

Selige Todeserlösung: verlossing in *Der Ring des Nibelungen*

door Philip Westbroek

Voordracht voor het studieweekend van het Wagnergenootschap Nederland
Elspeet, 24 mei 2014



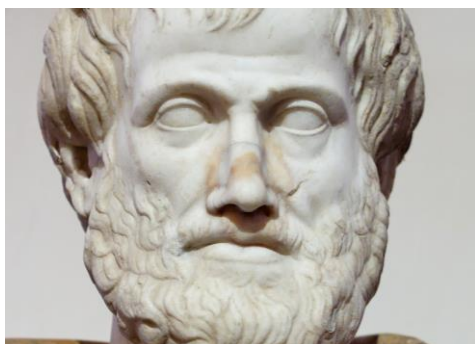
Inleiding

Om vast te stellen dat Wagners muziekdrama's uitstijgen boven het l'art pour l'art-ideaal van de latere 19^{de} eeuw, hoef je maar een oppervlakkige blik in zijn levensbeschrijvingen of kunsttheoretische geschriften te werpen. Wagner had een immense afkeer van kunst die slechts wil behagen en niet verder reikt dan de grenzen van het esthetische. Wagners kunst is draagster van een alomvattend project, dat de toeschouwer voorbereidt op een toekomstige utopische wereld, een dageraad die op het punt staat aan te breken nu duidelijk is geworden dat de bestaande orde op het punt van verdwijnen staat. In Wagners *Gesamtkunstwerk* wordt het kunstwerk van de toekomst actualiteit en het doel van dit kunstwerk is niets minder dan het verlossen van de mens.

Het beklemmende heden van de moderniteit valt Wagner als het ware vanuit twee richtingen aan, zowel vanuit de in nog vage contouren geschetste utopische toekomst als vanuit de reeds verbleekte schimmen van het mythologische verleden. Verleden en toekomst tillen ons als toeschouwer uit boven het heden waar we in gevangenschap gehouden worden, waarin we verblind zijn door onze dagelijkse wensen, behoeften, eigenbelang, hebzucht en geldingsdrang en waarin de organische menselijke gemeenschap een door industrie, uitbuiting en anonimiteit verdrongen en verloren paradijs is. Wagner is de profeet van een andere, betere wereld en zowel vanuit het verleden als de toekomst spreekt hij ons aan.

Wagners kunst is de kunst van de verlossing. Nog beter kunnen we zeggen: de kunst *als* verlossing. De kunst als alternatief voor de beklemmende traditionele religie en de verdorven maatschappelijke verhoudingen, de verstarde zeden en huichelachtige gebruiken. In Wagners kunst moeten samenleving en religie opgaan in een nieuwe synthese. Ze moeten hierin verlost worden, net als de geïsoleerde kunstvormen in het *Gesamtkunstwerk* verlost moeten worden.

Deze opdracht van de kunst, de theaterkunst in het bijzonder, gaat ook veel verder dan de "reinigende" werking, de zogenaamde catharsis, die Aristoteles aan de Griekse tragedie toeschreef. Bij Aristoteles was dit primair een psychologisch effect - we worden door het aanschouwen van heftige emoties, met name angst en medelijden, "gereinigd" van deze emoties en teruggebracht naar "het gulden midden". Voor Wagner was dit niet genoeg. Hij wil ons niet alleen optillen tijdens de voorstelling, om ons vervolgens gesterkt naar onze bestaande wereld terug te laten keren. Hij wil ons dusdanig veranderen, dat wij deze bestaande wereld niet meer aanvaarden en met elkaar een betere wereld bouwen. Wagners kunst verlost aldus, maar de betere wereld moeten wijzelf maken.



Aristoteles

Een oppervlakkige blik op de muziekdrama's van Wagner toont het belang van het thema verlossing in al zijn werken, van zijn eersteling *Die Feen* tot de laatste hiëratische woorden in *Parsifal* ('*Erlösung dem Erlöser*'). Verlossing komen we in allerlei vormen tegen: verlossing door de liefde als burgerlijke ongehoorzaamheid (*Das Liebesverbot*), verlossing door de onvoorwaardelijke liefde (*Der fliegende Holländer*), of - paradoxaal genoeg - verlossing van (of door?) de liefde (*Tristan und Isolde*). Ook kan er sprake zijn van verlossing van een lagere door een hogere vorm van liefde (*Tannhäuser*, *Lohengrin*). Maar ook verlossing van onderdrukking (*Rienzi*) of verlossing van de kunst zelf (*Die Meistersinger von Nürnberg*). In zijn vele geschriften licht Wagner ons toe welke artistieke, politieke, religieuze en filosofische ideeën richtinggevend voor hem zijn op zijn levenslange zoektocht naar verlossing. In deze uiteenzetting zullen we nader ingaan op de vraag naar de rol die verlossing speelt in Wagners hoofdwerk, *Der Ring des Nibelungen*, met speciale aandacht voor de "boodschap" die de componist ons met dit werk wilde meegeven.

Verlossing in de *Ring*

De ontstaansgeschiedenis van *Der Ring des Nibelungen* strekt zich uit over meer dan een kwart eeuw. De vier avondvullende werken vormen een gecompliceerde vertelling over de ondergang van een met schuld overladen wereld. Het is een door Wagner op basis van oud-Germaanse en middeleeuwse bronnen samengesteld epos over goden en helden, dwergen en reuzen, nimfen en nornen, dat tegelijkertijd de oude wereld van mythen en sagen evoceert, een parabel vormt voor de industriële door kapitaal beheerste samenleving van Wagners eigen tijd en een venster opent naar een utopische toekomst. Wagner combineerde op eigenzinnige wijze elementen uit de oud-Noordse mythologie - sagen uit de *Edda*, zoals de sagen rond de Völsungen (Wälsungen), Sigurd (Siegfried) en de beroemde profetie van Völuspá (het begin van de zogenaamde *Lieder-Eda*). 1) Wagner verbond deze bronnen met het middelhoog-Duitse *Nibelungenlied*, een gedicht dat elementen uit de oud-Germaanse sage in een middeleeuwse hoofse context plaatst. Het *Nibelungenlied* bestaat uit twee delen - de moord op Siegfried en de wraak van zijn vrouw Kriemhilde (bij Wagner is dit Gutrune), waarvan het eerste gedeelte uitgebreid in de *Götterdämmerung* wordt uitgewerkt en het tweede gedeelte wordt samengebond in Brünnhildes optreden aan het einde van de *Ring*, dat door Wagner getransformeerd wordt van een wraakactie in een verlossende daad. Voor het thema van onze uiteenzetting zullen we ons daarom vooral op dit laatste gedeelte concentreren.

De *Ring* markeert een aantal essentiële stappen in de ontwikkeling van Wagner als dramatisch componist. Hij laat zijn aanvankelijke ambitie varen om historische opera's te schrijven en richt zich op de mythologie. Verder bestaat in de *Ring* de muziek, die vanaf *Der fliegende Holländer* al terugkerende motieven bevatte, grotendeels nog slechts uit leidmotieven met een specifieke dramatische functie. In de periode

waarin hij aan de *Ring* werkt, maakt Wagner tevens een ingrijpende geestelijke ontwikkeling door. Zijn aanvankelijk "optimistische" revolutionaire wereldbeeld in de geest van de progressieve denkers van achtereenvolgens *Junges Deutschland* (Heinrich Laube), de vroege socialisten (Proudhon, Bakoenin) en de Jong-Hegelianen (Ludwig Feuerbach) wordt blootgesteld aan de "pessimistische" filosofie van de eigenzinnige en op zichzelf staande denker Arthur Schopenhauer, die na de mislukte revoluties van 1848-1849 in Duitsland populair werd. In de Wagnerbiografieën en andere secundaire literatuur wordt deze ontwikkeling in Wagners denken dikwijls als een ingrijpende heroriëntatie gepresenteerd. We moeten ons echter de vraag stellen in hoeverre Schopenhauer van invloed is geweest op de uiteindelijke vorm van Wagners *Ring* en de rol die het thema verlossing hierin speelt. Wagners eigen worsteling met de vraag wat hij ons met zijn *Ring* wilde zeggen maant ons tot grote voorzichtigheid bij de beantwoording van deze vraag. Deze worsteling komt vooral tot uitdrukking in de verschillende varianten van de slotpassage van de derde akte van *Götterdämmerung*, waarin de eindcatastrofe het drama als geheel bezegelt en Brünnhilde met een lange monoloog haar heroïsche apotheose bereikt.

In de nu volgende bespreking lopen we daarom de belangrijke ontwikkelingsstadia van de *Ring* langs en proberen in iedere fase een zo duidelijk mogelijk beeld te krijgen van de verlossing die dit kunstwerk tot stand zou moeten brengen.

Siegfrieds Tod

In oktober 1848 schreef Wagner al in grote lijnen de structuur van zijn latere *Ring* in het prozaontwerp *Die Nibelungensage* (later: *Der Nibelungenmythus*). De voornaamste thema's hierin zijn: de roof en de vloek van de ring, de bouw van de godenburch, Wotans betalingsproblemen, de Wälsungenliefde, de lafhartige moord op Siegfried en de zelfopoffering van Brünnhilde. De idee van de ondergang van de gehele bestaande orde en de geboorte van een nieuwe wereld, het oud-Noordse Ragnarök, kreeg in de uiteindelijke *Ring* een centrale betekenis (in *Siegfrieds Tod* is dit nog niet het geval, zie vervolg). In

Heinrich Laube(1806-1884)

- 1833-1834 fachliterarische „Zeitung für die elegante Welt“ →junge Welt
- Mitglied Frankfurter Nationalversammlung
- Gründung Wiener Stadttheaters
- Auch Romane und Dramen
 - „Junges Deutschland oder die Poeten“(1833)
 - „Das erste Deutsche Parlament“(1849)
 - „Graf Essex“(1856)
 - „Erinnerungen“(1875-1882)



het prozaontwerp wordt van de goden gezegd dat ze met de ondergang bedreigd worden als gevolg van het feit dat ze er niet in geslaagd zijn om de wereldorde op een hoger moreel niveau te brengen, omdat hun eigen macht op list en bedrog is gefundeerd. 2) De wereld als geheel is verdorven en schreeuwt om verlossing.

De embryonale vorm van de *Ring* als dramatisch werk is het libretto *Siegfrieds Tod* - de latere *Götterdämmerung* -, dat Wagner in november 1848 schreef op basis van het bovengenoemde prozaontwerp. Met de dood van Siegfried begon Wagner dus bij het einde: de ondergang van de held. In de Aristotelische opvatting is deze ondergang een noodzakelijke voorwaarde voor het catharsiseffect van een drama op de toeschouwer (een tragedie met een *deus ex machina*, een goddelijke ingreep aan het einde waardoor alles toch nog goed komt, is veel minder effectief). De Siegfriedfiguur ontwikkelt zich bij Wagner in een periode waarin hij op zoek is naar een verlossertype. Hij ziet af van een drama over de historische Friedrich Barbarossa, maar werkt in deze periode ook aan een drama *Jesus von Nazareth*. Het is het revolutiejaar 1848-1849 in Duitsland en Wagner probeert een geschikte dramatische vorm te vinden voor zijn revolutionaire en utopische ideeën over de vernietiging van de oude wereld en de geboorte van een nieuwe, betere wereld voor een nieuwe, betere mensheid. Siegfried is hiervoor het symbool, een voorloper en voorbeeld, zoals Christus het archetype is voor de mens die verlost is van de lasten van het aardse rijk - de erfzonde - en verzoend is met God. De overeenkomst tussen Siegfried en Christus zit in hun boven- of tegennatuurlijke geboorte (uit een incestueus huwelijk resp. uit een maagd), hun onschuld en martelaarsdood voor een hoger idee. In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) gaat Wagner uitgebreid in op de overeenkomst van beide protagonisten. 3)

Wagner vat Siegfrieds dood op als een offerdood. De held offert zich of wordt geofferd voor een hoger ideaal: een betere wereld, al wordt dit door Siegfried zelf niet verwoord. 4) In *Eine Mitteilung an meine Freunde* lezen we dat Siegfried voor Wagner de nieuwe mens symboliseert, die los staat van de wereld van verdragen en overeenkomsten, compromissen en intriges. Hij is een natuurmens ‘in der üppigsten Frische seiner Kraft’, zonder vrees, blijmoedig en gezegend met een gelukzalige dosis domheid. 5) De sinds de 19^{de} eeuw voornamelijk als nationale held gekoesterde Siegfried wordt bij Wagner een model voor wat hij in zijn geschriften uit de revolutietijd het *Reinmenschliche* noemt. Wat dit “zuiver menselijke” precies inhoudt, wordt niet helemaal duidelijk in Wagners teksten. Het wordt doorgaans in zeer algemene termen geformuleerd als leven volgens je “innerlijke noodzakelijkheid”, vrij van de belemmeringen die de bestaande samenleving ons oplegt e.d. In ieder geval kan dit “zuiver menselijke” alleen opbloeien buiten bestaande maatschappelijke kaders, hetgeen uitdrukking geeft aan Wagners anarchistische gezindheid eind jaren '40 en begin jaren '50. 6) Siegfried is hiermee een bezoeker uit de wereld van de toekomst, de utopische *Mensch der Zukunft*, zoals Wagner hem in een brief aan August Röckel noemt. 7)



De Rijndochters hebben eindelijk de Ring te pakken (*Götterdämmerung* door Arthur Rackham, 1924).

Wagners dramatische ontwerp eindigt echter niet met de dood van Siegfried. Vanaf het eerste ontwerp sluit het af met een uitvoerig *Schlussgesang* van Brünnhilde. Siegfried is kort daarvoor gedood, zijn lichaam naar het paleis van Gunther gebracht en de achtergebleven personen leren de brute waarheid kennen. Het is nu aan Brünnhilde om het lichaam van haar gedode man te verbranden en de ring terug te geven aan de natuur (i.e. aan de Rijndochters), waardoor de vloek zal worden opgeheven. Binnen het eerste ontwerp van het Nibelungen-drama is dit haar verlossende daad, waardoor zij in feite de verlosser is. In de slotpassage van *Siegfrieds Tod* vertelt Brünnhilde ons onder andere dat de Nibelungen bevrijd zijn uit hun slavernij (*Knechtschaft*) aan Alberich en dat ook de dwergenvorst zelf, de drager van de ring, van zijn slavernij (aan zijn machtshonger) bevrijd is. Dit element verdwijnt in de

latere versies. 8) Vervolgens kondigt Brünnhilde aan de ring terug te geven aan de Rijndochters, nadat deze door het vuur gereinigd is. Dan volgen de opmerkelijke woorden:

*Nur einer herrsche:
Allvater! Herrlicher du!
Freue dich des freiesten Helden!
Siegfried führ' ich dir zu:
Biet' ihm minnischen Gruss,
Dem Bürgen ewiger Macht!*

Even later wordt Siegfried door Brünnhilde in de gedaante van Walküre naar het Walhalla gebracht. Hieruit kunnen we afleiden dat ook zij verlost is (namelijk van de straf die Wotan haar had opgelegd) en dat ze haar goddelijkheid weer terug heeft verworven. Siegfried zal als waarborg dienen voor de eeuwige macht van de goden (*Bürgen ewiger Macht*). Het complementaire karakter van Siegfried en Brünnhilde in hun verlossende daad wordt aan het begin van het stuk al door de Nornen verwoord: Brünnhilde is voorbestemd om *'frei zu vollenden, was froh er begann'*.

De aankondiging van de eeuwige heerschappij van Wotan met Siegfried als belangrijkste steunpilaar doet geen recht aan de oud-Noordse Ragnarök-gedachte (de ondergang van de bestaande wereld en de geboorte van een nieuwe) en is tevens opvallend tegen de achtergrond van de opmerking die Wagner maakt in zijn prozaontwerp (*Der Nibelungenmythus*). Hierin zegt hij dat de goden zichzelf moeten vernietigen in de schepping van de vrije mens (*'ihre Absicht - sc. van de goden - würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten'*). 9) Deze gedachtegang is helemaal in de geest van de religiekritiek van Ludwig Feuerbach, waarover in het vervolg meer. Wagner erkent deze inconsequentie en komt enkele jaren later met een "Feuerbachiaans" alternatief (zie onder). Een mogelijke verklaring, zoals onder anderen Dahlhaus suggereert, voor de paradoxale combinatie van schier anarchistische vernietiging en een pleidooi voor de - hier goddelijke - monarchie is misschien te vinden in Wagners redevoering uit juni 1848 *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?* 10) Hierin houdt hij voor het republikeinse genootschap een vurig pleidooi voor de koning, in dit geval Friedrich August II van Saksen, als eerste vrije burger van een nieuw te stichten republiek, nadat men door een verlossende revolutie de bestaande politieke verhoudingen omver heeft geworpen en er een soort socialistische heilstaat is ontstaan (sic!). In deze nieuwe orde zou Wotan dan de gelouterde, verlost en verlichte monarch zijn, steunend op de nieuwe mens Siegfried. Hoe het ook zij, in *Siegfrieds Tod* is een aantal cruciale elementen van wat Wagner met zijn drama wil zeggen nog niet helder uitgesproken.

Aanvulling op Siegfrieds Tod

Dat Wagner niet geheel tevreden was met dit einde, blijkt bijvoorbeeld uit een toevoeging in de marge van een afschrift van de tekst dat hij aan Jakob Sulzer, een vriend in Zürich, heeft geschonken. 11) Hier lezen we een aanvulling op Brünnhildes woorden tot de goden met onder andere de verzen:

*Selige Sühne
Ersah ich den hehren
Heilig ewigen
Einigen Göttern!*

Hier kunnen we nog de indruk hebben dat Wagner de teneur van de oorspronkelijke tekst voortzet - te weten verlossing met behoud van de goddelijke orde. De schuld is opgeheven, de goden is "de angstige strijd", *der bange Kampf*, bespaard gebleven, maar Brünnhilde vervolgt:

*Erbleichet in Wonne vor des Menschen Tat,
Vor dem Helden, den ihr gezeugt!
Aus eurer banger Furcht
Verkünd' ich euch selige Todeserlösung!*

Over de datering van deze margeopmerking lopen de meningen uiteen. 12) Hoe dan ook, duidelijk moge zijn dat Wagners denken over het totaalconcept van zijn drama verschuift van de exclusieve focus op Siegfried - die met zijn zoenoffer de wereld reinigt en verlost - naar het drama van Wotan en zijn goddelijke orde - en daarmee de wereldorde als geheel.



Ludwig Feuerbach

Wat is echter *Todeserlösung* en waarom wordt deze *selig* genoemd?

Todeserlösung is strikt genomen een oxymoron, de combinatie van twee begrippen die elkaar tegenspreken, hier: dood (ondergang) en verlossing (redding van de ondergang). In het geval van de onsterfelijke goden betekent Todeserlösung strikt genomen de verlossing van hun onsterfelijke leven in de dood. Hiermee zijn de goden te vergelijken met personages als de Holländer of Kundry, die tegen wil en dank onsterfelijk zijn en voortgezweept door schuld eeuwig moeten dolen over de wereld, smachtend naar verlossing - naar rust, dat wil zeggen de dood. 13) De goden dragen de schuld die het gevolg is van hun honger naar macht en hun falen als morele wezens. In Wagners benadering van religie - dus ook van zijn goden - speelt de filosofische godsdienstkritiek van Ludwig Feuerbach (1804-1872) een belangrijke rol. Volgens Feuerbach is God een constructie van de menselijke geest en is hiermee dus een aspect van het

menselijke bewustzijn zelf. De machthonger van de goden is hiermee een uiting van het menselijke egoïsme, dat volgens Feuerbach op zijn beurt een resultaat is van het ontoereikende begrip van de werkelijkheid. Hegeliaans/Feuerbachiaans gesproken is het een gevolg van een gebrek aan bewustzijn, want de goden zijn creaties van de nog niet tot volledig zelfbewustzijn gekomen mens. Hierdoor zijn de goden, zoals eerder opgemerkt, niet in staat om deze werkelijkheid op een hoger moreel niveau te brengen. In zijn historische ontwikkeling komt de mens echter meer en meer tot zelfbewustzijn en kan hiermee de "schuld" - i.e. het gebrek aan begrip van de werkelijkheid en de daaruit voortvloeiende dwalingen - opheffen en de goden als projectie van deze onwetendheid bevrijden door ze de mogelijkheid te geven "op te houden goden te zijn", dat wil zeggen de onsterfelijken te laten sterven. De dood van de goden is aldus de verzinnebeelding van de transitie van de oude *religieuze* naar de nieuwe *verlichte* mens. 14) De goden representeren de kluisters van oude waarden en waarheden en de nieuwe mens verwerft zijn vrijheid door de ontwikkeling van zijn bewustzijn. Siegfried is in dit geval - net als Christus - het prototype van de mens van de toekomst, die als mens sterft, als idee wederopstaat en de weg effent voor de mensheid van de toekomst. Aan de Siegfriedfiguur blijft bij Wagner echter wel een fundamenteel probleem kleven: hij onderscheidt zich nu niet bepaald door een rijk ontwikkeld bewustzijn, maar is eerder een voorloper van de *der reine Tor*. Bij het ontraadselen van de geheimen van de natuur komt Siegfried niet verder dan het verstaan van het gekwinkeleer van de vogels dankzij een druppel drakenbloed. Mede om deze reden had Wagner *das wissende Weib* Brünnhilde nodig.

De verschuiving van het perspectief van Siegfried naar de ondergang van de godenwereld hangt nauw samen met Wagners verdere uitwerking van de Nibelungenstof. In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) gaat Wagner hier nader op in. Omdat hij vond dat in *Siegfrieds Tod* sprake was van te veel vertelde gebeurtenissen in relatie tot de op het toneel getoonde handeling, besloot hij - op aanraden van Liszt - een tweede drama te schrijven: *Der junge Siegfried* (mei 1851, de latere *Siegfried*). Toch bleef er ook in een tweeluik sprake van te veel vertelling en in 1851 besloot Wagner tot de tetralogie zoals deze uiteindelijk gestalte kreeg: drie dagen met een *Vorabend*. 15)

De twee geschrapte varianten uit *Götterdämmerung*

Eind 1852 komt de definitieve versie van de tekst van de *Ring* als geheel tot stand. Begin van het daarop volgende jaar wordt deze als tekstboekje in een oplage van vijftig exemplaren door Wagner in eigen beheer uitgegeven. Niettemin is Wagner nog steeds niet geheel overtuigd van het slot. In de tekst duiken de woorden *Götterdämmerung* op, waarmee wordt aangegeven dat de focus definitief verschoven is naar het bredere perspectief van de ondergang van de bestaande orde. Brünnhilde blijft de stuwende kracht die het slotbedrijf vorm geeft. In de tekst lezen we de betekenisvolle woorden:

*Denn der Götter Ende dämmert nun auf
So werf' ich den Brand
In Walhalls prangende Burg.*

Hiermee zet Brünnhilde haar woorden uit het slot van *Der junge Siegfried* voort ('*Götterdämmerung / dunkle herauf!*').
16) In de eindversie vervolgt de tekst met het aanspreken van Brünnhildes paard:

Grane, mein Ross, sei mir gegrüsst.

Tussen het ontsteken van het vuur en het begroeten van het paard bevinden zich in de tekst twee belangrijke geschrapte passages, die de extremen van Wagners filosofische positie markeren. De eerste variant is een verdere uitwerking van het denken van Feuerbach, ditmaal duidelijk gevoed door de lectuur van de filosoof in de beginfase van Wagners Züricher ballingschap. De tweede variant is een door Schopenhauer geïnspireerde boeddhistische bezwering van de aardse werkelijkheid in termen van medelijden, met een meditatieve blik op de verlossing van de menselijke ziel in het Nirwana. Beide varianten zijn, zoals gezegd, niet opgenomen in de eindversie van het muziekdrama, maar geven wel een indringend beeld van Wagners zoektocht naar de passende verlossende woorden van zijn *Ring*.



De Feuerbach-variant

Deze variant bouwt voort op Wagners utopisch-revolutionaire gedachten rond zijn betrokkenheid bij de Mei-opstand en vlucht uit Dresden. Zoals we hebben gezien, is dit een combinatie van *jung-deutsche*, socialistisch-anarchistische en Jong-Hegeliaanse ideeën. De Jong-Hegeliaan Feuerbach stelde in de geest van de filosofie van Hegel dat de mens zich in de geschiedenis bevrijdt door via dialectische sprongen op een steeds hoger niveau van zelfbewustzijn te komen. Feuerbach trok hieruit de vernietigende conclusie voor de religie. Zoals hierboven al is gezegd, ziet hij de godsidee als een projectie van de mens. Dit werkt hij uit in onder andere *Das Wesen des Christentums* (1841). We projecteren onze eigen angsten, onzekerheden en beperkingen in de voorstelling van een wezen dat almachtig, onsterfelijk en alwetend is. Als de mens inziet dat God slechts een constructie van zijn eigen geest is, wordt hij hiervan verlost.



Feuerbach pleitte voor een nieuwe, vrij gemaakte en zelfbewuste mens in een werk als *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843), een pamfletachtige tekst waaraan Wagner de titel van *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ontleende, dat hij vervolgens aan Feuerbach opdroeg. In 1852 voegt Wagner een wezenlijk element aan zijn Nibelungenvertelling toe: het afzweren van de liefde als voorwaarde voor het verwerven

van macht. Macht en liefde worden hiermee grootheden die elkaar wederzijds uitsluiten. In de eerste scène van *Das Rheingold* (oorspronkelijke naam: *Der Raub des Rheingoldes*) vervloekt Alberich de liefde. Zijn kosmische tegenspeler Wotan heeft hetzelfde gedaan 'Als junger Liebe Lust mir verblich', vertelt Wotan aan Brünnhilde in de tweede akte van *Die Walküre*, 'verlangte nach Macht mein Mut'. In de nieuwe tekstpassage speelt de liefde dan ook een belangrijke rol, waarbij Wagners opvatting van de liefde onmiskenbaar door Feuerbach is gekleurd, met name Feuerbachs uiteenzetting van de liefde in het tweede hoofdstuk van *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (1834). Dit werk is Wagner kort na zijn aankomst in Zürich in 1849 gaan lezen en het is hiermee het eerste werk van Feuerbach dat hij zelf heeft gelezen, ofschoon hij al eerder vertrouwd was geraakt met diens denken.

Als we de nieuwe versie van Brünnhildes *Schlussgesang* kort langslopen, is een aantal elementen belangrijk. Om te beginnen:

*Ihr, blühenden Lebens
Bleibend Geschlecht:*

Brünnhilde spreekt hier de mensen aan, het geslacht dat leeft, bloeit en blijvend is, terwijl de goden ten onder gaan. De Feuerbachiaanse aflossing van de goden door de mensen wordt hier expliciet aangekondigd. Dit is een wezenlijke modificatie van de oud-Germaanse Ragnarök-opvatting. De wereld gaat ten onder en bloeit opnieuw weer op, zoals de Völuspá profeteerde: 'Ik zie de aarde voor de tweede maal / groenverfrist oprijzen uit zee...'. Maar er is in deze nieuwe wereld geen plaats meer voor de goden (in de Noordse mythe is dit wel het geval: 'De Asen zien elkaar weer op de Wielende Vlakte'). 17) Bij Wagner nemen de mensen de heerschappij op zich. De mensen die direct door Brünnhilde worden aangesproken zijn in enge zin de mannen en vrouwen die bij de slotscène aanwezig zijn en *in höchster Ergiffenheit* gadeslaan wat zich voltrekt. In ruimere zin wordt de mensheid in zijn algemeen aangesproken, inclusief wij als publiek. Hier treedt het drama in feite buiten zijn eigen oevers en geldt de verlossing - de catharsis - voor ons allemaal.

Brünnhilde zegt dat ze de wereld *ohne Walter*, zonder beheerder aan de mensen overlaat en haar heiligsten *Wissens Hort*, de schat van haar heilige wijsheid, aan de wereld geeft (deze had ze geërfd van haar moeder Erda, die in de derde akte van *Siegfried* door Wotan het zwijgen was opgelegd en in eeuwige slaap was weggezonden). Een aantal regels daaronder vervolgt Brünnhilde:

*Nicht Gut, nicht Gold.
Noch göttliche Pracht,
Nicht Hof, nicht Haus,
Noch herrischer Prunk:
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Noch heuchlender Sitte
Hartes Gesetz.*

In deze woorden worden alle bekende basisideeën van Wagners revolutionaire gezindheid samengevat. De utopie van de toekomst wordt als ontkenning van al het slechte van het heden, dat wil zeggen van de moderne wereld gedefinieerd: het privébezit (inclusief het hebben van een eigen woning), de staat (het sociale contract), de religie (onze onwetendheid). Alles is ten dode opgeschreven en zal in een nieuwe wereld niet wederkeren. Brünnhilde sluit af met de betekenisvolle woorden:

*Selig in Lust und Leid
Lässt - die Liebe nur sein!*

Zoals gezegd, sluiten liefde en macht elkaar uit in de tetralogieversie. De Rijndochters waren zo naïef te denken dat de wellustige Alberich de liefde nooit zou afzweren, want alle levende wezens verlangen ernaar en zeker hij. 18) Deze wederzijdse uitsluiting brengt in de structuur van het drama het thema van de liefde automatisch naar de voorgrond, wanneer de macht in de bestaande orde - of deze nu van de Nibelungen, de mensen of de goden is - ten einde komt in de ondergang van de wereld.

Feuerbachs ontmaskering van de godsidee betekent de exclusieve concentratie van de filosoof op de mens en diens emancipatie. De traditionele voorstelling van een verlossing in het hiernamaals wordt afgelost door de bevrijding en emancipatie van de mens in het hier en nu. De mens is voorbestemd zich tot volledige vrijheid van denken en handelen te emanciperen, waarbij de natuurlijke, vrije, *reinmenschliche* relatie van mens tot mens bestaat in de liefde. Feuerbach verwoordt de gedachte van de overwinning van de zelfzuchtigheid van de mens, die hij opvat als gebrek aan inzicht in de ware aard van de menselijke natuur, als volgt in *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*:

'Der Liebhaber verbrennt sein dürres, trocknes Selbst und Eigensein als Schwefelholz im Feuer der Liebe.' 19)

Dit beeld sluit naadloos aan bij Wagners schildering van de vrijwillige dood van Brünnhilde.

In Wagners *Reformschriften* komen we regelmatig de verlossende kracht van de liefde tegen, zoals bijvoorbeeld in *Die Kunst und die Revolution* (1849), waarin Wagner zoekt naar een synthese van de universele christelijke liefde en de Griekse kunst. Wagner zegt hierbij dat in de tragedie de mens zijn liefdesoffer kan brengen, waarmee de kunst een functie krijgt in Wagners sociale utopie. Ook in *Das Kunstwerk der Zukunft* (eveneens 1849) wordt ingegaan op de verlossende kracht van de liefde met betrekking tot de vereenzaming van de mens in het moderne leven. Vooral het tweede hoofdstuk van Feuerbachs *Gedanken* levert veel aanknopingspunten voor de betekenis van de liefde, die Wagner voor ogen moet hebben gehad, zoals de opoffering van het zelf en het opgaan in de ander. In de brief aan August Röckel van 25/6 januari 1854 gaat Wagner uitgebreid in op de betekenis van de liefde als uitdrukking van onze onvoorwaardelijke betrokkenheid op het concrete bestaan. Met een onmiskenbare verwijzing naar de hierboven besproken tekstvariant zegt Wagner: ‘... *dadurch nur leben wollen, dass wir in Lust und Leid leben - und sterben. Dies nur ist “aufgehen in der Wahrheit” (...)*’. 20) Hij vervolgt met een lofrede op de liefde in Feuerbachiaanse zin waarin de centrale gedachte is dat de werkelijke, concrete liefde tussen man en vrouw pas de werkelijke mens voortbrengt. De vrucht van de ware, dat wil zeggen buiten iedere maatschappelijke druk staande liefde van Siegmund en Sieglinde, is Siegfried, de hieruit voortgekomen ware mens. In de genoemde brief vervolgt Wagner met een interpretatie van zijn *Ring*. 21) Wotan ziet de goddelijke schuld in en aanvaardt de ondergang van zijn wereldorde. De mens kan de schuld van de goden verzoenen, maar dit kan de mens niet als individu, maar slechts in de vereniging van de liefde tussen man en vrouw. Siegfried alleen is daarom geen volledige verlosser. Dit wordt hij pas met en door Brünnhilde: ‘*Das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich “das ewig Weibliche” selbst*’. De vereniging van hen beiden is de volledige menswording die de goden vernietigt in de volmaakte liefde. Deze liefde geeft zich volledig over aan de eeuwige verandering en afwisseling in de werkelijkheid, aan de concrete wereld van ontstaan en vergaan.

Deze verdieping van Wagners ideeën over de mens en de liefde zijn geen alternatief voor zijn politieke positie. Integendeel, het is eerder de versterking hiervan. De idee van de opheffing van de staat, die we zowel bij de anarchisten (m.n. Bakoenin) als de “wetenschappelijke” socialisten (Marx) tegenkomen, wordt kracht bijgezet door het utopische toekomstbeeld van een nieuwe menselijke gemeenschap die niet ingekaderd wordt door een sociaal contract dat het menselijke egoïsme moet kanaliseren, maar gebaseerd is op liefde voor onze naaste. Hiermee is het postchristelijke gemeenschapsideaal overigens niet minder utopisch dan zijn christelijke voorganger. In het tweede deel van zijn theoretische hoofdwerk *Oper und Drama* had Wagner aan de hand van de liefde van Antigone - ‘*die reichste Blume reiner Menschenliebe*’ - het failliet van de staat, belichaamd door haar oom Creon, al op indringende wijze aangetoond. 22) Hetzelfde complex aan ideeën verbindt Wagner in deze periode met zijn *Ring* en hij geeft hier uitdrukking aan in de later geschrapte slotwoorden van Brünnhilde.



"sprookjeskoning" Ludwig II

Opvallend genoeg waren bovenstaande woorden zeer geliefd bij koning Ludwig II, die in 1864 maecenas en beschermheer van Wagner was geworden. In een brief van 7 maart 1875 doet hij een dringend beroep op de componist om dit ‘herrlich erhabene Evangelium der Liebe’ te laten klinken bij de uitvoering van het werk. Deze bijna-smeekbede vindt echter geen gehoor. Wél schrijft Wagner een muzikale uitwerking met pianobegeleiding voor huiskamer- of paleisgebruik. 23)

De Schopenhauer-variant

Wagners kennismaking met het werk van Schopenhauer in de herfst van 1854 en zijn lectuur van *Die Welt als Wille und Vorstellung* betekenden onmiskenbaar een grote gebeurtenis in zijn intellectuele ontwikkeling. 24) Hoezeer echter Wagners utopische oriëntatie hier wezenlijk door is veranderd, blijft een punt van discussie. Deze vraag is ook relevant voor de interpretatie van zijn *Ring*. In *Der Fall Wagner* (1888) betoogt Nietzsche dat Schopenhauer Wagner hielp om uit de impasse van zijn *Ring* te komen. In de beeldspraak van Nietzsche was het uiteindelijke doel van de lange zeereis die Wagner met dit werk had ondernomen niet een veilige haven, maar juist schipbreuk - de ondergang. Nietzsche drukt dit uit met de Latijnse formule: *bene navigavi, cum naufragium feci* - ik heb goed gevaren, omdat ik schipbreuk heb geleden. Veel interpreten gaan met Nietzsche uit van een grote invloed van Schopenhauer, zoals Mann en Magee. 25) Maar er gaan ook stemmen op die deze invloed voor beperkt houden, zoals Dahlhaus en recentelijk Brener. 26) Wagner zelf is niet eenduidig. Op sommige plaatsen beweert hij dat Schopenhauer slechts als filosoof heeft verwoord wat hijzelf als kunstenaar al wist. Elders heeft Wagner echter de neiging om Schopenhauers betekenis te romantiseren en op te hemelen.



Schopenhauer als jonge man

Op weer andere momenten kan hij Schopenhauer echter ook “corrigeren”, zoals in een niet verzonden brief van 1 december 1858, waarin Wagner stelt dat er in zijn optiek wel degelijk een ‘*Heilsweg zur Beruhigung des Willens durch die Liebe*’ bestaat. Dit heeft met Schopenhauers vernietigende kritiek op de liefde niets meer gemeen. Hoe het ook zij, Wagners interesse in het oosten, met name het boeddhisme, krijgt door Schopenhauer een extra impuls. 27) Schopenhauer is de eerste grote westerse filosoof die zich intensief heeft verdiept in het oosterse denken. Hij begon hiermee in Wagners geboortjaar en baseerde zich op recente Franse studies (vooral A.H. Anquetil-Duperron, onder andere diens vertaling van de *Upanishaden*) en later Eugène Burnoufs *Introduction à l’histoire du bouddhisme indien* (1844), een werk dat ook voor Wagner van grote betekenis was. 28)

In 1856 ontstaat – aanvankelijk in proza-schets – een alternatief voor de slotwoorden van Brünnhilde in de geest van Schopenhauers filosofische interpretatie van het boeddhisme. De verzen van deze variant stammen waarschijnlijk uit de periode 1871-1872, toen Wagner

werkte aan de toonzetting van *Götterdämmerung*, die hij meer dan twintig jaar daarvoor had onderbroken voor het werk aan onder andere de eerdere delen van de *Ring*.

Brünnhilde merkt om te beginnen op dat ze thans een betere bestemming heeft gevonden dan “de feesten van Walhalla” (*Walhall’s Feste*), doelend op haar voormalige werk als Walküre bij het begeleiden van de gevallen helden. Dan begint ze te “filosoferen”:

*Aus Wunschheim zieh’ ich fort,
Wahnheim flieh’ ich auf immer;*

Wunschheim staat hierbij voor de wereld als geheel, die onderworpen is aan wat Schopenhauer *der Wille* noemt, het principe dat de gehele natuur doordringt en zich in de mens manifesteert als de altijd onbevredigde wil, het niet te stillen verlangen dat de mens in een permanente greep van ontevredenheid houdt. Slechts door *Verneinung des Willens*, *Entsagung*, onthouding, ascese kunnen we hieraan ontkomen. *Wahnheim* is de wereld van onze voorstellingen, de illusoire sluier van de verschijnselen die zich aan ons voordoen, waarachter zich de onverbiddelijke realiteit van de Wil verschuilt. 29) De drie woorden *Heim*, *Wunsch* en *Wahn* geven ongetwijfeld niet toevallig de titel van Schopenhauers hoofdwerk weer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. De Zwitserse godsdienstwetenschappen Urs App verbindt in een aparte studie naar Wagner en het boeddhisme deze

kernbegrippen met de boeddhistische begrippen “tr̥sna” (dorst) en “tanha” (verlangen) en “maja” (de sluier van de uiterlijke verschijnselen). 30) Zolang wij gevangen zitten in deze dwalingen bestaat het leven voor ons uit lijden.

Brünnhilde vervolgt:

*des ew'gen Werdens
off'ne Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.*

Hier wordt het begrip reïncarnatie geïntroduceerd. De ziel van alle levende wezens doorloopt volgens de oosterse (en tevens Platoonse en Pythagoreïsche) leer een keten van wedergeboorten. Bij iedere wedergeboorte bepaalt het “karma”, de optelsom van al onze daden en gedachten, of we stijgen of dalen in

onze tocht naar uiteindelijke verlossing, met andere woorden of we in een volgend leven een hoger spiritueel niveau bereiken (waardoor we dichterbij onze uiteindelijke verlossing zijn) of op een lager niveau of zelfs in een dier reïncarneren (waardoor we verder van ons doel verwijderd zijn). Het *Wahlland* waar Brünnhilde naar verwijst, als alternatieve bestemming voor het eerder genoemde *Wunsch-* of *Wahnheim*, is het beoogde Nirwana, het thuis van de ziel, waarop ons wezen gericht dient te zijn. 31)

Met de woorden ‘*Der Welt-Wanderung Ziel*’ drukt Wagner het onder alle mensen levende verlangen naar verlossing uit, dat hiermee dus breder is dan de *selige Todeserlösung*, die binnen de *Ring* slechts betrekking had op de goden: het betreft ons allen. Uiteindelijk willen we allemaal “de poorten van het eeuwige ontstaan en vergaan sluiten”, maar dit kan pas als we volledig *wissend*, “verlicht zijn”, de wijsheid (de boeddhistische “prajna”) hebben verworven en onze onwetendheid (“avidya”) hebben overwonnen. Brünnhilde is “wetend” geworden. Ze heeft van haar moeder Erda het inzicht in de ware aard der dingen geërfd en heeft eerder in haar *Schlussgesang* de betekenisvolle woorden gesproken: ‘*alles weiss ich, alles ward mir nun frei*’. Deze woorden, die overigens ook Hegeliaans / Feuerbachiaans uitgelegd kunnen worden in termen van zelfbewustzijn en vrijheid, presenteren Brünnhilde hier als verlichte ziel. Ze vraagt vervolgens aan de omstanders (en aan ons):

*Alles Ew'gen
Seliges Ende
Wisst ihr, wie ich's gewann?*

Hierbij maakt ze een toespeling op de woorden *selige Todeserlösung* uit de tweede variant van *Siegfrieds Tod*, maar past de “zalige verlossing” (het einde) nu op zichzelf en de omstanders toe, die ze uitnodigt haar te volgen (in het prozaontwerp van 1856 legt ze ons de keuze voor ofwel haar te volgen of Hagen, die voorbestemd is weer te incarneren).

Ze sluit af met een uitleg van hoe ze aan dit verheven inzicht gekomen is:

*Trauernder Liebe
Tiefstes Leiden
Schloss die Augen mir auf:
Enden sah ich die Welt.*



Villa Wesendonck in Zürich droeg de naam Wahlland

Het lijden dat veroorzaakt wordt door de liefde heeft haar de ogen geopend. Liefde is dus niet langer een bevrijdende kracht, maar de krachtigste manifestatie van de Schopenhaueriaanse Wil. We moeten ons niet *door* de liefde verlossen, zoals Feuerbach voorschreef, maar we moeten ons juist *van* de liefde - dat wil zeggen de Wil - bevrijden. Dit heeft Brünnhilde de ogen geopend en met dit inzicht heeft ze het einde van de wereld, te weten het einde van haar verblijf in deze wereld, gezien en doorzien.

Tot slot bestaat er nog een alternatieve uitgebreidere lezing van de laatste verzen van de boeddhistische variant. Deze is afgedrukt in de *Bayreuther Blätter* no. XVI (1893):

*Trauernder Minne
Tiefstes Mitleid
Schloss die Tore mir auf:
Wer über Alles
Achtet das Leben,
Wende sein Auge von mir.
Wer aus Mitleid
Den Scheidenden nachblickt,
Dem dämmert von fern
Die Erlösung, die ich erlangt.
So scheid' ich grüssend, Welt, von dir!*

Het centrale begrip is hier *Mitleid* (“karuna”). Het is niet het lijden dat door de liefde wordt veroorzaakt uit de vorige versie, maar het medelijden dat Brünnhilde tot inzicht in het wezen van de werkelijkheid heeft doen komen (de wijsheid die ze van Erda heeft geërfd is dus op zichzelf beschouwd ontoereikend). In het vierde deel van *Die Welt als Wille und Vorstellung*, waarin de religie als mogelijkheid wordt onderzocht om aan de alles beheersende Wil te ontkomen, gaat Schopenhauer uitgebreid in op de rol van het medelijden. Via het medelijden komen we tot inzicht dat alle levende wezens in feite één substantie zijn en dat wij het leed dat we een ander aandoen, in feite onszelf aandoen. In de ander herkennen we onszelf. Schopenhauer drukt dit uit met de formulering in Sanskriet: ‘tat tvam asi’ (‘dat ben jij’), het moment van inzicht waarbij het ik zichzelf herkent in de ander. De nadruk op het *Mitleid* - het begrip wordt tweemaal genoemd - brengt ons in de religieusfilosofische wereld van *Parsifal*, een werk waarin pantheïstische, animistische, christelijke en boeddhistische elementen op een organische manier met elkaar versmolten zijn. In zijn latere levensfase concentreert Wagner zich vooral op een nieuwe vorm van religie, waar het oosterse denken een grote rol in speelt, om tot een “regeneratie van de mensheid” te komen. In het geschrift *Religion und Kunst* (1880) werkt Wagner zijn plannen nader uit, die qua reikwijdte en ambitie niet onderdoen voor zijn eerdere revolutionaire ideeën, maar het idioom en de achterliggende ideeën lijken te ver van de resterende tekst van de *Ring* verwijderd te liggen om de boeddhistische verlossing als afsluiting van dit werk dramatisch overtuigend neer te zetten. 32)

Definitieve variant - de muziek heeft het laatste woord

Bovengenoemde tekstpassages zijn beide niet getoonzet in de definitieve partituur (behoudens de genoemde piano-bewerking van de Feuerbach-variant op verzoek van de koning van Beieren). We moeten ons tot slot natuurlijk de vraag stellen: waarom niet? Wagner zelf verklaart in de definitieve drukversie van het *Ring*-libretto in een voetnoot dat dit niet nodig was, omdat de muziek zelf al genoeg zegt. 33) Maar dit lijkt toch een weinig bevredigende verklaring uit de mond van een kunstenaar die het niet naliet om datgene wat hij echt wilde zeggen eindeloos te herhalen. De vele documenten die verslag doen van Wagners ontwikkeling als kunstenaar en denker, zoals zijn brieven, dagboekantekeningen, theoretische geschriften e.d., geven hier eigenlijk geen eenduidig antwoord op. Wagner, zo lijkt het, was enerzijds heel consequent, vasthoudend en doelgericht als het om het realiseren van zijn ideeën ging, anderzijds was hij in emotioneel opzicht ook een man van het moment, die in een opwelling rotsvaste waarheden kon verkondigen die hij even later - onbewust - tegen kon spreken. Tot aan zijn dood lezen we op vele plaatsen zowel enthousiaste uitlatingen over de filosofie van Schopenhauer en het boeddhisme - inclusief uitspraken over hoe ingrijpend dit zijn *Ring* heeft

beïnvloed -, anderzijds blijft hij ook trouw aan zijn Feuerbachiaanse ideeën. Het lijkt erop dat hij eigenlijk zelf niet kon kiezen tussen revolutie of resignatie.

De enige oplossing die Wagner als schepper van muziekdrama's restte was de keuze om de muziek zelf aan het woord te laten. Aan het einde van de *Götterdämmerung* klinkt daarom een aantal malen het *Erlösungsmotiv*, een omspeling van een toon met een septiemsprong omlaag - in feite een voorhouding -, dat zich losmaakt uit de andere motieven, waarvan het Walhallmotief en het zingen van



'Im höchsten Ergriffenheit' (Bayreuth 1976-1980)

de Rijndochters uiteindelijk als enige overblijven. Het door Hans von Wolzogen gedoopte *Erlösungsmotiv* komt slechts één keer eerder voor in de hele *Ring*, namelijk in de derde akte van *Die Walküre*, wanneer Brünnhilde de geboorte van Siegfried aan Sieglinde aankondigt. Sieglinde roept dan in extase uit: 'O hehrstes Wunder!', waarbij het motief van de verlossing weerklinkt. Als de leidmotieven semantisch beladen worden door de functie die ze op de verschillende plaatsen van de *Ring* hebben, kunnen we concluderen dat het *Erlösungsmotiv* eigenlijk een geboortemotief is. Thans wordt niet de geboorte van een nieuwe held aangekondigd, maar het ontstaan van een geheel nieuwe wereld, die wij als publiek samen met de mannen en vrouwen die in *höchster Ergriffenheit* de apocalyptische wereldbrand gadeslaan zullen mogen opbouwen en bewonen.

Wat rest is de oplossing van het *Erlösungsmotiv* via een plagale cadens (vanaf de subdominant) in een Des-groot

akkoord in de blazers, nadat de wereld ruim zestien uur eerder uit een Es-groot akkoord was ontstaan. Moeten wij, nu we gelouterd en verlost zijn, dan toch toon voor toon alle tonen binnen het octaaf doorlopen? Hoe het ook zij, de *Ring* lijkt niet helemaal gesloten, noch in zijn boodschap, noch in zijn tonaliteit.

Conclusie

Uit deze beschouwing moge duidelijk zijn dat de vraag naar de betekenis van verlossing in de *Ring des Nibelungen* niet eenduidig te beantwoorden is. Dát Wagner een bepaalde vorm van verlossing voor ogen had, is duidelijk. Maar is dit de liefde, de dood of allebei? Betrof deze voorts de mens in zijn uiterlijke werkelijkheid of ging het juist om een innerlijke bevrijding van de ziel? De verschillende fasen van de ontstaansgeschiedenis van Wagners opus magnum getuigen van een persoonlijke queeste van de componist naar een passend slot. Het lijkt er echter op dat Wagner de besproken verbale varianten te expliciet en daarmee te eenzijdig vond. Het laatste woord werd daarom aan de muziek zelf gegeven. In haar universaliteit omvat de muziek zowel de revolutionaire en humanistische boodschap van Feuerbach als de transcendente en etherische onthechting van Schopenhauer, zonder te hoeven kiezen.

Der Ring des Nibelungen is hiermee een dramatisch epos met een zeggingskracht, die op grond van haar naar woorden zoekende heldin, groter is dan expliciet wordt gemaakt. Wagner merkt hier in de brief aan August Röckel zelf al over op dat hetgeen een drama wil zeggen verder gaat dan alleen de woorden. Een drama begrijpen we niet alleen met ons verstand (tekst), maar ook met onze ogen (theater) en vooral met ons gevoel (muziek). Dit laatste is een categorie waar Wagner veel waarde aan hechtte en wellicht schuilt hierin de bijna onuitputtelijke zeggingskracht van zijn werken.

Noten

- 1) In een brief aan Franz Müller van 9 januari 1856 geeft Wagner een korte opsomming van de door hem gebruikte werken, zie *Sämtliche Briefe* VII, 356-357.
- 2) Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewusstsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selbst', Wagner (1983), II, 275.
- 3) Wagner (1983), V, 311-312.
- 4) Het hier relevante detail dat Siegfried zich bewust is van zijn naderende ondergang en daar in feite voor kiest, valt af te leiden uit het gesprek met de Rijndochters in de eerste scène van de eerste akte: 'denn Leben und Leib / seht - so / werf ich sie weit von mir!'
- 5) Wagner (1983), V, 289.
- 6) G.B. Shaw vergelijkt Siegfried in *The Perfect Wagnerite* met de anarchist Bakoenin, Shaw (1923), 44.
- 7) Dit is de belangrijke brief van 25/6-1-1854, waarin Wagner de betekenis van zijn *Ring* toelicht, zie vervolg.
- 8) N.B. in de *Ring* zijn de Nibelungen de dwergen, terwijl in het *Nibelungenlied* de naam geldt voor de Rijn-Bourgondiërs, die hun naam ontleen aan de schat. De Nibelungen van het middelhoog-Duitse gedicht heten bij Wagner Gibichungen.
- 9) Wagner (1983), II, 276.
- 10) Zie Dahlhaus (1971), 100; Dahlhaus (1996), 136
- 11) Dellin (1980), 349.
- 12) Dellin plaatst deze eind 1848 op grond van het gebruikte schrift, Dellin (1980), 349; Dahlhaus in 1851, omdat volgens hem een voorwaarde voor dit element het stukslaan van de speer van Wotan door Siegfried is in *Der junge Siegfried*, waaraan Wagner toen werkte, Dahlhaus (1996), 138; Huber vermeldt 1849 of 1851, Huber (1988), 299.
- 13) Cf. het personage van Der ewige Jude, dat ten grondslag ligt aan de Holländer en Kundry. Ofschoon dit personage niet los staat van Wagners beruchte antisemitisme, wordt hiermee primair de zoekende mens in het algemeen bedoeld.
- 14) In het 19^{de}-eeuwse vooruitgangdenken komt deze gedachte niet alleen voor bij de Jong-Hegelianen als Feuerbach en Marx, maar ook in de positivistische filosofie van met name August Comte. Hierbij moet echter opgemerkt worden dat deze denkers tussen het religieuze en het wetenschappelijke stadium van de ontwikkeling van het denken nog het metafysische stadium onderscheiden.
- 15) Brief aan Theodor Uhlig van 12 november 1851, *Sämtliche Briefe* IV, 174-175 en de brief aan Franz Liszt van 20 november 1851, *Sämtliche Briefe* IV, 185-191.
- 16) Strobel (1930), 195.
- 17) In de vertaling van Marcel Otten, Amsterdam 1994.
- 18) Zie het proza-ontwerp uit 1852, Wagner (1983), II, 296.
- 19) Feuerbach (1847), 14. Magee's bespreking van de Feuerbachiaanse liefde laat mijns inziens dit werk ten onrechte buiten beschouwing, zie Magee (2000), 50 ff.
- 20) *Sämtliche Briefe* VI, 62.
- 21) *Sämtliche Briefe* VI, 67 ff.
- 22) Wagner (1983), VII, 180-188.
- 23) Hiervan is een facsimile gedrukt in Kapp (1933), afb. 140.
- 24) Zie o.a. *Mein Leben*, 521 ff.
- 25) Nietzsche (1999), VI, 20. Zie verder Magee (2000), 126 ff. en m.n. 194 ff.
- 26) Dahlhaus (1996), 202; Brener (2014).
- 27) Deze interesse was ouder dan zijn kennismaking met Schopenhauer. Aberbach (1996), 131 ff. hecht bij zijn interpretatie van de *Ring* grote waarde aan Wagners enthousiasme voor de Soefi-dichter Hafiz sinds 1852, maar deze invloed wordt door de meeste specialisten gering geacht.
- 28) Deze auteur kende Wagner via een kleiner werk van Schopenhauer - *Über den Willen in der Natur* uit 1836. Aan Burnouf ontleende Wagner zijn plan voor een boeddhistische opera *Die Sieger*, waar hij tot zijn dood over dacht maar die hij nooit nader uitwerkte.
- 29) Met deze tweedeling in Wil en voorstelling werkt Schopenhauer de filosofie van Kant nader uit. Kant stelde dat de verschijnselen zoals wij die waarnemen constructies van onze geest zijn, dat wil zeggen het product zijn van de wijze waarop onze geest werkt. De werkelijkheid zelf, het 'Ding an sich', kunnen we volgens Kant niet kennen. Schopenhauer noemt de werkelijkheid zoals we die kennen daarom onze voorstelling. De echte werkelijkheid, het 'Ding an sich', is volgens Schopenhauer de Wil.
- 30) App (2011), 19.
- 31) Wahlland is dus een alternatieve bestemming voor Walhall. Wahlheim is overigens de naam van de villa van de Wesendoncks in Zürich, waar ondertussen Wagners liefde voor Mathilde was ontbrand.
- 32) Nietzsche vond het overigens jammer dat Wagner deze versie (N.B. de variant die eindigt met 'enden sah ich die Welt') niet heeft getoonzet, zoals hij in een brief van 15 oktober 1872 aan Wagner schrijft. Zie Nietzsche (2003), IV, 62.

33) 'Dass diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schliesslich dem Musiker nicht entgehen.'

Bibliografie

- A.D. Aberbach, *Richard Wagner's Religious Ideas: A Spiritual Journey*, New York 1996.
D. Borchmeyer, *Richard Wagner. Werk, Leben, Zeit*, Stuttgart 2012.
M.E. Brener, *Wagner and Schopenhauer: A Closer Look*, Bloomington 2014.
C. Dahlhaus, *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, Regensburg 1971.
C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996.
L. Feuerbach, *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*, Leipzig 1847.
M. Gregor-Dellin, *Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980.
H. Huber, *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt*, Weinheim 1988.
J. Kapp, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern*, Berlin 1933.
B. Magee, *Wagner and Philosophy*, London 2000.
Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe* (hrsg. Colli/Montinari, 15 Bd.), München 1999.
Fr. Nietzsche, *Sämtliche Briefe* (hrsg. Colli/Montinari, 8 Bd.), München 2003.
A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke* (hrsg. W. Frhr. Von Löhneysen, 5 Bd.), Frankfurt am Main, 1991.
G.B. Shaw, *The Perfect Wagnerite*, London 1923 (4^{de} editie).
O. Strobel, *Skizze und Entwürfe zur Ring-Dichtung mit der Dichtung 'Der junge Siegfried'*, München 1930.
R. Wagner, *Mein Leben* (hrsg. M. Gregor-Dellin), München 1963.
R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (hrsg. W. Golther), Leipzig 1913.
R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, Leipzig 1967-.