneriaanse universum, zo u wilt, een sterk utopische idee van verlossing ten grondslag ligt, d.w.z. een consequent terugkerende verlossingsidee die zich niet fundamenteel lijkt te wijzigen, ook niet ten tijde van *Parsifal*, kan men zich de vraag stellen: wat is nu eigenlijk karakteristiek of specifiek voor Wagners late(re) opvattingen inzake de verhouding tussen religie en kunst? Deze vraag is niet zo eenvoudig te beantwoorden, ook niet in termen van een lineaire of progressieve ontwikkelingsgang uitmondend in de (geschriften rond) *Parsifal*, zoals Borchmeyer en anderen lijken te suggereren – en trouwens (de late) Wagner zelf soms ook. Het probleem is, dunkt mij, dat het Wagneriaanse universum of het Wagneriaanse idioom een dermate hoge graad van consistentie, continuïteit en eenheid vertoont op het punt van de centrale verlossingsidee, dat eigenlijk pas op grond daarvan – of in het kader daarvan – gesproken kan worden over de ontwikkelingslijnen binnen zijn oeuvre, alsook de specifieke verschillen tussen zijn opera's.

II.

Tot zover mijn inleidende overwegingen. Nu snel naar Wagners latere teksten over de verhouding tussen religie en kunst. Ik beperk mij hier, zoals gezegd, tot twee teksten, namelijk 'Über Staat und Religion' (1864) en 'Religion und Kunst' (1880). Twee momentopnamen zou men kunnen zeggen. Toch markeren deze geschriften mijns inziens een uiterst belangrijke en boeiende periode in Wagners kunstenaarschap, niet in de laatste plaats vanwege zijn herwaardering van de christelijke religie of minstens een bepaald idee daarvan, alsmede zijn poging om deze herwaardering in overeenstemming te brengen met – d.w.z. op hoofdlijnen trouw te blijven aan – zijn opvattingen in de zogenoemde 'Züricher Kunstschriften' (1849-1851).¹⁰

Ik begin dus in het jaar 1864. In dat jaar werkt Wagner, zoals bekend, niet alleen aan verschillende grote composities (met name aan de partituur van de *Meistersinger*). Hij is bijvoorbeeld ook druk bezig met het opgevoerd krijgen van de *Tristan* (wat een jaar later eindelijk lukt). Maar het is natuurlijk tevens het jaar van Wagners persoonlijke ontmoeting met koning Ludwig II van Beieren (op 4 mei 1864). En ik hoef u niet te vertellen wat deze ontmoeting allemaal betekent heeft voor de realisering van Wagners projecten in de laatste – pakweg – twintig jaar van zijn leven. De ontmoeting met Ludwig geeft Wagner ook vrij snel daarna (in augustus 1864) aanleiding tot het schrijven van 'Über Staat und Religion'. Een tekst die oorspronkelijk overigens niet bedoeld was voor publicatie, maar later toch door Wagner is opgenomen in zijn 'Gesammelte Schriften und Dichtungen'. Kennelijk vond hij de tekst belangrijk genoeg om in zijn verzamelde werken op te nemen. In de tekst zelf suggereert Wagner, zoals bekend, dat Ludwig – zijn geliefde jonge vriend – hem confronteert met een brandende vraag: "Een zeer geliefde jonge vriend [=Ludwig II] wil graag van mij weten of en op welke manier mijn opvattingen over staat en religie veranderd zijn sinds het schrijven van mijn kunstgeschriften in de jaren 1849-1851."¹¹

Mij interesseert hier niet zozeer Wagners poging om zich tegenover Ludwig voor zijn ‘linkse’ of ‘revolutionaire’ verleden te rechtvaardigen, maar veeleer het complexe karakter van de relatie die Wagner in deze tekst probeert te articuleren en construeren tussen het domein van de staat en het maatschappelijk leven enerzijds en het domein van religie en kunst anderzijds. Deze relatie is complex, zelfs bijzonder complex, omdat Wagner enerzijds een sterke scheiding lijkt te verdedigen tussen de beide domeinen, hetgeen – op zichzelf genomen – afwijkt van zijn theorieën uit 1849-1851, maar anderzijds toch vasthoudt aan wat hij noemt een “Vereinigungspunkt”¹² tussen beide domeinen (niet alleen gesymboliseerd door de monarch, of beter: het koninklijke ideaal van gerechtigheid en menselijkheid dat hij zou representeren, maar ook mogelijk gemaakt door de kunst zelf). Dat wil zeggen: een snijpunt of verzamelpunt waarin staat en religie alsnog of opnieuw samenvallen, zoals oorspronkelijk of van oudsher het geval was, namelijk “in den ahnungsvollen Uranfängen beider”,¹³ zoals Wagner zegt, in een oertoestand van oorspronkelijke eenheid, hetgeen structureel dan toch weer overeenkomt met zijn eerdere theorieën uit 1849-1851.

Ik verklaar mij nader. Zoals gezegd lijkt Wagner een sterke scheiding te verdedigen tussen staat en religie. Hij schrijft bijvoorbeeld: “De *religie* is volgens haar wezen fundamenteel verschillend van de staat. Pas in de mate waarin zij zich geheel van de staat kon onderscheiden, is een zuivere, hoogste religie ontstaan [*in die Welt getreten*]. Ze heeft de staat volledig in zich op een hoger niveau getild [*aufhob*].”¹⁴ De Duitse term ‘aufheben’, die Wagner in dit citaat gebruikt, is overigens enigszins dubbelzinnig: enerzijds betekent deze term zoiets als ‘niet langer als zodanig laten bestaan’, maar anderzijds ook ‘in zich opnemen’ of ‘behouden’, zodanig dat vanuit de religie – althans vanuit “een zuivere, hoogste religie”, zoals Wagner zich uitdrukt – toch een relatie tot de staat geïmpliceerd lijkt. Niettemin zegt Wagner dat staat en religie betrekking hebben op “twee absoluut incongruente manieren van denken en vormen van kennis [...] die wezenlijk verschillend zijn”.¹⁵ Aan de ene kant het zintuigelijk kenvermogen, “bedoeld om middelen te vinden voor de bevrediging van de behoefte van het individu”,¹⁶ “gericht op de directe behoefte”,¹⁷ d.w.z. de behoeftebevrediging die in het alledaagse leven staat en maatschappij centraal staat en betrekking heeft op bepaalde praktische, met name economische doeleinden en de bijbehorende politieke en maatschappelijke kwesties. Aan de andere kant het religieuze en kunstgerelateerde “kenvermogen, dat momentaan als door genade bij ons wordt opgewekt, zodra we ons op de een of andere manier innig bewust worden van de ijdelheid van de wereld.”¹⁸

Dit laatste vermogen duidt Wagner ergens ook aan met de term “Wahn-Vermögen”.¹⁹ Hij lijkt hiermee te bedoelen: het vermogen tot uitbeelden, in de kunst, van een zuivere waan, een zuiver edelmoedige of verheven waan, bijvoorbeeld in de religieus-christelijke vorm van ‘Entsagung’ en ‘Mitleid’. Dit in onderscheid met – enerzijds – de weliswaar edelmoedige maar toch niet werkelijk zuivere waan behorend bij het patriottisme, d.w.z. de opofferingsbereidheid van het individu ter behoud van de staat, en – anderzijds – de ronduit valse waan van de publieke opinie, aldus Wagner, gemanipuleerd door de journalistiek of de pers, wat men in het Nederlands ‘de waan van de dag’ kan noemen. Ik denk dat Wagner met deze moeilijk vertaalbare notie ‘Wahn’ probeert de verschillende draden van zijn complexe betoog aan elkaar te knopen, minstens conceptueel of terminologisch, juist met het oog op een uiteindelijke eenheid van staat en religie, waaraan hij – ondanks de schijn van het tegendeel – lijkt vast te houden, zoals ik stelde. In ieder geval lijkt het begrip ‘Wahn’ een sleutelterm in de tekst van 1864. Ik kom er zo dadelijk ook nog op terug.

Maar nu eerst even terug naar Wagners verdediging van de scheiding tussen staat en religie. Waarom insisteert hij zo op deze scheiding? Welnu, dat lijkt historische en institutionele redenen te hebben. Volgens hem is de christelijke kerk namelijk gaandeweg de (kerk)geschiedenis geworden tot een instituut en een instrument van de staat. Wagner schrijft bijvoorbeeld: “Welk ander beeld de kerk ook nog met moeite wil ophouden, we zien dat ze vandaag de dag is afgedaald tot een instituut van de staat. Ze wordt gebruikt voor het doel van de staatkundige gemeenschap, waarmee ze haar nut en niet haar goddelijkheid bewijst.”²⁰ Men kan hier misschien meer concreet denken aan de Duitse (deel)staatskerken of *Landeskirchen* van voor de stichting van het Duitse Keizerrijk in 1871. Maar de diagnose dat de christelijke kerk gaandeweg is geworden tot een instituut en instrument ten behoeve van de staat (of deelstaat) betekent volgens Wagner geenszins het einde van de christelijke religie *tout court*. Hij verwerpt in dit verband veeleer de “volledige vereniging van staat en religie” in wat hij

aanduidt als “primitieve natuurreligie”,²¹ inclusief de daarbij behorende stamgod, natuurgoden en beschermgoden. Tevens neemt hij afstand van zijn eerdere (in zijn toenmalige geschriften sterk normatieve) ideaal van de eenheid van kunst, staat en religie, ontleend aan de Griekse tragedie.²² Dat is te zeggen: hij neemt afstand van dit Griekse model, maar niet van het ideaal zelf, namelijk een oorspronkelijke of uiteindelijke eenheid van staat en religie, zodanig dat de kunst daarbij – uiteraard – een sleutelrol speelt.

Opmerkelijk in Wagners gedachtegang, hier en elders, is niet dat hij meent de historisch-institutionele aspecten van de christelijke (overigens niet alleen de Lutherse of reformatorische) traditie te moeten en kunnen verwerpen en niettemin aan de christelijke religie, althans een bepaald (zogezegd ‘vrijzinnig’ of ‘onorthodox’) idee ervan, te kunnen en moeten vasthouden. Dit was en is zelfs heel gebruikelijk (ofschoon beslist niet onproblematisch). Opmerkelijker is hoe Wagner deze gedachtegang toespitst of toepast op de hem bezighoudende problematiek. Hij lijkt de christelijke religie namelijk te herwaarderen vanuit haar betekenis voor de kunst, d.w.z. vanuit haar betekenis ten behoeve van zijn kunstideaal, in het bijzonder de theoretische legitimatie van dit ideaal. Het gaat hem, naar eigen zeggen, om het vinden van “een legitieme basis” (*eine berechtigende Grundlage*), juist ook in de religie.²³ Kennelijk kan zijn kunstideaal niet zonder een legitieme basis buiten het eigenlijke domein van de kunst zelf. Bovendien acht hij het vinden van een christelijk-religieuze legitimatie of grondslag van zijn kunstopvatting kennelijk van belang. Maar het meest typerende, zeker in de tekst van 1864, is zijn overtuiging dat deze religieuze legitimatiebasis uitsluitend in het innerlijk of het gemoed te vinden is, niet (langer) in de corrupte buitenwereld, waartoe kerk, staat en maatschappij behoren. Wagners opvatting van religie ademt in deze periode dan ook, meen ik, sterk de sfeer van *Tristan und Isolde*. Hij schrijft bijvoorbeeld: “Ze [de religie] leeft alleen daar waar ze haar oorspronkelijke bron en enige juiste zetel heeft: in het diepste en heiligste innerlijk van het individu, daar waar de strijd [...] van clerus en staat haar nooit kan bereiken. Want dit is juist het wezen van de ware religie: zij straalt, ver weg van het bedrieglijke daglicht van de wereld, in de nacht van het diepste innerlijk van het menselijk gemoed als een ander licht, dat volledig verschilt van de wereldzon en alleen maar vanuit deze diepte waarneembaar is.”²⁴ Volgens Wagner verschillen staat en religie dus als dag en nacht, als uiterlijk en innerlijk, als van buitenaf opgelegd (vanuit de wereld) en van binnenuit waarneembaar (in het gemoed). Bovendien krijgt men, op grond van zulke passages, de indruk dat een overbrugging of een bemiddeling tussen beide domeinen in feite niet meer mogelijk is, noch vanuit het ene domein (uiterlijkheid, wereld of wet), noch vanuit het andere (innerlijkheid, religie of kunst).²⁵ En het altijd aangrijpende einde van de *Tristan* heeft misschien iets met deze onmogelijkheid, onoverbrugbaarheid of onbemiddelbaarheid, te maken.

Toch denk ik dat deze indruk, hoe sterk ook, enigszins vertekenend of misleidend is. Minstens in die zin dat Wagner, zeker ook in zijn latere geschriften, juist verschillende pogingen onderneemt om te komen tot een hernieuwde overbrugging of bemiddeling tussen staat en maatschappij enerzijds en religie en kunst anderzijds. In de tekst van 1864 tracht hij dit te doen door de monarch, respectievelijk het ideaal van gerechtigheid en menselijkheid dat hij representeert, op te voeren als bemiddelaar of bemiddelende instantie, maar ook door aan de kunst een heilzame functie toe te kennen. Meer nog: uiteindelijk lijkt de kunst zelf voor Wagner te fungeren als een soort heiland die ons in ieder geval tijdelijk verlost van de wereld. Hij schrijft aan het einde van zijn tekst: “Toch zou ook hij [de vorst] noodzakelijk en onbedwingbaar het verlangen moeten voelen om deze wereld geheel en al de rug toe te keren. Maar gelukkig is er ook voor hem, net zoals voor de in voortdurende zorgen levende gewone mens, [...] een periodieke volledige afwending [*Abwendung*] van de ernst van de wereld [...]. Deze afwending, dit edele bedrog [*Täuschung*], wordt hem mogelijk gemaakt door het werk van de waan die de mens kan verlossen [*ein Werk jenes Menschen erlösende Wahnes*]. [...] Hiertoe is de kunst in staat. Daarom toon ik haar bij het afscheid aan mijn zeer geliefde vriend als de vriendelijke heiland van het leven [*den freundlichen Lebensheiland*].”²⁶ Wagners suggestie lijkt met andere woorden dat de christelijk gelegitimeerde kunst in staat is om een vorm van verlossing tot stand te brengen, d.w.z. een weliswaar tijdelijke maar toch volledige afwending van de ernst van de wereld, waarbij men misschien mag toevoegen dat deze Schopenhaueriaans klinkende afwending niet alleen heilzaam wordt geacht (een edel bedrog, zoals Wagner zich op paradoxaler wijze uitdrukt) maar ook een zekere – zij het negatieve of eenzijdige – relatie tussen ‘uiterlijk’ en ‘innerlijk’ impliceert, namelijk in zoverre de gewichtigheid van de wereld kennelijk heilzaam gerelativeerd kan en moet worden vanuit de kunst,

het kunstwerk en de kunstbeleving.

Het laatste citaat bevestigt bovendien de cruciale betekenis van de notie ‘Wahn’, hier zelfs een “Menschen erlösende Wahn”, waartoe het ware kunstwerk, zelf een “Wahnspiel”²⁷ volgens Wagner, in staat moet worden geacht. Overigens blijkt dit niet slechts uit deze tekstpassage. Denk bijvoorbeeld aan Hans Sachs’ beroemde ‘Wahnmonolog’ uit derde acte van de *Meistersinger*, beginnend met de woorden: “Wahn! Wahn! Überall Wahn!”. De laatste versregels van deze monoloog lijken mij belangrijk om hier in herinnering te roepen: “Jetzt schau’n wir, wie Hans Sachs es macht, dass er den Wahn fein lenken kann, ein edler’ Werk zu tun. Denn lässt er uns nicht ruh’n selbst hier in Nürnberg, so sei’s um solche Werk’, die selten vor gemeinen Dingen und nie ohn’ ein’gen Wahn gelingen”. Kennelijk lukt het volgens Sachs allemaal niet zonder een zekere, onallegaagse en creatieve waan, “nie ohne einigen Wahn”. Deze Wagneriaanse waan heeft dus iets onvermijdelijks of noodzakelijks, wezenlijk verbonden met het creatieve proces (waarbij de kunstenaar deze artistieke waan overigens wel moet “fein lenken”), ondanks de ronduit valse of destructieve waan van de wereld waarover Sachs zich tegelijk ook beklagt. Zoals gezegd gebruikt Wagner de notie ‘Wahn’ op zeer uiteenlopende en paradoxale wijze, somtijds nader gepreciseerd door het gebruik van de termen ‘zuiver’ of ‘onzuiver’. Ik heb zojuist meer of min schematisch drie typen waan onderscheiden: de zonder meer negatieve ‘waan van de dag’, d.w.z. de ronduit onzuivere of valse waan behorend bij de publieke opinie, die volgens Wagner bepaald wordt door de belangen van het journaal; de minder negatieve maar toch nog onzuivere waan behorend bij het patriotisme, d.w.z. de opofferingsbereidheid van het individu ten behoeve van het hogere, algemene belang van de staat; maar het is pas in de kunst, d.w.z. de christelijk-religieus gelegitimeerde kunst, dat de waan helemaal zuiver en positief tot uitdrukking komt, namelijk in de vorm van een bewust gecreëerde of kunstzinnig uitgebeelde waan, bijvoorbeeld de geleidelijke bewustwording van lijden en medelijden in de *Parsifal*. Men kan een en ander ongetwijfeld verfijnen door nader onderzoek, al was het maar omdat de term in het Wagner-onderzoek misschien toch nog onvoldoende belicht is. Maar mijn constatering luidt hier simpelweg dat Wagner, in de tekst van 1864, het begrip ‘Wahn’ niet alleen gebruikt in zijn analyse van religie en kunst, maar ook in zijn analyse van de staat en het openbare leven. En mijn vermoeden is, zoals gezegd, dat hij aldus probeert de beide domeinen, minstens conceptueel of terminologisch, bij elkaar te houden en hun oorspronkelijke en uiteindelijke “Vereinigungspunkt” niet op te geven, ondanks de nogal scherpe scheiding die hij tegelijkertijd tussen beide lijkt te maken. In hoeverre hij daarin daadwerkelijk slaagt, is natuurlijk een andere kwestie.

III.

Tot zover Wagner in 1864. Nu naar de tekst ‘Religion und Kunst’ uit het jaar 1880. In de tussenliggende periode van ruim vijftien jaar is weer heel wat water door de Rijn gestroomd. Na de voltooiing van de *Meistersinger*, de *Siegfried* en de *Götterdämmerung*, werkt Wagner inmiddels aan de *Parsifal*. Bovendien is vier jaar eerder, in 1876, de gehele *Ring* in première gegaan in Bayreuth. Maar hoe zit het anno 1880 met Wagners visie op de verhouding tussen religie en kunst? Zoekt en vindt hij bijvoorbeeld nog altijd ‘een legitieme basis’ voor zijn kunstideaal in de christelijke religie? Deze laatste vraag lijkt bevestigend beantwoord te moeten worden, in die zin dat de christelijke religie haar artistieke betekenis, haar betekenis voor de kunst, blijft houden. Een eerste verschil is misschien dat religie en kunst zo mogelijk nog expliciet met elkaar geïdentificeerd lijken te worden dan in 1864. Anderzijds lijken zij minder verbonden te worden met het individu en het innerlijk en meer uitdrukkelijk met ‘de gemeenschap’ of ‘de mensheid’ en de totstandkoming van een ‘morele’ of ‘zedelijke wereldorde’. Wat mij in dit verband overigens minder interesseert, zijn Wagners historisch bedoelde beschouwingen over wat hij aanduidt als ‘degeneratie van de menselijke soort’ (*Entartung des menschlichen Geschlechtes*) en zijn verdediging van het vegetarisme als middel tot ‘regeneratie’ (*Regeneration*).²⁸ Het gaat mij veeleer om dat wat achter of doorheen deze ‘cultuurpessimistische’ analyses uiteindelijk zichtbaar wordt, namelijk een ongeschokt, zij het hernieuwd of herwonnen, vertrouwen in de betekenis en werking van de kunst, juist ten behoeve van de staat en het openbare leven.

Zoals gezegd blijft voor Wagner de christelijke religie haar betekenis voor de kunst behouden. Maar dat geldt, niet verrassend gezien het voorafgaande, alleen voor zover de christelijke religie wordt teruggebracht tot haar ‘ware’ kern, d.w.z. wordt ontdaan van haar ‘artificiële’ en niet langer

geloofwaardige ‘buitenkant’, namelijk het theologisch-dogmatische en organisatorisch-institutionele bouwwerk dat gaandeweg de kerkgeschiedenis rondom haar is opgetrokken. En dit bouwwerk ligt volgens Wagner ook volledig of definitief in puin, d.w.z. herstel is niet alleen onmogelijk maar ook onwenselijk, behalve dan dat de brokstukken of afgebrokkelde bouwstenen nog kunnen dienen als basis (*Grundlage*) voor een aan de antieke wereld onbekende kunst, zoals hij ergens zegt,²⁹ d.w.z. voor de door hem bedoelde, christelijk geïnspireerde of gelegitimeerde kunst. Een en ander blijkt meteen aan het begin van de tekst over ‘Religion und Kunst’. Om te beginnen staat boven de tekst een citaat van Schiller (afkomstig uit diens brief van 17 augustus 1795 aan Goethe) dat als motto van de gehele tekst kan gelden. Schiller schrijft: “Ik vind in de christelijke religie potentieel [*virtualiter*] de aanleg tot het hoogste en edelste, en de verschillende verschijningsvormen [*Erscheinungen*] ervan in het leven vind ik alleen daarom zo weerzinwekkend en smakeloos, omdat ze mislukte uitbeeldingen [*verfehlte Darstellungen*] van dit hoogste zijn.”³⁰ Wagner lijkt elk woord uit dit citaat gewogen, overwogen en onderschreven te hebben. In ieder geval lanceert hij meteen in de openingszin zijn beroemde en programmatische these: “Je zou kunnen zeggen dat, als de religie kunstmatig [*künstlich*] wordt, het aan de kunst is voorbehouden om de kern van de religie te redden; de mythische symbolen, waarvan de religie wil dat ze in hun eigenlijke zin als waarheid worden geloofd, worden door de kunst opgevat volgens hun zinnebeeldige [*sinnbildlichen*] waarde; door de ideale uitbeelding [*ideale Darstellung*] hiervan wil zij de diepe waarheid kennen [*erkennen*], die hierin verborgen is.”³¹

Bij deze even beroemde als complexe openingszin wil ik even iets langer stilstaan. Ik beperk mij tot een drietal overwegingen of observaties. Het eerste dat opvalt is Wagners vaststelling dat de christelijke religie ‘künstlich’ geworden is, d.w.z. artificieel of kunstmatig in de negatieve zin, gekunsteld, niet-natuurlijk of niet-oorspronkelijk, niet-wezenlijk, als het ware van buitenaf overwoekerd of geïnfecteerd door allerlei oneigenlijke constructies. Maar de term ‘künstlich’ hangt natuurlijk ook samen met de term ‘Kunst’: niet alleen in de meer letterlijke zin van ‘kunstig’, datgene wat door de mens is gemaakt op basis van zijn kunde, maar ook in de zin van de schone kunsten, d.w.z. de producten of creaties van een scheppend kunstenaar, die dan ook dikwijls gezien wordt als een goddelijke of quasi-goddelijke figuur, een demiurg, een genie, of wat dies meer zij. Dit laatste suggereert, bovendien, dat de traditionele plaats en functie van religie in feite al volledig (of minstens goeddeels) is overgenomen door de kunst, met de kunstenaar als maatgevende goddelijke instantie. En er lijkt ook geen weg meer terug.

Ten tweede spreekt Wagner over ‘de kern van de religie’, een kern die door de kunst gered en behouden kan en moet worden. Kennelijk is deze kern niet alleen toegankelijk via de kunst maar ook te isoleren van de ‘perifere’ (dogmatische of institutionele) verschijnselen die haar gaandeweg de geschiedenis zijn gaan bezoedelen. Daarbij wordt tevens verondersteld dat de bedoelde kern helemaal onaangetast en zuiver gebleven is of toch minstens in haar eigenlijke, zuivere, vorm te herstellen of recupereren via uitbeelding in de kunst, ondanks dat Wagner ergens zegt dat “de edelste kern van de religie tot dusver zo was vervormd, dat deze zelf aangevreten kon worden”.³² Deze gedachte van een ‘zuivere kern’ vindt men overigens reeds in het zeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse denken. Meestal gaat het dan om de zuiver morele of ‘redelijke’ kern van de christelijke religie, in onderscheid tot haar ‘onredelijke’ aspecten, d.w.z. de louter uitwendige, historisch gegroeide, ritueel-godsdienstige of volkse gebruiken. Later, vanaf de latere achttiende eeuw en in de negentiende eeuw, komt daarbij tevens de nadruk te liggen op het behoud van een zuiver esthetische kern. Maar de gedachte is structureel dezelfde.

Ten derde: in de religie gaat het volgens Wagner ten diepste om wat hij noemt mythische symbolen, d.w.z. mythische symbolen die gelden als waar of die als zodanig dienen te worden opgevat of geloofd. In de kunst daarentegen worden deze mythische symbolen ‘slechts’ opgevat in termen van hun zinnebeeldige (*sinnbildlichen*) waarde, hun uitbeeldende of expressieve waarde, en dus niet langer in termen van hun waarheidswaarde of hun waarheidsclaim. In de kunst gaat het niet om het ware maar om het schone, zo lijkt men te moeten concluderen. Echter, Wagner meent dat door de kunst, op grond van wat hij een ideale presentatie (*ideale Darstellung*) noemt, de fundamentele waarheid die in de mythische symbolen verborgen ligt alsnog ingezien en beleefd kan worden. Dat is te zeggen: de mythisch-symbolische waarheid kan voortaan uitsluitend via de kunst, d.w.z. via de juiste of ideale uitbeelding ervan in een kunstwerk, worden ingezien en beleefd. Want er lijkt ook hier geen andere weg meer open.

Dergelijke overwegingen of observaties onderstrepen, denk ik, hoezeer Wagner uitgaat van – of aanstuurt op – een verregaande affiniteit en identificatie van religie en kunst. Het is immers niet alleen aan de kunst voorbehouden om de kern van de christelijke religie redden, maar de christelijke religie moet ook van haar kant – uiteraard in haar esthetisch uitgezuiverde vorm – de kunst opnieuw doordringen en bezielen. Men kan zich hierbij overigens afvragen of Wagners betoog niet enigermate ‘circulair’, ‘zelfreferentieel’ of ‘idiosyncratisch’ dreigt te worden: enerzijds definieert hij immers zijn kunstideaal in termen van een uitgezuiverde christelijke religie, terwijl – anderzijds – deze uitgezuiverde christelijke religie, op haar beurt, gedefinieerd wordt in termen van het kunstideaal. Dit wil overigens niet zeggen dat Wagners opvatting van de christelijke religie, in de tekst uit 1880 maar ook elders, nu zo eigenaardig of afwijkend zou zijn. Integendeel, zijn opvatting lijkt eerder naadloos aan te sluiten bij een opvatting die sinds het einde van de achttiende eeuw populair is geworden onder de intellectuele en artistieke voorhoede, de progressieve avant-garde, waartoe Wagner ook zelf behoorde of wilde behoren. In die zin lijkt Wagner zich van harte en met overtuiging te hebben overgegeven aan de bekoring van een ‘vrijzinnige’, d.w.z. moraliserende, historiserende en esthetiserende duiding van de christelijke religie. En dat is allemaal ergens ook heel begrijpelijk en verklaarbaar, zeker gezien de cultuurhistorische, goeddeels romantische context van Wagners leven en werk.

Iets anders is dat deze duiding – deze bewust omarmde ‘bekoring der vrijzinnigheid’ – inmiddels gemeengoed lijkt te zijn geworden onder brede lagen van de bevolking, d.w.z. een vanzelfsprekend en onomstreden onderdeel van de publieke opinie behorend bij onze hedendaagse massacultuur die, zoals bekend, gekenmerkt wordt door een hoge mate van ‘commercialiteit’, ‘multimedialiteit’, ‘politieke correctheid’ en ‘populisme’. Deze gang van zaken, deze massificatie en internalisering, verklaart weliswaar ten dele de enorme populariteit van Wagner anno 2016, met name natuurlijk diens muziek, bijvoorbeeld onder mensen die ooit in een film of documentaire de ‘Walkürenritt’ gehoord hebben, maar staat volgens mij een werkelijke appreciatie en beoordeling (‘Würdigung’) van Wagners oeuvre, inclusief zijn theoretische geschriften, meer dan ooit in de weg. Waarom? Omdat onze massacultuur in verregaande mate behaagziek is en een confronterende of meedogenloze spiegel, zoals Wagner ons lijkt te willen voorhouden, dan ook niet erg kan waarderen. Op dit punt hoeft men zich overigens ook geen illusies te maken, want onze hedendaagse cultuur is tevens bijzonder dwingend, namelijk onderhuids dwingend (‘passief-agressief’, zoals het heet), en reikt tot diep in de privésfeer, want de traditionele afstand tussen privé en publiek – tot ver in de twintigste eeuw nog een min of meer vanzelfsprekende en conflictbeheersende buffer – lijkt goeddeels te zijn afgebroken.³³

Wie de moeite neemt om de tekst uit 1880 helemaal tot het einde toe uit te lezen, kan vaststellen dat Wagner – althans naar eigen zeggen – tot zijn opvattingen over religie en kunst is gekomen in omgang met het openbare leven. Een alleszins onbevredigende en ontluisterende omgang moet men meteen toevoegen. Het gaat hem dan ook geenszins om het stichten van een nieuwe religie of religieuze instelling, maar om de overtuiging dat ware kunst uiteindelijk geïdentificeerd moet worden met ware religie. Want slechts dan zou de ware kunst pas echt kunnen gedijen, aldus Wagner, namelijk op basis van een religieus gefundeerde zedelijkheid. Hij schrijft, tegen het einde van zijn tekst, het volgende: “Mijn gedachten hieromtrent [omtrent religie en kunst] zijn als scheppend kunstenaar in mijn omgang met het openbare leven ontstaan. Ik zou kunnen denken dat ik bij deze omgang op de juiste weg ben, sinds ik de oorzaken [*Gründe*] heb overdacht waardoor zelfs aanzienlijke en benijdenswaardige successen mij volkomen onbevredigd lieten tegenover dit openbare leven. Omdat ik de mogelijkheid heb gekregen om via deze weg tot de overtuiging te komen dat ware kunst alleen maar op de bodem [*Grundlage*] van ware zedelijkheid [*Sittlichkeit*] kan gedijen, kan ik aan de eerste [de ware kunst] een des te grotere taak toekennen, omdat ik haar [de kunst] volkomen één [*volkommen eins*] met de ware religie stelde.”³⁴

Deze verregaande identificatie van ware kunst en ware religie – ze zijn “vollkommen *eins*”, zegt Wagner met enige nadruk – lijkt mij enigszins af te wijken van de tekst uit 1864. Ten eerste omdat daar de kunst weliswaar “een legitieme basis” moet hebben in de (uiteraard eerst uitgezuiverde) christelijke religie, maar toch zonder er uitdrukkelijk mee samen te vallen. In de tekst van 1880 staat bovendien, blijkens het citaat, dat ware kunst alleen kan gedijen op de bodem van ware zedelijkheid

(*Sittlichkeit*), een term die in de tekst van 1864 zo niet voorkomt. In 1864 leek zoiets als (ware) zedelijkheid vooral door een tussen staat en religie bemiddelende monarch gerepresenteerd te kunnen worden, namelijk in de vorm van een ideaal van rechtvaardigheid en menselijkheid. In de tekst van 1880 lijkt Wagner tevens te suggereren dat de ware zedelijkheid, zagezegd op haar beurt, alleen religieus te funderen is, alleen kan gedijen op basis van een uitgezuiverde christelijke religie, omdat van het openbare leven op zichzelf genomen niets te verwachten valt, overigens ook niet meer van de monarch, want die speelt in de tekst van 1880 geen rol meer. Ten slotte, zoals gezegd, stelt Wagner in het citaat nadrukkelijk dat ware kunst en ware religie identiek zijn, volkomen één. Maar waarom eigenlijk? Omdat, zo lijkt mij, volgens hem het religieuze fundament van de zedelijkheid zelf weer alleen via de ware kunst toegankelijk en beleefbaar is, d.w.z. via een muziekdrama waarin de religieus-mythische symboliek op ideale (of geïdealiseerde) wijze uitgebeeld wordt. Ik denk dan ook niet dat de verschillen tussen de tekst van 1864 en die van 1880 gebagatelliseerd hoeven te worden. Opmerkenswaardig is met name dat het in 1880 niet langer gaat om “het diepste en heiligste innerlijk van het individu”, zoals in 1864, maar veeleer om een “betere toestand van de toekomstige mensheid”, waarin “religie en kunst niet alleen behouden blijven”, zo schrijft Wagner, “maar zelfs pas tot hun enig juiste gelding (*einzig richtigen Geltung*) komen”.³⁵ En men zou een heel rijtje kunnen maken van soortgelijke, meer of minder subtiele verschillen: niet langer de constructie van een monarch, niet langer de nadruk op het individu en het innerlijk, niet langer de wat dualistische symboliek van dag en nacht, niet langer een naar binnen gekeerd pessimisme, niet langer de paradoxale categorie van de waan (het woord keert, als ik mij niet vergis, nog één keer terug in de tekst van 1880), maar eerder een hernieuwd of herwonnen optimisme, een vooruitstrevend elan of utopisch verlangen, verbonden met de hervonden hoop op een betere toekomst, d.w.z. een zedelijk beter geordende toekomst waarin religie en kunst tot hun recht en tot volle wasdom zouden komen.

IV.

Tot zover Wagner in 1880. Ik kom tot enkele conclusies, vaststellingen en stellingen, om precies te zijn een vijftal.

(1) Ik begon met de opmerking dat het weinig zin heeft om de verschillende facetten van Wagners kunstenaarschap tegen elkaar uit te spelen. Uiteindelijk zijn muziek en tekst, theorie en praktijk, genieting en begrip, immers niet los van elkaar verkrijgbaar. Maar dit neemt niet weg dat men zich de vraag kan stellen of Wagner daadwerkelijk in praktijk gebracht heeft wat hij, voordien, theoretisch beweerde. Dat is te zeggen: in hoeverre heeft hij zijn drama- en muziektheoretische program uit de ‘Züricher Kunstschriften’ (1849-1851) nadien toegepast of uitgewerkt in de concrete vormgeving van zijn latere muziekdrama’s? Het is uiteraard onmogelijk om deze ‘grote’ vraag hier te bespreken, laat staan te beantwoorden. Maar mijn ‘kleine’ hypothese luidt: indien inderdaad sprake zou zijn van een dergelijke toepassing of uitwerking, dan is het niet vergezocht om te vermoeden dat ook Wagners latere teksten over religie en kunst daarvan de gevolgen ondervonden hebben.

(2) Daarna heb ik gesproken over de ‘beking’ die tot op de dag van vandaag lijkt uit te gaan van een ‘vrijzinnige’ opvatting van – of opstelling ten aanzien van – religie. In het bijzonder wees ik op twee tendensen in de negentiende-eeuwse beschouwing van religie: historisering en esthetisering. Beide tendensen kan men in de teksten van Wagner zeker terugvinden. Alleen, wat destijds gold als modern of progressief onder een culturele elite, lijkt thans gemeengoed te zijn geworden onder brede lagen van de bevolking. Deze gang van zaken verklaart ten dele Wagners huidige populariteit, zo luidt mijn these, maar staat een diepgaande confrontatie met zijn oeuvre, inclusief zijn theoretische geschriften, juist in de weg.

(3) In mijn bespreking van ‘Über Staat und Religion’ ging het om de complexe relatie tussen staat en maatschappij enerzijds en religie en kunst anderzijds. Omwille van anti-institutionele en anti-dogmatische redenen lijkt Wagner een scheiding tussen beide sferen of domeinen te verdedigen, maar hij wil tegelijk – om esthetische en artistieke redenen – vasthouden aan hun uiteindelijke eenheid of oorspronkelijke identiteit, alsmede de mogelijkheid van een bemiddeling of overbrugging, niet alleen via de monarch, maar ook via de kunst zelf. Met het begrip ‘Wahn’ tracht Wagner deze divergerende gedachtelijn bij elkaar te houden, zo meen ik, maar dat lukt hem alleen tegen de prijs van een hoge mate van dubbelzinnigheid en onduidelijkheid. En dat is begripsmatig natuurlijk geen voordeel.

(4) In mijn bespreking van ‘Religion und Kunst’ heb ik aangeknoopt bij de beroemde openingszin van deze tekst, met de bedoeling te laten zien hoezeer Wagner religie en kunst met elkaar vereenzelvigd, maar tevens met de suggestie dat de kunst voor velen nog steeds geldt als vervanging van de traditionele, d.w.z. historisch doorgegeven en (meer of minder hiërarchisch) georganiseerde religie. Anderzijds heb ik aangeknoopt bij het einde van de tekst. Dit keer met de bedoeling om te laten zien dat Wagners identificatie van ware kunst en ware religie geenszins een sterk utopisch denken uitsluit. Achter zijn ogenschijnlijk pessimistische uitweidingen over ‘de degeneratie van de mensheid’ (welke ik hier niet besproken heb) gaat juist een groot vertrouwen schuil in de mogelijkheid om te komen tot een zedelijke wereldorde waarin kunst en religie kunnen opbloeien.

(5) Tot slot wil ik nog even terugkomen op het eerder aangehaalde citaat van Borchmeyer, namelijk: “In de slotfase van zijn ontwikkeling krijgt de muziek van Wagner steeds meer een religieus karakter. Dit spreekt uit Wagners late geschriften, waarin de basisideeën van *Parsifal* worden uitgewerkt. Het ‘Bühnenweihfestspiel’ is de hoogste uitdrukking van Wagners muziekmetafysica.” (zie eindnoot 5) Welnu, ik stel vast dat dit citaat niet geheel overeenkomt met mijn bevindingen. Wagners late geschriften weerspiegelen niet zozeer het toenemend religieuze karakter van zijn muziek, meen ik, maar veeleer zijn – gaandeweg slechts explicieter wordende – opvatting van een radicaal ‘vrijzinnige’ of ‘uitgezuiverde’ christelijke religie. En deze opvatting kan en moet volgens mij begrepen worden als de specifieke inkleuring of toepassing van een algemene verlossingsgedachte (aan het einde van de *Parsifal* uitgedrukt door de beroemde woorden: “Erlösung dem Erlöser”). Daarbij lijkt deze radicaal uitgezuiverde christelijke religie uitsluitend in de vorm van het muziekdrama (resp. het ‘Bühnenweihfestspiel’) tot uitdrukking gebracht te kunnen worden – en met het oog daarop ook zo geconcipieerd te zijn. Het verschil met Wagners vroege(re) werk schuilt dan ook niet zozeer in een toename (of afname) van het religieuze gehalte, ook niet van het christelijke gehalte, maar eerder in de (extreme) mate van uitzuivering daarvan. En de implicaties van deze esthetische uitzuivering of uitzuiveringsstrategie – waaronder, voor alle duidelijkheid, de implicatie dat iedere zich werkelijk committerende binding of gebondenheid aan een bestaande christelijke of religieuze traditie in principe geldt als achterhaald en obsoleet – verdienen alleszins nader onderzocht en geëvalueerd te worden.

Dit artikel bevat de uitgebreide versie van een lezing die de auteur op 31 oktober 2016 hield in het Goethe-Instituut Amsterdam voor leden van het Wagnergemeenschap Nederland (WGN) en andere belangstellenden. Een ingekorte en voetnootloze versie van deze lezing vindt men in de Wagner Kroniek, 56^e jaargang nr. 5, december 2016 (blz. 28-34). De auteur bedankt het bestuur van het WGN, met name Leo Cornelissen en Peter Franken.

¹ Bijvoorbeeld zoals Manfred Riedel dat destijds gedaan heeft ten aanzien van de Nietzsche-receptie. Cf. Manfred Riedel, *Nietzsche in Weimar: Ein deutsches Drama*, Reclam Verlag, Leipzig 1997.

² Doorgaans noemt men de namen van Ludwig Feuerbach (1804-1872), Arthur Schopenhauer (1788-1860) en Friedrich Nietzsche (1844-1900). Soms verwijst men tevens naar de invloed van Immanuel Kant (1724-1804) en het Duitse Idealisme, met name het zogeheten Jong- of Links-Hegelianisme (waaronder dezelfde Feuerbach) na Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Ten slotte kan men de namen noemen van Charles Fourier (1772-1837), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) en Michail Bakoenin (1814-1876). Al deze denkers hebben ongetwijfeld enige invloed gehad op Wagner, soms meer direct maar niet zelden bemiddeld via allerhande wegen. Wanneer men echter de precieze invloed van een specifieke denker probeert te achterhalen, wordt men geconfronteerd met aanzienlijke problemen. Niet in de laatste plaats omdat Wagner nogal vrij en eclectisch te werk gaat en nauwelijks expliciet verwijst of citeert. Bovendien houdt de latere Wagner sterk vast aan zijn opvattingen uit de zogenoemde 'Züricher Kunstschriften' (1849-1851). Hoe dan ook, het verdient aanbeveling om Wagners opvattingen niet meteen te verklaren vanuit (laat staan te reduceren tot) een destijds algemene 'Ideenwelt' of 'Ideen-Umwelt', maar eerst als een universum op zichzelf te beschouwen – en pas daarna te vergelijken met wat men, bij voorkeur uit eerste hand, weet over een specifieke filosofie. Het blijft overigens – nog altijd – een desideratum om met name de klassieke Duitse filosofie meer nauwgezet te betrekken in het Wagner-onderzoek.

³ Cf., e.g., M.C. Schuijjer, 'Richard Wagner en de kunstreligie', in: A. Klukhuhn, *De Eeuwvende 1900*, dl. 1: Geschiedenis en Kunsten (Studium Generale Reeks 9304), Utrecht 1993, blz. 37-53.

⁴ Ton Bernts, Joantine Berghuijs e.a., *God in Nederland 1966-2015*, Uitgeverij Ten Have, Utrecht 2016 (met een voorwoord van Leo Fijen). *God in Nederland* is een groot tienjaarlijks onderzoek naar gelovig en ongelovig Nederland. In deze vijfde editie, *God in Nederland 1966-2015*, worden de meest recente cijfers gepresenteerd. Het eerste onderzoek naar God in Nederland werd gedaan door het tijdschrift *Margriet* in 1966, in 1979 door weekblad *De Tijd*, en sindsdien door het RKK-tv-programma *Kruispunt*.

⁵ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, Uitgeverij IJzer, Utrecht 2013 (uit het Duits vertaald, ingeleid en geannoteerd door Philip Westbroek, met een voorwoord van Dieter Borchmeyer), blz. 8.

⁶ Elders heb ik gewezen op Wagners uiterst ambivalente verhouding tot de moderniteit: enerzijds biedt Wagners kunst een nogal meedogenloze moderniteitskritiek, maar anderzijds hanteert hij daarbij een sterk universeel-utopisch ideaal dat bij uitstek betrekking heeft op het 'ware' wezen van de moderniteit en pas in het door hem geconcipieerde muziekdrama – dus binnen de moderne, negentiende-eeuwse context – adequaat tot uitdrukking kan komen. – Cf. Jacco Verburgt, 'Moderniteit in opspraak: Over Wagner en Nietzsche', in: R. Helmers, Ph. Westbroek (red.), *Conflict en compassie: 200 jaar Richard Wagner* (Internationaal Wagner Congres, Amsterdam 2013), Nationale Opera & Ballet, Amsterdam 2014, blz. 84-90.

⁷ Cf. Jacco Verburgt, *op. cit.*, blz. 88.

⁸ Cf., e.g., Arthur Drews, *Der Ideengehalt von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie*, Hermann Hacke, Leipzig 1898, S. 19: "Die Erlösungsbedürftigkeit der wagnerschen Helden ist nur die Erlösungsbedürftigkeit des Künstlers selbst. Diese aber ist bei einem so tief und so allgemein empfindenden Künstler, wie Wagner, nur der individuelle Abglanz der Erlösungsbedürftigkeit der modernen Welt. Indem er seine eigene Erlösungsbedürftigkeit als diejenige der modernen Welt empfindet, oder indem er sein eigenes individuelles Ich zur Allgemeinheit ausdehnt, wird der Künstler Wagner dadurch zum Philosophen, erweitert sich in seinem Bewusstsein die Reformation der Kunst zu einer Reformation der gesamten Menschheit. Und dieser weltumspannende Gedanke nimmt wieder künstlerische Formen an und verdichtet sich zum *Weltgedichte der Erlösung aus den Banden des Egoismus* in Wagners „Ring des Nibelungen“."

⁹ In de voornoemde voordracht uit 2013 (zie eindnoot 6) heb ik geprobeerd duidelijk te maken dat Wagners utopische ideaal van het 'zuiver menselijke' niet alleen zeer universeel en primair innerlijk of geestelijk van aard lijkt te zijn, maar bovendien dat dit ideaal uiteindelijk zo extreem zuiver, vormeloos, onbepaald en revolutionair – d.w.z. de bestaande orde als zodanig overstijgend (of 'überbietend') – bedoeld lijkt te zijn, dat het structureel 'onbepaald' dreigt te raken en van de weeromstuit willekeurig wat kan betekenen (waardoor, paradoxaal genoeg, tegelijkertijd het gevaar van een structurele 'overdeterminatie' op de loer ligt). Een dergelijk utopisch ideaal, goed klinkend en daardoor bijzonder suggestief verleidelijk, werkt ongetwijfeld de artistieke productie van steeds nieuwe en uiteenlopende interpretaties van Wagners kunstwerken in de hand. Maar het lijkt tevens, precies in zoverre het in zichzelf radicaal onbepaald of 'onbepaald' is, een machtig instrument om via de kunst, Wagners kunst, een bepaalde ideologie of levensbeschouwing door te drukken, al dan niet heimelijk. – Een naverwant probleem is ongetwijfeld dat Wagner het 'Reinmenschliche' louter *ex negativo* lijkt te kunnen typeren als een bevrijding van al datgene wat de bestaande orde volgens hem kenmerkt en diepgaand diskwalificeert, namelijk knechtende instituties, morele keurslijven, dwang, onderdrukking, ongelijkheid, uitbuiting, eenzaamheid, inauthenticiteit, liefdeloosheid, etc., waarbij men de indruk krijgt dat de 'positieve' inhoud van het ideaal steeds in hoge mate algemeen, abstract, vaag, diffuus en dubbelzinnig blijft – misschien, ten diepste, zelfs leeg. In zoverre vindt men bij Wagner weliswaar een verlossingsverhaal in de muziekdramatische vorm van een (in beginsel tijdloze of universele) mythe of sage, maar eigenlijk toch niet meer dan dat, d.w.z. geen positief-inhoudelijk en begripmatig sterk omlinnde theorie van het zuiver menselijke, ondanks Wagners aanzienlijke en bevlogen inspanningen daartoe, noch overigens een specifieke of expliciete (nationalistische of andersoortige) ideologie, zoals men niet zelden geneigd is te denken, doch eerder een – zij het nogal dubbelzinnige – 'ideologiekritiek', 'cultuurkritiek' of 'moderniteitskritiek' (zie eindnoot 6). Maar zelfs als het inderdaad zo is, dat een welbepaalde (nationalistische of andersoortige) ideologie bij Wagner zou ontbreken, juist vanwege zijn gerichtheid op (of zoektocht naar) het zuiver en universeel menselijke, dan is dat niet zozeer een hem zagezegd van iedere ideologische verdenking vrijpleitende toevalstreffer als wel een gevolg van de verregaande onbepaaldheid of 'onbepaaldheid' van zijn utopisch ideaal zelf. – Het fundamentele en wellicht meest troeblerende probleem is, dacht ik, dat Wagners ideaal van het zuiver menselijke minstens impliciet aanspraak maakt (of anticipeert) op de mogelijkheid van een extreme zuiverheid, een

zuivere inhoudelijkheid of onbemiddeldheid, een extreme of zuivere *vormeloosheid*, een ultieme of hyperradicale doorbreking van de bestaande orde, etc. – een mogelijkheid die het ideaal van meet af aan lijkt te doen vervliegen of verdampen, zodanig dat men eigenlijk helemaal niet weet, niet kan weten, wat het ideaal nu precies betekent of behelst, d.w.z. wat de inhoud én de vorm (structuur of bepaaldheid) van het ideaal zelf is (zelfs niet of het inhoudelijk leeg is). Misschien is het meest troeblerende bij Wagner tegelijk het meest verleidelijke, bekoorlijke, of bedwelmende. Maar daarmee zijn de moeilijkheden natuurlijk allerminst weggenomen. – Eén van de moeilijkheden lijkt mij, zoals gezegd, dat een in hoge mate ‘etherisch’, ‘nevelachtig’ of ‘vormeloos’ ideaal gemakkelijk en bijkans onvermijdelijk ten prooi valt aan allerlei min of meer willekeurige interpretaties, uiteraard ook op het niveau van de concrete vormgeving in een productie of voorstelling. Men vult het ideaal naar eigen gelieven in. Men gaat ermee aan de haal. Het ideaal raakt als het ware meteen ‘overgedetermineerd’: het kan van alles en nog wat (gaan) betekenen, eigenlijk willekeurig wat. Welnu, deze moeilijkheid beperkt zich niet, meen ik, tot de (meer of minder eigentijdse) Wagner-interpret. In hoeverre is het immers vol te houden of te verdedigen, gesteld dat Wagners ideaal inderdaad structureel onbepaald of ‘onderbepaald’ is, dat de meester zelf – minstens op dit cruciale punt – verder niets te verwijten valt? Hoe zou men, bijvoorbeeld, de stelling kunnen bewijzen dat bij Wagner – althans vanuit zijn eigen theoretische opvattingen bezien – geen sprake is van een specifieke of expliciete (nationalistische of andersoortige) ideologie, zoals ik zojuist opperde, indien de notie van het zuiver menselijke, welke bij uitstek bedoeld leek ter aanduiding van de benodigde grondslag of positieve maatstaf om zo’n stelling te onderbouwen, zo verregaand in nevelen gehuld is? Erger nog: moet men niet ernstig overwegen, althans wanneer men bereid is Wagners theoretische vooronderstellingen kritisch te onderzoeken, dat deze notie in feite de uitdrukking is van een verkapte of impliciete vorm van ideologie, d.w.z. een extreem ‘vrijzinnige’ ideologie of ideologische geste, welke natuurlijk des te subtieler en effectiever werkt naarmate men haar over het hoofd ziet, bijvoorbeeld, dat dat men de ogenschijnlijk zeer insluitende en open universaliteit (of universele openheid), welke bijna onmiddellijk en als vanzelfsprekend geëvoceerd lijkt te worden door alleen het gebruik van de (in die zin dan ook welgekozen) termen ‘zuiver menselijk’, niet nader bevraagt of tematiseert en er ongemerkt reeds mee ingestemd heeft? – Cf. Herman van Campenhout, *Die bezauberende Katastrophe: Versuch eine Wagner-Lektüre*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, S. 128-129; Richard Wagner, *Opera en drama*, Uitgeverij IJzer, Utrecht 2014 (de inleiding van Philip Westbroek), blz. 24-25; en Jacco Verburgt, *op. cit.*, blz. 84-90.

¹⁰ Men kan zich natuurlijk de vraag stellen in hoeverre Wagners late opvattingen (grofweg na 1851) nu daadwerkelijk, wezenlijk of inhoudelijk beïnvloed zijn door zijn kennismaking met, bijvoorbeeld, het denken van Schopenhauer (vanaf ca. 1854) en Nietzsche (vanaf ca. 1868). Toch gebeurt dit – opvallend genoeg – nog altijd relatief weinig in het Wagner-onderzoek. Mijn these is dat deze beïnvloeding uiteindelijk toch vrij marginaal is gebleven, zeker in het geval Nietzsche, maar ook in het geval van Schopenhauer, ondanks bijvoorbeeld Wagners verwijzing naar Schopenhauer als ‘de filosoof’. Dit sluit overigens geenszins uit dat de late Wagner – opmerkelijk genoeg – juist dankzij (een alleszins eigenninnige interpretatie van) Schopenhauer lijkt te komen tot een zekere herwaardering van de christelijke religie. Maar ook deze herwaardering van de christelijke religie, evenals andere mogelijke beïnvloedingsaspecten, lijkt Wagner op de een of andere manier te moeten integreren in het bredere kader van zijn ‘utopisch-revolutionaire’, drama- en muziektheoretische program uit de jaren 1849-1851 – juist omdat en in zoverre hij zich er reeds verregaand (minstens wat betreft de hoofdlijnen) op heeft vastgelegd: de libretti van zijn opera’s na – zeg – de *Lohengrin* (première 1850) zijn immers nog goeddeels geconcipieerd in de sfeer van dit program. In die zin is de volgende opmerking van Nietzsche allerminst overtrokken: “Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die *Revolution* geglaubt, wie nur irgendein Franzose an sie geglaubt hat. Er suchte nach ihr in den Runenschriften des Mythos, er glaubte in *Siegfried* den typischen Revolutionär zu finden. – „Woher stammt alles Unheil in der Welt?“ fragte sich Wagner. Von „alten Verträgen“: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moral, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht.” (‘Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem’, in: *Kritische Studienausgabe*, Band 6, DTV de Gruyter 1988, S.19-20). Cf. Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, *op. cit.*, blz. 34-43 (de inleiding van Philip Westbroek); en Jacco Verburgt, *op. cit.*, blz. 84, 87-88.

¹¹ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, *op. cit.*, blz. 171.

¹² Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe (Sechste Auflage) Achter Band, Breitkopf & Härtel/C.F.W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig 1911, S. 27.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, *op. cit.*, blz. 190.

¹⁵ Idem, blz. 195.

¹⁶ Idem, blz. 197.

¹⁷ Idem, blz. 179.

¹⁸ Idem, blz. 197.

¹⁹ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *op. cit.*, S. 10.

²⁰ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, *op. cit.*, blz. 196.

²¹ Idem, blz. 190.

²² Cf., e.g., idem, blz. 21 (de inleiding van Philip Westbroek) en 112 (de Nederlandse vertaling van ‘Die Kunst und die Revolution’).

²³ Idem, blz. 172: “deze kunst, die ik zo ernstig opvatte, dat ik voor haar in het domein van het leven, in de staat en uiteindelijk in de religie een legitieme basis zocht en eiste.”

²⁴ Idem, blz. 196.

²⁵ Het is bijzonder verleidelijk om deze twee domeinen (enerzijds: staat, wereld of wet; en anderzijds: religie of kunst) te beschouwen in termen van het Lacaniaanse onderscheid tussen, respectievelijk, het symbolische (of de symbolische orde) en het imaginaire (of de imaginaire orde). Maar aan deze verleiding wil ik hier weerstaan.

²⁶ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, *op. cit.*, blz. 200.

²⁷ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, *op. cit.*, S. 29.

²⁸ Cf. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe (Sechste Auflage) Zehnter Band, Breitkopf & Härtel/C.F.W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig 1911, S. 236ff. (d.w.z. het derde deel van 'Religion und Kunst').

²⁹ Cf., idem, S. 261 („Was nützt diese Erkenntnis?“ Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst’).

³⁰ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie, op. cit.*, blz. 278.

³¹ Ibidem.

³² Idem, blz. 320.

³³ Een treffende analyse van deze inmiddels verregaande afbraak vindt men overigens reeds bij Ortega y Gasset (1883-1955): “Het indirecte, het bemiddelende, het conventionele is terzijde geschoven. In den maatschappelijken omgang zijn de wellevendheid en de goede manieren in onbruik geraakt, men acht dit geheel van „veeren en buffers dat dienstig was om pijnlijke botsingen te verhinderen of te verzachten” nu niet meer nodig.” (*Bespiegelingen over leven en liefde*, geautoriseerde vertaling van Dr. J. Brouwer, H.P. Leopold’s Uitgevers-Mij, ’s Gravenhage 1938, tweede druk, blz. 65) In dezelfde context legt Ortega, interessant genoeg, tevens het verband met de kunst, in het bijzonder de dichtkunst: “Het komt ons bijvoorbeeld ongelooflijk voor, maar het is volstrekt waar, dat nog omstreeks 1850 de toen geldende dichtkunst „de eenheid in de verscheidenheid” als een van de teekenen der artistieke schoonheid beschouwde. Onze overgrootvaders tobden zich heel gedwee af om te ontdekken of er in een bepaald kunstwerk heusch die eenheid met verscheidenheid aanwezig was. Vonden zij die ten langen leste, dan smaakten zij de rustige voldoening welke voor hen de genieting der schoonheid was. Het feit dat zij zelf, als persoonlijk wezen, welbeschouwd geen ontroering hadden gevoeld, was van geen belang. Het kunstzinnig genot was voor hen niet een effectieve gebeurtenis die al naar gelang der zielsgesteldheid bij den een plaats vindt en bij den ander niet, maar was voor hen daarentegen het geruststellende bewustzijn van overeen te komen met een algemeen aanvaard richtsnoer. Het verschil tusschen hun wezen en het onze is juist gelegen in het feit dat zij hun vreugde er in vonden overeen te stemmen met een bestaand model en hun geest te richten naar een gebruikelijke pasvorm. [...] In een periode waarin men zichzelf wil zijn worden de verhoudingen geheel anders, dan acht men kunstzinnig genot de persoonlijke, hoogst individuele schoonheidsontroering. Dan staat men in onmiddellijke betrekking met de schoonheid, men komt daar niet langs de omweg der instemming met vastgestelde normen toe. In dat geval zijn wij natuurlijk onderhevig aan de uiteenlopende, individuele geaardheden, en is het niet gemakkelijk in den naaste een eensluidend oordeel te vinden. Ieder gaat dan zelf, regelrecht, tot de kunst.” (idem, blz. 64)

³⁴ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie, op. cit.*, blz. 324.

³⁵ Idem, blz. 325.