

Wagner en Mahler: een gedeelde spiritualiteit?

door Eveline Nikkels



Wagner

Daar waar bij Wagner steeds de twee belangrijkste onderwerpen Eros en Thanatos en Erlösung durch die Liebe terugkeren, vinden wij bij Mahler vooral een zoektocht naar het licht dat zich in allerlei vormen aan ons manifesteert: in de natuur, maar vooral in het bovennatuurlijke, het goddelijke. Voor Wagner koos ik de drie 'ridderopera's *Tannhäuser*, *Lohengrin* en *Parsifal*. Voor Mahler *Das klagende Lied*, de eerste, tweede, derde en achtste symfonie en ter afsluiting *Das Lied von der Erde*. Ik begin mijn verhaal met Wagners *Tannhäuser*, waarin zowel Eros en Thanatos als de Erlösung een rol spelen. In het kort gaat het om de 'rivaliteit' tussen Frau Venus en de edelvrouwe Elisabeth. Venus heeft een prachtige Venusberg waar Tannhäuser zich heel goed vermaakt heeft maar waarvan hij afscheid wil nemen. Bij terugkeer in de ridderwereld herinnert hij zich weer zijn liefde voor Elisabeth, die al die tijd op hem heeft zitten wachten, maar hij is 'besmet' en moet naar Rome om boete te doen voor zijn wilde dagen bij Venus. In de ouverture spelen de beide motieven de hoofdrol, maar ik wil u meenemen naar het moment in de derde akte als Tannhäuser tevergeefs in Rome heeft geprobeerd als pelgrim Erlösung te vinden bij de paus. Bij terugkomst vindt hij zijn vriend Wolfram en vertelt hem wat hem gebeurd is. 'Nach Rom gelangt ich zur heil'gen Stelle. Da sah ich ihn (de paus) und er, den ich so bat, hub an: hast du im Venusberg verweilt so bist nun ewig du verdammt. Wie dieser Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, kann aus der Hölle heißem Brand Erlösung nimmer dir erblühen.' Het bijzondere is dat dit relaas in declamatie weerklinkt, ondersteund door sombere, haast zuigende chromatische strijkers.

Opnieuw dreigt Tannhäuser in de ban van Venus te geraken maar de Erlösung is nabij. Wanneer de doodskist van Elisabeth aan hem voorbij trekt wordt de staf plotseling toch groen, hier niet een natuurlijk maar een bovennatuurlijk gegeven. Onder de uitroep: 'Heilige Elisabeth, bitte für mich' sterft Tannhäuser, waarop 'die jüngeren Pilger' (een Wagneriaanse variant op 'die jüngeren Engel' uit Goethe's *Faust*) blij uitroepen: Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil! Erlösung ward der Welt zuteil, den dürren Stab hat er geschmückt mit frischem Grün', waarna alle aanwezigen, waaronder de pelgrims, tesamen 'in höchster Ergriffenheit' op de muziek van het beroemde pelgrimskoor de genade bezingen: 'Der Gnade Heil ward dem Büßer beschieden, nun geht er ein in der Seligen Frieden!' De hemelse liefde heeft de aardse definitief verslagen!

Ook in *Lohengrin* is er sprake van een bovennatuurlijk gebeuren en wederom is er een Eros en Thanatos gegeven, maar nu op een geheel andere manier. Hier wordt de Eros niet vervuld, maar de Thanatos wel! Elsa is een mens van vlees en bloed, die de Eros zoekt maar terugdeinst op het moment suprême. Door naar de afkomst van Lohengrin te vragen blokkeert zij Eros en roept zij Thanatos over zich af. Lohengrin is daarentegen een haast bovennatuurlijk wezen, dat niet kan sterven maar wel gevoelig is voor de aardse Eros. En hoe de spiritualiteit van deze muziek, die al in het voorspel hoorbaar is, ook Wagners tijdgenoten trof, blijkt uit een programmatoelichting bij de Festkonzerte op 18, 20 en 22 mei 1853. 'Als Einleitung für sein Drama wählte sich der Tondichter des *Lohengrin* die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite des Engelsschars zum Gegenstand einer Darstellung in Tönen. Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebesssehnsucht scheint im

Beginne sich der klarste, blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmende Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt.'

En daar komt in drievoud het graals- of zo u wilt Lohengrinmotief. Allereerst in het voorspel met haar zilverblauwe tonen. Deze muziek keert terug in Elsa's Klage. Ze beschrijft hoe ze hem ooit zag en hoopt nu op een wonder en daar zijn graalridders heel sterk in!

'In lichter Waffenscheine ein Ritter nahte da.

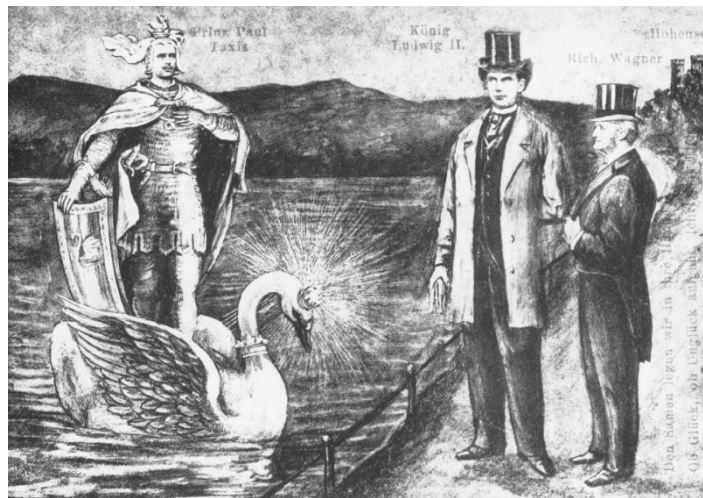
So tugendlicher Reine ich keinen noch ersah'.

Hij komt en er wordt zelfs getrouwd, Eros kijkt bij de 'bedscène' om de hoek, Lohengrin wil wel maar Elsa niet want ze wil eerst weten wie hij is en hoe hij heet. Hier dus geen spiritualiteit maar een situatie van vlees en bloed. Helaas loopt het sprookje slecht af. De vrouwelijke nieuwsgierigheid verjaagt de 'mens' Lohengrin, die nu terug moet naar zijn 'spirituele' huis, het huis van de Graal.

Pas aan het eind, in de zogenaamde Gralserzählung, begrijpen we waar de muziek eigenlijk over gaat.

De belangrijkste zin is natuurlijk 'Es heißt der Gral, und selig reinster Glaube erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.'

Helaas betekent deze onthulling dat hij met de zwaan als 'voortrekker' terug moet naar het land van herkomst, Montsalvat en naar zijn vader Parsifal, en logischerwijze stappen we nu dan ook over naar de laatste 'ridderopera', überhaupt Wagners laatste, *Parsifal*, waarin *natuur* (de Karfreitagszauber, het opbloeien van de aarde), *het bovennatuurlijke* (de Graal), *het zinnelijke* (Klingsor/Kundry) en *het bovenzinnelijke* (de Erlösung door de speer) elkaar vinden.



Ludwig II ontmoet Lohengrin

Maar voordat we ons opnieuw met de magie van de graal gaan bezighouden wil ik eerst wat aandacht besteden aan een bijzondere figuur in beide opera's met zowel natuurlijke als bovennatuurlijke krachten en dat is de zwaan, die zo'n belangrijke rol speelde in *Lohengrin* als de 'Wegweiser' naar Elsa en tot slot weer terug naar de graalsburcht. Wij komen haar namelijk ook weer tegen in *Parsifal* en dat zette mij aan het denken en aan het googlen: waarom een zwaan en wie of wat is een zwaan? Het medium Mireille vertelde mij op google, dat zwanen haast mythische dieren zijn die in de toekomst kunnen kijken, kennis hebben van spirituele evolutie en staan voor de ontwikkeling van intuïtieve vermogens, waarbij de intuïtie gelijkgesteld kan worden aan goddelijke leiding. En naast de graal zie ik juist in de zwaan een duidelijke verbinding tussen Lohengrin en zijn vader Parsifal. Het bijzondere is namelijk dat in *Parsifal* de zwaan weer een, zij het bescheiden, hoofdrol speelt. Als Parsifal in de eerste akte de zwaan naar beneden haalt doorbreekt hij op dat moment de band met de goddelijke leiding (de zwaan heeft hem op het spoor van Amfortas en de graal gezet) en kan hij dus ook het gebeuren van de graal niet begrijpen.

Zou je aansluitend kunnen stellen dat zijn eerste contact met de graal – al begrijpt hij niet wat hij heeft gezien – toch al een zaadje naar zijn spirituele evolutie heeft gelegd en hem daardoor ook 'wapent' tegen de verleidingskunsten van Kundry in Klingsors Zaubergarten in de tweede akte?

De tovertuin van Klingsor is immers in wezen niets anders dan de Venusberg in *Tannhäuser*, een typisch geval van Eros en Thanatos, hier betreft het de graalridders die aan Kundry's kunsten ten onder gaan! Dankzij het vallen voor haar verleidingskunsten raakt de graalkoning Amfortas niet alleen gewond door zijn eigen heilige speer maar raakt hij die ook eens aan Klingsor kwijt. Als 'straf' zal de wond zich nooit sluiten totdat er een haast 'bovennatuurlijke' of liever gezegd 'bovenmenselijke' gebeurtenis plaats zal vinden: er moet een 'reiner Tor' komen, durch Mitleid wissend, hoe mooi zegt Wagner dat! Omdat de Tor Parsifal, onwetend als hij dan nog is, aan het eind van de eerste akte weer

terug het bos in wordt gestuurd zien wij in de tweede akte hoe Kundry in de tovertuin, na Amfortas, ook Parsifal ten val poogt te brengen, maar dat mislukt. Wat er wel gebeurt is dat Kundry's kus, waar hij even aan toe lijkt te geven, bij Parsifal de schellen van de ogen doet vallen. Lijfelijk ervaart Parsifal wat Amfortas heeft doorstaan, hij lijdt met hem mee (de letterlijke betekenis van medelijden) en wordt aldus durch Mitleid wissend, wat een mooi spiritueel gegeven is dat.

De tuin, wellicht een fata morgana, verdwijnt, Klingsor sterft en Parsifal grijpt de speer. Door een 'boetedoening' à la Tannhäuser (wij weten niet waar Parsifal al die tijd geweest is, hij keert terug als een 'zwarte ridder' maar wel met de speer) vermag hij nu wel de graal te begrijpen en hem zelfs te onthullen! In het voorspel hebben, volgens Wagners eigen zeggen, Geloof, Hoop en Liefde, een plaats gekregen. Gelijk in *Lohengrin* zijn deze motieven soms latent en soms heel duidelijk herkenbaar en hebben zij ook een heel 'heilig' karakter.

De graalsmuziek heeft in *Parsifal* dezelfde leidmotieffunctie als de graalsvertelling in *Lohengrin*. Steeds als er sprake is van het contact maken met de spiritualiteit, het onbenoembare van de graal, weerklinkt dezelfde muziek, de aan het begin van *Das Rheingold* herinnerende opklimmende strijkers met vaak daarbij het *Dresdner Amen*. Zo ook bij de bij onthulling van de graal, waarbij Amfortas beschrijft wat er staat te gebeuren:

'Die Stunde naht:

Ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk

Die Hülle fällt.

Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt

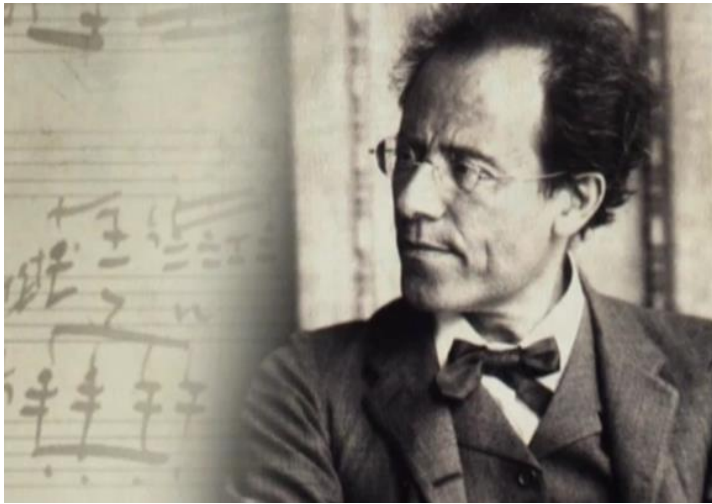
Erglüht mit leuchtender Gewalt.'

In de aansluitende 'Avondmaalviering': 'Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, krijgen de ridders de mogelijkheid om de spirituele of zo U wilt, goddelijke genade deelachtig te worden. Ook de beschrijving van het slot van *Parsifal* verhaalt van de Lichtstrahl: 'hellstes Erglühen des Grales. Aus der Kuppel schwebt ein weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupt.' Dit is dus hetzelfde als wat *Lohengrin* beschrijft in zijn Gralserzählung. De Erlösung wordt bereikt, die al was ingezet op het moment dat Parsifal het zinnelijke genoeg(en Klingsors Garten en Kundry) afwijst en kiest voor het bovenzinnelijke, de Verlossing van Amfortas middels de speer, die op zich een natuurlijk gegeven is (van hout) maar met bovennatuurlijke kracht is vervuld: 'Den heil'gen Speer, ich bring' ihn euch zurück!' Oh! Welchen Wunders höchstes Glück! Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein' met de volgende regieaanwijzingen van Wagner: Parsifal besteigt die Stufen des Wehrtisches, entnimmt dem geöffneten Schreine den Gral. Allmähliche sanfte Erleuchtung des Grales. Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsenden Lichtscheine aus der Höhe. Ondersteund door het graalsmotief en het *Dresdner Amen*. Muzikaal wellicht een Vorstufe te noemen van wat Mahler in zijn Achtste symfonie wil duidelijk maken: een 'Botschaft an die Menschheit.'

En dan nu Mahler!

Toen hij in 1875 in Wenen aankwam trof Mahler daar een stad aan, waar het magische woord Wagner rond zoemde. Al in 1873 was er een zogenaamde Akademische Wagner Verein opgericht. Daarbij schaarde zich ook nog een zogenoemde Sagengesellschaft bestaande uit jonge studenten die zich ten doel stelden met elkaar de Duitse sagen en mythen te lezen, met voorop het Nibelungenlied, de basis voor Wagners *Ring des Nibelungen*. Het hoogtepunt voor de Weense Wagnerianen was de komst van de *Meister* naar Wenen in 1875. Tijdens zijn verblijf zou Wagner ook zijn opera *Tannhäuser* instuderen en de kennismaking met de muziek van de *Meister* (aannemende dat hij *Tannhäuser* heeft gehoord) leidde bij Mahler in ieder geval tot het aanschaffen van partituren, maar ook tot een korte periode van vegetariërschap! 'De morele werking van deze levenswijze is immens. Je kunt je voorstellen hoe ik me voel als ik me realiseer dat hierdoor een regeneratie van de mens ophanden is': een eerste uiting van Mahlers spirituele verbondenheid met het lot van de mensheid, dat een verder beslag zal krijgen in de Tweede en Derde symfonie. De kennismaking met de idee van het Gesamtkunstwerk gekoppeld aan het lezen van Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, dat een loflied leek te zijn op Wagners ideeën, bracht Mahler ertoe om als eerste grote compositie een bijzonder sprookje te schrijven op eigen tekst!

'Das klagende Lied', zijn 'Schmerzskind' zoals hij het noemde, wordt geboren en hierin vinden wij in het eerste deel de natuur met de rode bloem, als zinnebeeld voor de Eros – wie de bloem vindt mag de koningin minnen – en in het tweede deel het sprekende bot als een bovennatuurlijke vorm van



Thanatos. Het bot vertelt namelijk het verhaal van de broedermoord: 'Um ein schönfarbig Blümlein hat mich mein Bruder erschlagen'.

Vanaf dit moment is het een kleine stap naar het begin van de eerste symfonie, een verklanking van het wonder in de natuur als het licht door de bomen 'schimmert und flimmert'.

Het lijkt alsof we definitief afscheid hebben genomen van de Eros en Thanatos gedachte maar toch vinden we die terug in het derde deel van deze symfonie, maar dan woordeloos.

Daarom is het denk ik beter om de 'voorstudie' van de Eerste symfonie

van stal te halen, *Die Lieder eines fahrenden Gesellen* waarin de titelfiguur in de natuur zijn heil zoekt. Bedrogen als hij is in de Liefde zoekt hij de lindeboom op om daar – voor de laatste keer – zijn rust te vinden 'Auf der Straße stand ein Lindenbaum, da hab ich zum ersten Mal im Schlaf geruht, unter dem Lindenbaum, der hat seine Blüte über mich geschneit'. Het klinkt als een soort doodskleed.

Vanaf dit moment zal Mahler een nieuwe weg inslaan en komt vooral het zoeken naar het Licht en de Liefde als levensbron, zowel in letterlijke als in overdrachtelijke zin, centraal te staan. Te beginnen met de Tweede symfonie zal hij zich vooral gaan wijden aan de zoektocht naar een vorm van onsterfelijkheid, een 'leven na de dood' een verbintenis met een goddelijke kracht, niet zozeer in christelijke maar meer in een algemeen religieuze zin. Wij kunnen prachtig een lijn doortrekken van de tweede naar de derde symfonie en van de achtste symfonie naar *Das Lied von der Erde*. Tussen deze werken onderling bestaat dan ook nog een aparte 'link': het zoeken naar een 'nieuw leven' in bovennatuurlijke zin in de symfonieën 2 en 8, terwijl de natuur met haar helende kracht en haar cyclische vorm in symfonie 3 en *Das Lied* een andere vorm van nieuw leven brengt, hier meer direct verbonden met de cyclus van het natuurlijke, het aardse.

Laten we beginnen met de Tweede, waarin het Licht en vooral het 'Urlicht' de bindende factor is tussen de dood en de hoop op het eeuwige leven: 'Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben'

In de finale tenslotte is de kerngedachte 'Sterben werd' ich um zu leben', ingeleid door het zweven naar het Licht dat nog door geen 'oog' gezien is en de overwinning van de dood, dus ook Thanatos, en in zekere zin ook een Eros, maar dan ontdaan van alle menselijke aardse driften. Het gaat hier om een opgenomen worden in de goddelijke liefde waar aan het eind de Auferstehung wacht. Doordat we hier te maken hebben met eigen woorden van Mahler zou je dit als een soort credo kunnen beschouwen.

In de volgende symfonie vinden wij een nieuwe weg naar het spirituele, en wel een die gecentreerd is rond de filosofie van Nietzsche waarin de Ewige Wiederkunft en de overwinning van het 'Weh' door de 'Lust' een hoofdrol spelen. 'Ik lees net een heerlijk gedicht van Nietzsche' schrijft Mahler aan Natalie Bauer-Lechner, en hij doelt hiermee op het *Mitternachtslied* uit de Zarathustra dat in de derde symfonie als een middelpuntvliedende kracht fungeert. 'O Mensch! Gib Acht!, was spricht die tiefe Mitternacht' (in zijn eerste concept noemde Mahler dit lied ook 'was mir die Nacht erzählt').

Zeven delen zou deze symfonie in oorsprong tellen, waarin wij als bij een stupa de geledingen van de natuur volgen, waaronder ook de mens. Het geheel zou, naar Nietzsche, 'die fröhliche Wissenschaft' heten en die Wissenschaft ligt dan verborgen in de tekst van het *Mitternachtslied*: 'Weh spricht vergeh, doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe tiefe Ewigkeit.'

Het laatste deel kreeg een bijzondere titel mee: 'Was mir die Liebe erzählt' met als motto 'Vater, sieh an die Wunden mein, Kein Wesen lass verloren sein'. Een duidelijke verwijzing naar Mahlers spiritualiteit en een verwantschap met de Parsifalgedachte. Afgezien van het laatste deel van de vierde symfonie waarin 'das himmlische Leben' wordt bezongen, zijn de symfonieën 5, 6 en 7 zuiver instrumentaal van opbouw, al zijn er diverse Anklänge aan zowel de *Wunderhorn* als de *Rückertliederen* spoorbaar maar dat voert hier te ver. Des te verrassender is het om te zien dat Mahler

in zijn Achtste symfonie, zijn 'Botschaft an die Menschheit' opnieuw naar een tekst greep en dat was net als bij Nietzsche, niet de eerste de beste! Goethe's Faust zou de basis worden voor het tweede deel van deze 'doorgezongen' symfonie, zoals Mahler haar karakteriseerde, gekoppeld aan de Pinksterhymne 'veni creator'. Een bijzondere keuze, maar zij vertelt ons veel over de spiritualiteit van Mahler. Hij geloofde in de kracht van de 'Schöpfer Geist' die hem zo vaak geholpen had bij het



Gustavo Duhamel dirigeert Mahler 8

creëren van zijn werken, maar hij geloofde vooral in de, naar eigen zeggen, kernwoorden van de hymne *Lumen et Amor*, Licht en Liefde : 'Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus': 'Verlicht onze zinnen en vervul onze harten met Liefde'.

Zij vormen de twee pijlers van de brug die leidt naar het tweede deel, waarin de Liefde en de tocht naar het Licht de hoofdrol spelen, maar ook de onsterfelijkheid! Immers, Faust zal een nieuw lichaam krijgen en op deze wijze verzekerd zijn van een voortzetting na de dood, al is dat op een andere wijze dan bij de tweede symfonie, maar het is duidelijk dat de zoektocht naar het 'eeuwige' Mahler nog steeds stevig in de greep heeft. 'So ist es die allmächtige Liebe die alles bildet, alles hegt', waaronder we dan in de muziek het 'accende' en 'infunde' thema horen. Wat een prachtig concept en wat een duidelijke boodschap die haar hoogtepunt vindt in het slot: 'Alles Vergängliche ist nur rein Gleichnis, das Unzulängliche, hier wird's Ereignis, das Unbeschreibliche, hier ist's getan', afsluitend met 'Das ewig Weibliche zieht uns hinan', waarna het thema van het Veni creator en het Weibliche zich vermengen, een soort twee-eenheid in goddelijk zin.

'Dit is het grootste wat ik ooit heb gemaakt', zei Mahler en hij had dus best kunnen stoppen na zo'n gigantisch werk. Persoonlijke omstandigheden in de vorm van het rampjaar 1907 (zijn oudste dochtertje sterft, bij hemzelf wordt een hartlijden geconstateerd en de Hofoper is hem liever kwijt dan rijk!) noopten hem echter tot het schrijven van een liedsymfonie, waarin de natuur en het bovennatuurlijke op wonderbaarlijke wijze samenvloeien. Ik doel natuurlijk op *Das Lied von der Erde*, een terugblik van de mens Mahler op zijn verleden en een vooruitblik op de toekomst, waar op Nietzscheaanse wijze een Wiederkunft wordt beloofd in de vorm van het groen worden van de natuur in de eeuwige cyclus van afsterven en opbloeien: 'Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu'. U ziet de stok van Tannhäuser groen worden, waarmee we weer aan het begin van ons verhaal zijn gekomen.

Dus geen Abschied, al noemt Mahler het laatste deel van zijn Lied wel zo en laat ook de tekst in eerste instantie een duidelijk vertrekken van de mens naar onbekende oorden zien: 'Wohin ich geh. Ich geh, ich wandre in die Berge, ich suche Ruhe für mein einsam Herz. Still ist mein Herz und harret seiner Stunde' Dit zou een mooi slot zijn en ook een tocht terug naar de schoot van de natuur, maar nee. Met een prachtige muzikale wending geeft Mahler ons zijn spirituele boodschap mee: Kijk naar de blauwe verte die de eeuwigheid verbeeldt.

Deze tekst is de weerslag van de lezing die de auteur hield in Splendor op 22 november 2017 tijdens een gezamenlijke bijeenkomst van het Wagnergenootschap en de Gustav Mahler Stichting Nederland.