

verandert, maar dat is 'slechts' decor. De meer fundamentele verandering wordt door de muziek bewerkstelligd, en deze draagt en schraagt de wisseling van de coulissen. Dankzij de muziek *bevinden* we ons werkelijk in de kathedraal die het decor vervolgens uitbeeldt. Akoestiek gaat aan visualiteit vooraf. Wij blijven op onze plaats, en toch verplaatsen we ons. Van mij maakt zich, bij het beluisteren van deze passage, telkens weer een sterke behoefte meester om overeind te komen en, net als Parsifal en Gurnemanz, enkele passen te zetten. Slechts enkele passen volstaan om, meegevoerd door de muziek, een heel ander type ruimte te betreden, waar andere woorden worden gebezigd, andere handelingen worden verricht en het lichtspectrum zelf een transformatie lijkt te ondergaan. Wagner als de moderne Orpheus wiens muziek een vervlogen klankwereld, een vergeten klankruimte, door entropie getroffen, tot leven weet te wekken.

Ter afronding: hoe ik zelf kennis maakte met Wagner. Woonachtig in Zuid-Limburg, werd ik al op jonge leeftijd lid van de plaatselijke harmonie – een symfonieorkest voor amateurs, waarbij klarinetten de rol van violen spelen. Het moet in de vroege jaren zeventig zijn geweest. Onze dirigent zette de ouverture van *Tannhäuser* op het repertoire. Wagners muziek greep mij onmiddellijk, vanaf de allereerste klanken aan. Ondanks het ongetwijfeld zeer bescheiden muzikale niveau van de uitvoering werd ik door Wagners klankwereld vanaf de allereerste maten volledig overdonderd. Enige tijd later raakte ik gefascineerd door het werk van een tijdgenoot van Wagner: Karl Marx. Marx en Wagner werden als het ware twee polen van mijn leefwereld als adolescent. In mijn boek *De filosofie van het luisteren* heb ik, in het hoofdstuk over de *Ring*, hun oeuvres aan een vergelijkende anatomie onderworpen. Beide auteurs gaan als het ware gelijk op, worstelen met een vergelijkbare problematiek, zonder echt van elkaars werk op de hoogte te zijn. Zowel Marx als Wagner hebben zich, in hun hoofdwerken – want ook *Das Kapital* vormt een trilogie, met een voorspel – intensief uiteengezet met het fenomeen geld, met name met de oervariant, het goud. Hun oeuvres trekken synchrone sporen door het landschap van hun eeuw. Hun diagnose inzake de verwoestende werking van het grote geld, ook in de wereld van de cultuur, lijkt actueler dan ooit. Wagner leeft. Beide auteurs volgen een vergelijkbare route: wie de rol van het geld in de actualiteit, de hedendaagse goudkoorts wil begrijpen, moet terugkeren naar de oorsprong: hoe het goud uit de aarde werd losgezongen en in circulatie werd gebracht. Wagners muziekdrama, als akoestisch panorama van de geschiedenis, creëert de horizon die een actualiteitsdiagnose, en wellicht een therapeutische interventie, mogelijk maakt.

Machiel Keestra

CONFLICT EN COMPASSIE

EEN HEDENDAAGSE BLIK OP WAGNER EN EEN WAGNERIAANSE BLIK OP ONSZELF

Voordat ik u bericht over mijn verrassende, gedroomde dialoog met Wagner, een paar inleidende opmerkingen. Het congressthema 'Conflict en Compassie' presenteert twee coördinaten die voor Wagner een rol speelden bij diens omgang met de antieke tragedie en die tevens een belangrijke rol kunnen spelen in onze omgang met Wagners werk.¹ Wagner was bekend met Aristoteles' visie dat de tragedie een imitatie van handelende personen presenteert, waardoor wij mee-leven met hun conflicten.² Dit vermogen en de neiging tot imitatie delen alle mensen met elkaar, ook over culturele en historische grenzen heen.³ Muziek draagt er verder toe bij dat wij op soortgelijke wijze emotioneel geraakt worden en zo tot nieuwe inzichten kunnen komen.⁴

Conflicten ontstaan in de tragedie, net als in de latere opera, meestal door een vergissing, een verblinding of een karakterfout, die leidt tot een noodlottige gebeurtenis.⁵ Zo'n tragische situatie roept bij de toeschouwers vooral *eleos kai phobos* op: medelijden en angst.⁶ Conflict en compassie zijn verwant aan angst en medelijden, maar met een belangrijk verschil. Waar compassie en medelijden mensen vooral met elkaar verbinden, daar lijken conflict en angst juist een tegengestelde werking te hebben. Conflict en angst werpen individuen vooral op zichzelf terug en benadrukken de differentie, hun onderlinge verschil.⁷ Met de keuze voor de coördinaten 'conflict en compassie' hebben wij beide tendensen een plek willen bieden.

In de loop der tijden zijn zeer uiteenlopende visies op de tragedie ontwikkeld, variërend van historische analyses tot pogingen tot actualisering van dit genre.⁸ Rond 1800 ontstond hiervoor onder theoretici en kunstenaars in Duitsland een hernieuwde belangstelling zoals blijkt uit het werk van vele auteurs zoals Goethe, Schlegel, Hölderlin en Hegel.⁹ Volgens Hegel speelde de tragedie als kunstwerk en als politiek drama een belangrijke rol in de antieke polis.¹⁰ Hoe ideeënrijk de tragedie ook was, de filosoof Hegel realiseerde zich dat een kunstwerk wezenlijk anders is dan een filosofisch werk en dus een zekere vrijheid ten opzichte van die ideeën bezit.¹¹ Van die vrijheid was Wagner – die onder andere via Feuerbach en Bakoenin bekend was met Hegels ideeën¹² – zich terdege bewust en wij mogen die vrijheid ook weer laten gelden in onze omgang met Wagner. Tussen zijn ideeën en

drama's mogen wij dus spanningen verwachten. Die spanning kunnen wij zelfs uitvergroten door middel van confrontaties met hedendaagse begrippen en interpretaties. Het is dus uitermate zinvol om ons af te vragen of wij het wagneriaanse *Gesamtkunstwerk* optimaal kunnen herkennen in multi-mediale dance-parties, in de heavy-metal muziek, in de bioscoop of gewoon in de hedendaagse opera, bijvoorbeeld.¹³ In de confrontatie met Wagner moeten wij niet alleen zoeken naar verwantschap maar juist ook rekenen op vreemding – 'conflict en compassie' mogen leidend zijn.

Die confrontatie kreeg in mijn geval een bijzondere wending toen ik de afgelopen nachten in mijn hoofd een gedroomde gedachtewisseling met Wagner beleefde. Ik probeer hieronder vrijelijk verslag van die onverwachtse droom-dialog te geven, waarin conflict en compassie een belangrijke rol speelden.

–

Zeer gewaardeerde Maestro Wagner,

Staat u mij toe om u vanuit het jaar 2013 eerst geluk te wensen met Uw tweehonderdste geboortjaar! U zult waarschijnlijk verbaasd zijn om deze gelukwensen *post mortem* in ontvangst te kunnen nemen maar ik maak daarbij gebruik van het droomorgaan waarover u las in Schopenhauers essay over het 'Geistersehen'. Voor hem was de droom een vorm van helderziendheid waarin de Wereldwil zich toonde, terwijl u in uw Beethoven-opstel betoogt dat dit 'Traum-Organ' mogelijk gemaakt wordt door onze hersenen en daarmee verwant is aan de muziek, die immers ook vanuit een hersenactiviteit in ons bewustzijn komt. Om uw geheugen op te frissen citeer ik uzelf: 'Zoals de aanschouwelijke wereld van de droom alleen door een bijzondere activiteit van het brein voorgesteld kan worden, zo komt ook de muziek door een vergelijkbare activiteit van ons brein in ons bewustzijn'.¹⁴

Deze parallelle die u ziet tussen de aanschouwelijke wereld van de droom en de wereld van de muziek is fascinerend! Kunnen droom en muziek ook de historische kloof van zo'n anderhalve eeuw tussen ons overbruggen? Moeten we misschien ook in dat licht de slaap en droom bezien waarin Brünnhilde verzonken werd of die Tristan overviel, of nog vele andere personages uit uw opera's? En is in die droomwereld nog wel een bestaansgrond van de tragedie te vinden, die immers dood verklaard is wegens verdwenen religiositeit en tragische conflicten?¹⁵

Ik zie uit naar uw antwoord, in de hoop dat u minder geërgerd reageert dan Kundry, wanneer zij in *Parsifal* wakker gemaakt wordt!

–

Geachte heer,

Wakker worden in gesprek met een een-en-twintigste-eeuwer past bij mijn interesse in de toekomst, waaraan ik heb geprobeerd bij te dragen als politiek actieve kunstenaar. Het verbaast mij hogelijk dat men de 'dood van de tragedie' heeft geconstateerd! Waarschijnlijk moeten de tragische conflicten in uw tijd op plaatsen gezocht worden waar ze voorheen

niet waren, die ik misschien ook niet voorzien heb. De conflicten waarover ik in allerlei theoretische verhandelingen geschreven heb tijdens mijn verbanningstijd tussen 1849 en 1862 zijn immers ook minder belangrijk geworden in mijn latere dramatische werk. Hebzucht en macht zijn wellicht minder krachtige drijfveren geworden dan zij eerst waren en de conflicten die daardoor ontstaan, zijn relatief eenvoudig te bestrijden. Moeilijker oplosbaar zijn echter onze innerlijke conflicten. Hiervoor ben ik mij steeds sterker gaan interesseren omdat zij het menselijke bestaan veel wezenlijker kenmerken. Met die oermenselijke karakteristieken kunnen we juist in de droom kennismaken. Inderdaad brengt dat 'Traum-Organ' ons in contact met de 'Antiquitäten der Seele', zoals mijn vroegere vriend Friedrich Nietzsche eens beeldend zei.

Die droom ontloopt de strakke kaders die het denken ons oplegt en lijkt daarmee wel op het nieuwe taalvermogen waarnaar ik zoek in mijn opstel *Zukunftsmusik* uit 1860. Onze taal is helaas totaal bepaald geraakt door de 'dwang van de logische denkketten' met een hoofdrol voor opposities en contrasten. Deze zijn echter allerminst wezenlijk, zodat dit moderne denken vooral kunstmatige conflicten heeft gecreëerd. Volgens mij leek de vroegste taal van de mensheid niet op dit denken, maar had zij juist een grote gelijkheid met de zang en hadden woorden oorspronkelijk een 'betekenis die geheel concreet was en subjectief werd ervaren' (vert. red.). Geleidelijk aan is dat gevoelsaandeel van de taal helemaal verloren gegaan ten behoeve van het abstracte en logisch denkende verstand. Die gevoelde maar onderdrukte betekenis kunnen we nu vooral nog terugvinden in de muziek.

Daarnaast kan in de muziek, beter dan in de taal, meerstemmigheid tot uiting komen – in harmonie of in dissonantie. Ook al componeerde ik vooral eenstemmige monologen en denk- of gevoelsontwikkelingen, toch heb ik daarin steeds geprobeerd verandering, dynamiek en veelvormigheid te tonen en geen totaliserende eenvormigheid. Een van mijn grootste en meerstemmige ensembles is niet toevallig een lied over een droom, en wel de 'selige Morgentraum-Deutweise' uit mijn opera *Die Meistersinger von Nürnberg*: vijf personen die allen over dezelfde droom zingen maar vanuit hun geheel eigen visie of verlangen. Schoonheid dus zonder eenstemmigheid of denkdwang. Ik zal proberen dit geslaagde ensemble in uw droom te evoceren en mocht dat lukken dan weten wij ook dat ons beider droomorgaan inderdaad blijkt te werken als een medium. Stelt u dan gerust uw vragen want momenteel staat voor mij de tijd stil, dus u stoort mij in het geheel niet.

Hoogachtend, uw Richard Wagner

–

Zeer vereerde Maestro,

Hartelijk dank voor de prachtige muzikale droom. Ons droomorgaan blijkt te werken en graag zet ik onze gedachtewisseling daarmee voort.

Staat u mij toe om verder te gaan met een stoutmoedige vraag. Ik wil ons gesprek graag richten op de erotiek en seksualiteit, die in uw werk regelmatig een belangrijke rol spelen, zoals in *Tannhäuser* en *Tristan und Isolde*. Nu zijn ook voor ons in 2013 de liefde en de geslachtelijke kant daarvan nog belangrijk, maar onze omgang daarmee is zeer veranderd

sinds uw betreurde verscheiden. De vereniging van man en vrouw (waartoe ik me gemakshalve beperk) was in uw tijd nog sterk ingebed in economische en machtsrelaties, zodat de geslachtelijke compassie veelal slechts na allerlei conflicten bereikt werd. In uw werk lijkt u daarom regelmatig een pleidooi voor de 'vrije liefde' te doen, die wars is van conventies en die conflicten negeert: zie bijvoorbeeld de hiërarchie-doorkruisende liefde tussen Tristan en Isolde en de incestueuze 'Geschwisterliebe' tussen Siegmund en Sieglinde in *Die Walküre*.

Sindsdien is de macht van tradities en conventies in grote mate doorbroken, zodat er nu openlijk liefdesrelaties bestaan die in uw tijd onmogelijk zouden zijn geweest. Het zal u vast ook interesseren dat er zelfs een seksuele revolutie heeft plaatsgevonden, zodat weinigen het christelijke idee aanhangen, waarover u zich opwond in uw revolutie-opstel uit 1849, namelijk 'als de wezenlijkste consequentie van die idee zich namelijk zou hebben gerealiseerd, dan zou ze de mens eigenlijk geheel van de aarde hebben moeten verdelen, omdat de onthouding van de geslachtelijke liefde hierin als hoogste deugd omsloten lag'.¹⁶ Integendeel, momenteel wordt zo'n ascese door de meeste mensen gezien als een onnodig ongezonde toestand. Is er vanwege deze ontwikkelingen nog wel urgentie voor kunstwerken over dit domein van 'conflict en compassie'?

-

Waarde heer,

Een delicaat en pikant onderwerp snijdt u daar aan! Een onderwerp dat echter aansluit bij wat ik eerder zei over de metafysische betekenis van muziek en de noodzaak om te ontsnappen aan de logische denkketten, waarin conventies en opposities zo'n belangrijke rol spelen.

Zoals u wellicht weet, staat in Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* een heel hoofdstuk over de 'Metaphysik der Geschlechtsliebe'. Terecht constateerde hij dat dit het hoofdonderwerp van de dichtkunst is en dat alle verliefdheid, hoe etherisch ze ook lijkt, uiteindelijk in de 'geindividualiseerde geslachtsdrift' wortelt. Sterker nog, hier in deze geesteswereld heeft hij mij onlangs nog bezworen dat 'de meest intieme kennis van het innerlijke wezen van de wereld gevonden kan worden [...] in de extase van de copulatie-handeling. Dat is het doel van alle existentie.'¹⁷ Vandaar dat het egoïsme (dat ik nog aan mijn geliefde vriendin Mathilde Wesendonck als de grootste vergissing genoemd heb) weliswaar een onvermijdelijke eigenschap van het individu blijft, maar toch ook steeds gepaard gaat met het verlangen naar een ander. Bovendien ligt dat verlangen uiteindelijk ten grondslag aan elke creatie. Artistieke schepingsdrang en de lust tot voortplanting zijn aan elkaar verwant.

Iets soortgelijks meent overigens ook die Engelse bioloog, Charles Darwin, wanneer hij het over de levensdrift en noodzaak tot voortplanting heeft. Ik zei nog in 1878 aan mijn geliefde Cosima: 'De eigenlijke godheid is de natuur, de wil die naar verlossing zoekt en, om met Darwin te spreken, de sterken uitzoekt om deze verlossing tot stand te brengen' [vert. red.]. Het is die verlossing van de individuele wil die in de geslachtsliefde te vinden is, waarvan u terecht heeft waargenomen dat ik er in verschillende opera's aandacht aan besteedde.

Nu vertelt u mij dat men in 2013 de seksualiteit en het liefdesleven van man en vrouw heeft bevrijd van allerlei conflicten. Dat doet mij deugd. Sterker nog, dat is jaloersmakend. Maar u meent toch niet werkelijk dat daarmee de bronnen van conflicten zoals ik die boven noemde allemaal zijn opgelost – bijvoorbeeld conflicten die te maken hebben met egoïsme, met individualiteit en ook met lichamelijkeheid en eindigheid? De afhankelijkheid van de ander is bij u wellicht niet meer economisch of politiek van aard, maar nog steeds is de waarachtige vervulling van dat verlangen naar liefde en geslachtsliefde niet door het eenzame individu mogelijk. (Daarom heb ik mij zulke zorgen gemaakt over mijn jonge vriend Nietzsche, die maar geen huwelijksbed is gaan delen met iemand, omdat we weten hoe verderfelijk onanie is – maar dit terzijde.) De spanningen die ik in mijn *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, en *Parsifal* heb laten zien, hadden immers ook te maken met loyaliteit, kuisheid, gevoel, seksualiteit en eindigheid? Conflict en compassie zijn inmiddels wellicht meer verinnerlijkt dan in mijn tijd, maar dat gegeven heb ik juist blootgelegd in mijn *Tristan und Isolde*, waarin 'Sehnen' en 'Verlangen' centraal zijn gesteld. Dit verlangen tot in de dood – en dan bedoel ik niet alleen de *petite mort* van de climax waarover Schopenhauer het heeft – wijst immers op de eindigheid van het lichamelijke bestaan. Ook de wijze waarop de geliefden elkaars identiteit bevestigen, waarop hun identiteit met hun onderlinge differentie samenhangt, heb ik daar uitgedrukt – 'Bin ich's? Bist du's? Halt ich dich fest? [...] Ewig ein!' ('Ben ik het? Ben jij het? Hou ik je vast? [...] Eeuwig één!') zingen ze, en Isolde voegt eraan toe: 'mit mir dich im Verein wollt' ich dem Tode weihn' ('in de vereniging met mij wil ik jou wijden aan de dood'). Dit grenzeloze en onophoudelijke verlangen (dat dus geheel in contrast met het logische denken staat) is ook herkenbaar in mijn *Tristan*-muziek met zijn continue lijnen en zijn steeds weer uitgestelde oplossingen en is bijvoorbeeld herkenbaar in het *Tristan*-akkoord met de dubbele dissonantie, die maar niet gelijkelijk opgelost wordt. U wilt mij toch niet vertellen dat die muziek het publiek in uw tijd onberoerd laat omdat zijn verlangen in uw tijd conflictloos en onbegrensd vervuld is? Dan zou ik wel benieuwd zijn wat men dan wél in uw tijd beluistert. Misschien wilt u mij daarover berichten?

Gegroet,
uw R.W.

-

Om in deze beperkte bijdrage vooral te kunnen vertellen over Wagners mededelingen geef ik kort weer welke onderwerpen ik hem vervolgens heb voorgelegd. Ik heb met mijn droomgaan geprobeerd hem het een en ander te vertellen over onze muziekpraktijken en hoe muziek tegenwoordig alom aanwezig is door onze media en afspeelmogelijkheden. Hieronder volgt een deel van Wagners reactie.

Waarde heer uit de een-en-twintigste eeuw,

Enigszins verward ben ik door wat u als het muzikaal-artistieke landschap van uw tijd beschrijft. Enerzijds schrijft u dat dit congres te mijner ere plaatsvindt in een gebouw waarin de gemeenschap zichzelf bestuurt (het raadhuis of stadhuis, begrijp ik) en tevens haar eigen kunst betaalt en bezichtigd.¹⁸ Hiermee lijkt het door mij voorspelde moment aangebroken waarop de behoefte zich in de gemeenschap zo krachtig bewijst dat men bereid is om gemeenschappelijk offers te brengen ten behoeve van kunstvoorstellingen.¹⁹ Anderzijds begrijp ik dat de opera in uw tijd toch niet de volkskunst is geworden waarop ik hoopte, niet de waarachtige en vernieuwde opvolger van de Griekse tragedie in de Griekse polis. Immers, volgens u is de opera een vrij marginale en elitaire kunstvorm geworden, die niet in het midden van de publieke belangstelling staat, zoals ik nagestreefd heb.

Nu schreef ik al in 1860 dat mijn werk het etiket 'Zukunftsmusik' opgeplakt werd door een of andere recensent, die zijn lezers vervolgens waarschuwde om (en ik citeer): 'hun geld niet voor dingen uit te geven die hun onmogelijk genoeg kunnen geven, omdat het publiek alleen melodieën en nog eens melodieën in de opera zoekt – en die zijn in [Wagners] opera's helemaal niet voorhanden omdat daarin alleen maar de meest vervelende recitatieven en onbegrijpelijke muzikale *Gallimathias* (oftewel gezwets): kortom "Toekomstmuziek" te horen valt'. Uit uw beschrijving begrijp ik dat men in uw tijd vooral oude, klassieke opera's opvoert en dat mijn werk door velen nog steeds als relatief modern en onnavolgbaar beschouwd wordt! Het feit dat zelfs met dit traditionele repertoire de opera aan belang ingeboet heeft, komt waarschijnlijk omdat uw gemeenschap, net als destijds de Atheense polis, in 'duizend egoïstische richtingen' uit elkaar gevallen is, zoals ik in mijn revolutie-opstel beschreef – in de periode waarin ik zelf nog op de barricaden stond met mijn vriend, de anarchist Bakoenin. Kortom: het *Gesamtkunstwerk* is gewoonweg nog niet echt in ere hersteld. Laat ik daarom maar ingaan op de vormen van muziekpraktijk waarover u vertelde en waarvan u zich afvroeg wat ik daarvan zou vinden.

Ik werd onmiddellijk gefascineerd door wat u vertelt over die nieuwe kunstvorm 'film' en de bijbehorende filmmuziek! Verrassend om te lezen dat mijn muziek met zijn 'unendelijke Melodien' veel invloed gehad heeft op de muziek die bij die bewegende beelden gemaakt wordt. Ik weet echter niet of ik me gevleid moet voelen wanneer u vertelt dat ik inspiratiebron was voor die zogenoemde '*wall-to-wall music*'... Ik kan mij echter goed voorstellen dat deze nieuwe filmkunst aantrekkelijke mogelijkheden biedt als de toeschouwers in een donker theater zo volledig meegesleept worden door de gebeurtenissen op dat platte doek en dat de muziek daarbij een belangrijke rol speelt in de 'synchronisering' van hun innerlijke ervaringen. Iets soortgelijks beoogde ik met mijn Bayreuther Festspielhaus: vandaar de revolutionaire vernieuwingen zoals de plaatsing van het orkest uit het zicht van de toeschouwers, de verduisterde zaal en de meer democratische inrichting van de zaal waarbij rangen en standen onzichtbaar werden.

Ik begrijp echter dat de toneelspelers op dat filmdoek meestal niet zingen en dat de muziek dus niet echt de taal van de spelers ondersteunt of zelfs becommentarieert? Dat is voor mij onbegrijpelijk: daarmee is de muziek dus eerder een behangsel geworden van de muur waarop wordt geprojecteerd en niet echt het fundament van het kunstwerk zelf! Ik weet wel dat mij verweten is dat ik eendelige recitatieven geschreven heb, maar die critici

hebben niet begrepen hoezeer ik ernaar gestreefd heb woord, toon en ritme met elkaar te verweven. Ik probeerde juist te vermijden dat de muzikale begeleiding los kwam te staan van de tekst waarom het toneelstuk draait. Zoals gezegd: in mijn opstel *Zukunftsmusik* betoogde ik dat de universele oertaal eerder een gezongen taal zal zijn geweest, vrij van de dwang van het logische denken. Met mijn muziek heb ik dat karakter juist weer willen toevoegen aan de gesproken poëzie van het drama. Die filmmuziek is dan ook niet zo aantrekkelijk voor mij.

Wat u schrijft over heftige dansfestijnen vind ik eveneens fascinerend en als ietwat ijdele componist – ik durf dat in onze droomconversatie wel toe te geven – lijkt me de rol van een zogenaamde 'DJ' of van een 'Master of Ceremony' niet te versmaden. Opmerkelijk vind ik wel dat bij deze feesten de compassie vooral hoogtij lijkt te vieren en het conflict, het verschil, of zelfs de egoïstische identiteit van de deelnemers buitengesloten lijken te zijn. Dat mensen van verschillende religies, nationaliteiten en maatschappelijke standen door elkaar en met elkaar dansen vind ik verbazingwekkend. U vertelt dat zelfs uw Koning en Minister-president daaraan meedoen, zonder dat men in een verduisterd theater zit? Zoveel verschillende mensen eenzelfde emotie en ontwikkeling te laten ondergaan zou ik zeker een bijzondere uitdaging vinden.

Echter, als ik uw beschrijving van die dansfeesten goed begrijp, dan staat vooral de lichaamstaal centraal terwijl die andere twee talen – van de muziek en het woord, de poëzie – ondergeschikt zijn geraakt en zijn versimpeld. Dat stelt mij zeer teleur. Immers, ik heb voor de danspassages bij de Venusberg in mijn opera *Tannhäuser* weliswaar een wild en extatisch ballet op het oog gehad, maar niet zonder daarbij alle drie de gratiën in te zetten. Zij dienden juist om de emoties en bewegingen enigszins te matigen en in toom te houden. Misschien mag ik in dat verband wijzen op het belang dat mijn vriend Nietzsche hechtte aan de balans tussen enerzijds het Dionysische, waarin de individualiteit even opgeheven wordt, en anderzijds het Apollinische, waarin die individualiteit toch behouden blijft. Daarmee gaf hij aardig weer hetgeen ik beoogde.²⁰ Het lijkt mij niet dat de spanning tussen die twee richtingen – van extatische versmelting met elkaar en van individualiteit – in stand blijft bij die dansfeesten van u. Die doen mij daarom vooral denken aan de *can-can*-dansen die ik in Parijs leerde kennen. Mijn oordeel daarover was niet heel enthousiast, omdat ik ze vooral beschouwde als 'een nationale dans waarin de voortplantingsdaad op een symbolische wijze wordt geconsumeerd'. Voor mij was destijds 'moeilijk voorstelbaar hoe daarin het een of andere kunstzinnige element kan worden ondergebracht'.²¹

Nee, als ik het zo overzie dan kan ik vooralsnog niet op uw uitnodiging ingaan om via dit droomorgaan weer deel te nemen aan deze onderdelen van het muzikaal-artistieke leven van uw tijd. Dat is mij het vertrek uit dit eeuwige Nirwana niet waard. Onze conversatie bevalt mij echter wel, dus ik hoor weer graag van u.

Uw R.W.

–

In onze laatste gedachtewisseling heb ik Wagner gevraagd om zijn visie op de metafoor van de reis. Immers, de reis komt veelvuldig voor in Wagners opera's, bijvoorbeeld in de vorm van een pelgrimage (*Tannhäuser*), de vlucht (Siegfried in *Die Walküre*), het dolen (*Der fliegende Holländer*, de Wanderer in *Siegfried*, of *Parsifal*), de initiatie of transcendentie (*Tristan und Isolde*). Ik vroeg mij af of aan die reizen een bepaalde betekenis te hechten valt.

Zo wijst de filosoof Levinas er naar aanleiding van de reizen van Odysseus en Abraham op dat niet elke reis hetzelfde resultaat oplevert.²² Ging Odysseus langdurig op reis om uiteindelijk weer in zijn vertrouwde koninkrijk en gezin terug te keren, zo vertrok Abraham met gezin en al naar het onbekende en verliet daarbij voorgoed zijn vertrouwde omgeving. Levinas wijst erop dat die laatste vorm van reizen een ingrijpender ervaring oplevert, omdat daarmee de confrontatie met het niet-eigene, de Ander aangegaan wordt, terwijl Odysseus die confrontatie eigenlijk steeds probeerde te vermijden. Daarmee komen we ook weer terug bij het begrippenpaar 'conflict en compassie' die ook de coördinaten voor de omgang met het vreemde en de Ander kunnen vormen. Hieronder volgt Wagners laatste reactie die ik via het droomgaan heb kunnen optekenen.

—
 Waarde heer,

Wat u mij over het reizen vraagt is niet eenvoudig te beantwoorden. In de bijdrage over stilstand en beweging werd reeds verteld hoezeer ik gedurende mijn leven gedwongen was te reizen vanwege mijn kunst, of in ballingschap te wonen vanwege mijn revolutionaire activiteiten in 1849, of om schuldeisers te ontwijken, enzovoorts.²³ Voorwaar geen positieve reismotieven. Ik was dan ook blij toen ik uiteindelijk mijn vredige Villa Wahnfried en een eigen Festspielhaus kon laten bouwen. (Dat ik nog in 1880 aan Cosima voorstelde om naar Minnesota in Amerika te verhuizen en daar een muziekschool en theater te bouwen, kwam door mijn teleurstelling over gebrekkige steun aan Bayreuth en doordat ik sowieso moeite had met het Duitse klimaat, in meerdere opzichten). Voor mij heeft de reis dus eerder met differentie en conflict te maken, terwijl ik de thuiskomst vooral met compassie en met gedeelde identiteit associeer.

Toch ben ik mij wel bewust geworden van de verstarring die door het wortelschieten kan plaatsvinden. De verstarring die in de Wartburg onze jonge Tannhäuser naar de keel grijpt en die de Graalburch in *Parsifal* in zijn greep heeft gekregen. In zulke gevallen hebben reizende helden een heilzame invloed op die samenlevingen. Zij brengen weliswaar ook conflicten met zich mee maar wanneer er uiteindelijk compassie en wederzijds verstaan plaatsvindt tussen de zittende bewoners en deze reizigers, dan revitaliseert dat de gemeenschappen en kan het iedereen, ook de reizende individuen, tot een nieuwe vervulling helpen.

Herr Keesstra, zo terugblikkend op onze droomorganische gedachtewisseling, zie ik dat u mij herhaaldelijk gevraagd heeft om een keuze te maken voor of tegen een bepaalde visie: op de liefde, op de positie van een componist-musicus in uw tijd, op het reizen in de een of andere vorm. U beseft toch wel dat volgens Aristoteles' *Poetica* de kunstenaar juist

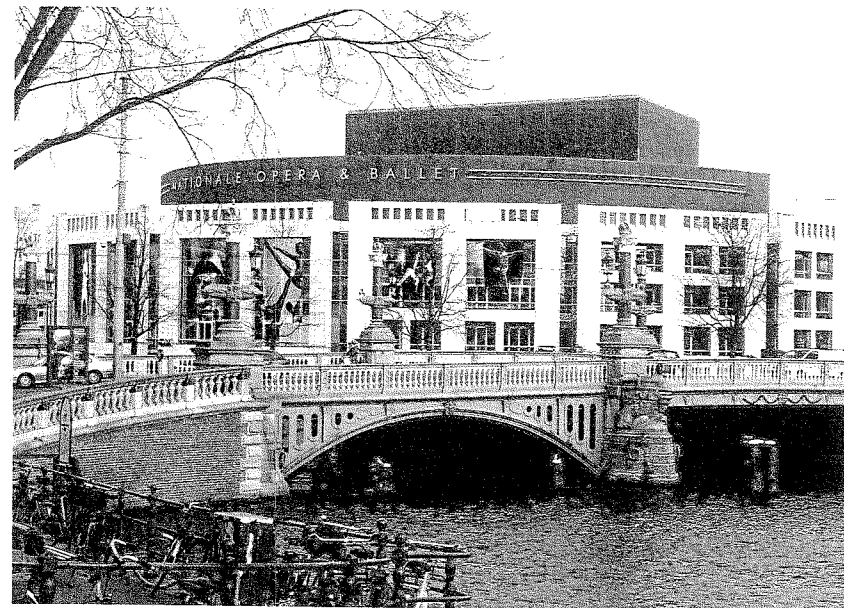
heterogene ingrediënten samenvoegt en dat Hegel betoogde dat een abstract begrippenbouwwerk zich 'frei entäussert in der Natur' ('zich vrij veruitwendigt in de natuur')? Mijns inziens laten ideeën en begrippen zich op eenzelfde manier ook slechts 'frei entäussern in der Kunst'. Weliswaar kunnen critici en filosofen – bijvoorbeeld tijdens uw congres – proberen om van die 'veruitwendiging' toch weer een conceptuele reconstructie te maken, maar ik heb mijzelf steeds de vrijheid voorbehouden om die veruitwendiging, die objectivering, die concretisering steeds weer opnieuw uit te proberen en te creëren. Vergeet u bovendien niet dat veel van mijn theoretische werken stammen uit de tijd van mijn ballingschap, toen ik juist geen mogelijkheden als scheppend kunstenaar had! Ik hoop dus dat u uw mede-congresgangers daar in Amsterdam tot enige interpretatieve bescheidenheid wilt brengen.

Miet een afscheidsgroet, uw Wagner.

Noten

- ¹ Wagner betoogt dat o.a. in zijn opstel *Die Kunst und die Revolution* (1849), waarin hij een beknopte geschiedenis van de kunst weergeeft.
- ² Aristoteles, *Poetica*, § 5-6. De vertaling van *mimesis* is lastig: imitatie moet niet worden begrepen als 'nabootsing' omdat daarmee te zeer benadrukt wordt dat de geïmiteerde handeling of ervaring geenszins authentiek of doorvoeld is. Daarom vertaalt Stephen Halliwell dit in *The Poetics of Aristotle: translation and commentary* (Londen, 1987) correct met *enactment*.
- ³ Inderdaad blijkt uit empirisch onderzoek dat ook pasgeborenen al gezichtsuitdrukkingen imiteren. Neurowetenschappelijk onderzoek naar zogeheten 'spiegelneuronen' biedt een verklaring van deze aanleg tot imitatie, waarbij echter de complexiteit van imitatie groter blijkt dan aanvankelijk gedacht werd door wetenschappers. Zie Machiel Keesstra, 'The Diverging Force of Imitation: Integrating Cognitive Science and Hermeneutics', *Review of General Psychology*, 12, nr. 2 (2008), 127-136.
- ⁴ Frédérique Woerther, 'Music and the education of the soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the formation of character', *The Classical Quarterly* 58, nr. 1 (2008), 89-103.
- ⁵ Net als *mimesis* is ook het woord *hamartia* moeilijk te vertalen, zeker omdat het maar enkele keren door Aristoteles gebruikt wordt. Het werkwoord *hamartain* betekent zoveel als 'ernaast schieten', 'missen' en *hamartia* wordt dan ook wel als 'fout' (error) vertaald. Zie J. M. Bremer, *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy* (Amsterdam, 1969).
- ⁶ Aristoteles, *Poetica*, §6.
- ⁷ Angst als een individualiserende emotie is krachtig beschreven in Heideggers *Sein und Zeit* (1927) – vooral in de vorm van de angst voor de dood.
- ⁸ Een analytisch overzicht van de belangrijkste visies op tragedie en het tragische is te vinden in Richard H. Palmer, *Tragedy and tragic theory: an analytical guide* (Westport, CT, 1992).
- ⁹ Daarbij is het relevant om te beseffen dat destijds antieke tragedies nauwelijks werden opgevoerd. Hegel heeft waarschijnlijk alleen een operabewerking van *Antigone* in het theater beleefd, verder alleen maar tragedies kunnen lezen. Pas nadien zijn die tragedies populair in het theater geworden, mede doordat auteurs als Hegel op hun belang hebben gewezen.
- ¹⁰ Een boeiende en kritische bespreking van Hegels visie is te vinden in Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (Frankfurt am Main, 1996).

- ¹¹ Naar een dergelijke vrijheid verwijst de befaamde uitdrukking dat de idee 'sich frei entläßt in der Natur'. Zie G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*, dl. 3 (Hamburg, 1991), §244.
- ¹² De bijdrage van Philip Westbroek 'Revolutie, resignatie en regeneratie: Richard Wagner en de filosofie van Feuerbach en Schopenhauer' heeft aan deze invloeden aandacht besteed.
- ¹³ In zijn bijdrage 'Wagner in de hedendaagse kunst, cultuur en media' betoogt Andrew Blake bijvoorbeeld dat vooral de optredens van heavy-metal bands sterk wagneriaanse trekken hebben.
- ¹⁴ Richard Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, vert. Philip Westbroek (Utrecht, 2013), 211.
- ¹⁵ George Steiner, *The Death of Tragedy* (Londen, 1961).
- ¹⁶ Wagner, *Geschriften over kunst, politiek en religie*, 142.
- ¹⁷ Uit Schopenhauers nagelaten schriften (*Sämtliche Werke*, iii, 262), geciteerd in Bryan Magee, *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy* (New York, 2002), 170.
- ¹⁸ Het congres 'Conflict en Compassie' vond inderdaad plaats in het Amsterdamse Muziektheater, dat in hetzelfde gebouw huist als de Gemeente Amsterdam.
- ¹⁹ Parafraze ontleend aan het slot van *Die Kunst und die Revolution* (red.).
- ²⁰ Inderdaad betoogde Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), zijn boek over de (weder-)geboorte van de tragedie waar Wagner zo'n grote invloed op had.
- ²¹ Uit: *Erinnerungen an Auber* (1871) (red.).
- ²² Zie bv. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, dl. 8 (Dordrecht, 1961).
- ²³ Bedoeld werd de congresbijdrage van Anna Seidl over 'Slaap en wekroep' in Wagners muziekdrama's.



Nationale Opera & Ballet, Amsterdam

COLOFON

Uitgever

Nationale Opera & Ballet
Pierre Audi (directeur De Nationale Opera)
Els van der Plas (algemeen directeur)

Redactie en productie

Rutger Helmers, Philip Westbroek
Ism Klaus Bertisch, Marije Kool, Frits Vliegenthart
Sander van der Duin, productie

Basisontwerp

Lesley Moore

Opmaak en zetwerk

Milo Hoogzaad

Afbeeldingen

Hans van den Bogaard: p. 15, 187; Marco Borggreve:
p. 30/31 (*Das Rheingold*), 72/73 (*Die Walküre*),
122/123 (*Götterdämmerung*); Joerg Schulze:
p. 55; Ruth Walz: p. 91 (*Siegfried*); Dam & partners
architecten: p. 167

Druk en afwerking

Tuijtel

Teksten

Alle teksten baseren op lezingen of gesprekken,
gehouden tijdens het Internationaal Wagner Congres,
Amsterdam, 28 november – 1 december 2013

© Copyright 2014

Nationale Opera & Ballet
Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave
aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht
contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze
uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of open-
baar gemaakt door middel van druk, fotokopie,
microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder
voorafgaande toestemming van de uitgever.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Helmers, Rutger/ Westbroek, Philip (red.),
Conflicten en Compassie, 200 jaar Richard Wagner. –
Amsterdam, Nationale Opera & Ballet. – ill.
ISBN 978-90-5082-254-1
Trefw.: Wagner (opera)

operaballet.nl