

De verlossende vrouw: Brünnhilde, de heilige maagd en Frau Eisengrein.



Brünnhilde, de heilige maagd en Frau Eisengrein

Enigszins ingekorte tekst van de lezing gehouden door Sabine Lichtenstein tijdens het studieweekend te Mennorode op 24 mei 2014

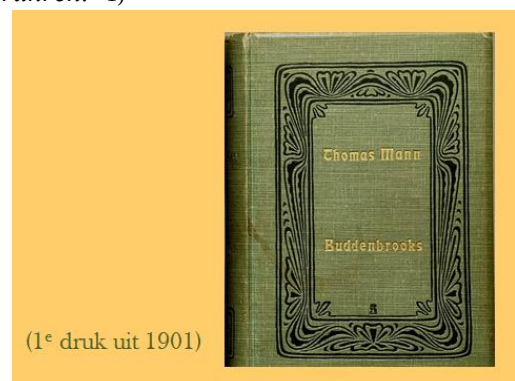
Bij wijze van *Vorspiel* citeer ik een stukje hogere pornografie van een Duitse schrijver die in 1901 een roman publiceerde over het te gronde gaan van een decadente familie uit de hogere echelon. Eén van de familieleden houdt er dolveel van om Wagner op de piano te spelen.

‘Es lag etwas Brutales und Stumpfsinniges und zugleich etwas asketisch Religiöses, etwas wie Glaube und Selbstaufgabe in dem

fanatischen Kultus dieses Nichts, dieses Stücks Melodie, dieser kurzen, kindischen, harmonischen Erfindung von anderthalb Takten... etwas Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas zynisch Verzweifelter, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr gesogen wurde, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß, bis endlich, endlich in Ermattung nach allen Ausschweifungen ein langes, leises Arpeggio in Moll hineinrieselte, um einen Ton emporstieg, sich in Dur auflöste und mit einem wehmütigen Zögern erstarb. Hanno saß noch einen Augenblick still, das Kinn auf der Brust, die Hände im Schoß. Dann stand er auf und schloss den Flügel. Er war sehr blass, in seinen Knien war gar keine Kraft, und seine Augen brannten. Er ging ins Nebenzimmer, streckte sich auf der Chaiselongue aus und blieb so lange Zeit, ohne ein Glied zu rühren.’¹⁾

Zo is het wel weer voldoende, vind ik. Als u genoemde Hanno bekend voorkomt, dan weet u om welke roman het gaat: die waarmee Thomas Mann de nobelprijs won: *Die Buddenbrooks*.

U weet dan ook wie zich hier zo onoorbaar liet gaan: Hanno Buddenbrook, met het slot van *Isolde Liebestod*,. Net als de protagoniste in Manns novelle *Tristan*, die eveneens aan de piano uit *Tristan und Isolde* speelt, zal Hanno de decadentie niet overleven: hij wordt van het leven, aan de eisen waarvan hij toch al niet kon voldoen, “verlost” door de tyfus. Ik kom hieronder op het muzikale motief terug.



Buddenbrooks titelblad 1^e editie

Verlossende vrouwen bij Wagner

Hanno's vader was levensgevaarlijk onder de indruk van Schopenhauer, en Hanno heeft daar duidelijk



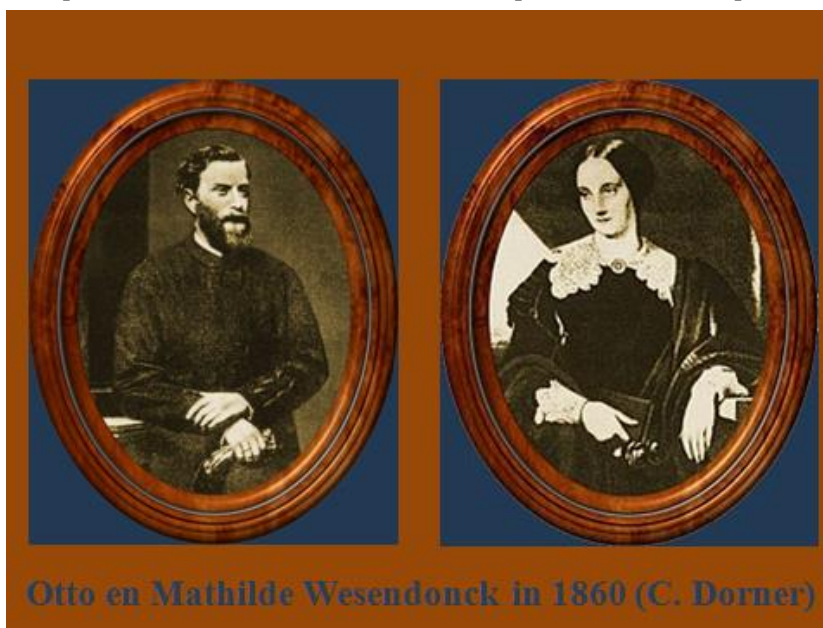
Arthur Schopenhauer
In 1815

een tik van meegekregen. Waarom noem ik dat levensgevaarlijk? Schopenhauer idealiseerde de willoze toestand, want de Wil, die iedereen en alles in de wereld beheerst, schaaft ook iedereen en alles. Men kan er dus het beste van worden verlost. De belangrijkste Wil is die waaronder Hanno, Tristan, Isolde en vele andere protagonisten gebukt gaan: de erotische. Voor Schopenhauer kon de vrouw dan ook nooit een *Erlöserin* zijn. Hij had zelfs een hekel aan vrouwen: *‘Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das Schöne nennen, konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt.’²⁾*

Ook schijnt hij te hebben opgemerkt: *'Der einzige Mann, der wirklich nicht ohne Frauen leben kann, ist der Frauenarzt.'* (De gynaecologie ontstond als zelfstandige discipline in de eerste decennia van de 19^e eeuw. Ik stel dat vakgebied later nog aan de orde.) Zoals gezegd leek het Schopenhauer het beste dat we de ongelukbrengende Wil tot zwijgen brengen. De op één na beste manier waarop dat lukt, is door als een boeddhist al het Willen, alle begeerte naar geld, macht, spullen, status (en ga zo maar door) en vooral seksuele begeerte en voortplanting, af te zweren, als kluizenaar te gaan leven en alleen nog maar bessen te eten. Zou iedereen dat doen, dan zou de wereld weliswaar snel uitsterven, maar dat leek Schopenhauer dan ook het allerbeste: dat iedereen dood was.

Nu kan men Wagner niet betichten van een gebrek aan Wilskracht. Bovendien verkeerde hij in een toestand van overspannen creativiteit, die alleen plaats leek te maken voor depressies. Hij snakte dus naar afstand van Wil en wereld, naar retraite, rust, stilstand. Daarom dacht Mathilde Wesendonck dat ze helemaal in zijn zin sprak toen ze opmerkte dat ze geen enkele wens meer had nadat Wagner haar het manuscript van de partituur van het 1^e bedrijf van *Tristan* had geschonken, en dacht ze dat hij het roerend eens zou zijn met haar tekst voor het lied *Stehe still*. Het gedicht eindigt als volgt: *'Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen / erkennt der Mensch des Ew'gen Spur, / und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!'* Maar ten eerste ging Wagner niet akkoord met de laatste twee woorden: de natuur, met al haar Willen, was immers allesbehalve heilig. En dan ging zo'n verstillung hem veel te ver. Volgens hem gooide Schopenhauer het kind met het badwater weg door voor de willoosheid te pleiten, die de dood ten gevolge zou hebben. Wat moet een operacomponist van toekomstmuziek ook, als iedereen dood en er dus geen toekomst en toekomstpubliek meer is.

Daar kwam bij dat hij Mathilde helemaal niet in een toestand van serene willoosheid wenste. Volgens hem was er namelijk een veel prettiger manier om de Wil tot zwijgen te brengen: deze te bevredigen. Daarvoor zou het prettig zijn als ook Mathilde Wilde. Het is grappig hoe nadrukkelijk hij Schopenhauer in een brief aan Mathilde zo plooit dat het hem past:



Otto en Mathilde Wesendonck in 1860 (C. Dörner)

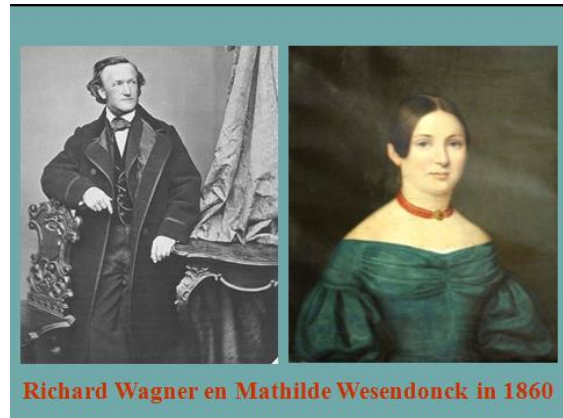
'Ik heb de laatste tijd weer eens langzaam het hoofdwerk van vriend Schopenhauer gelezen, en dit keer heeft het mij buitengewoon aangespoord tot uitbreiding en - voor zover het details betreft - zelfs tot correctie van zijn systeem. Het onderwerp is buitengewoon belangrijk, en misschien moest het wel voorbehouden zijn aan mijn heel bijzondere aard juist in deze heel bijzondere levensfase, om op dit punt inzichten te krijgen die niemand anders kon krijgen. Het ging er namelijk om de heilsweg te tonen die

door geen enkele filosoof, met name ook niet door Schopenhauer, was erkend, de heilsweg tot volkomen kalmering van de wil door de liefde, en niet door de abstracte mensenliefde, maar door de liefde tussen man en vrouw die op de geslachtelijke liefde berust.' ³ Wat je maar een detail noemt! Als we aannemen dat Schopenhauer de mens wilde verlossen van de Wil en dat "verlossing" een metafysisch concept is, dat de verlost transcendeert, dan heeft Wagner het concept gelijkgeschakeld met een fysische "bevrijding" of "bevrediging".

Mathilde, die rijk getrouwd was, verlost Wagner in de zin dat ze zijn materiële wil bevredigde en hem bevrijdde van zijn materiële nood en eenzaamheid die zijn vrouw niet kon verhelpen. Maar het lijkt erop dat ze zichzelf geen erotische wilskalmeringen toestond. Als ze niet had verkozen burgerlijk gehuwd bij haar Otto te blijven en voor haar kinderen te zorgen, zou je haar Wagners Senta kunnen noemen (en haar man Erik). Uit een van Wagners dagboeknotities, in briefvorm aan Mathilde, horen we als het ware de Holländer spreken:

'Ik ontweek mensen, omdat contact met hen me pijn deed, ik zocht naarstig en gericht naar vereenzaming en teruggetrokkenheid en voedde daarentegen steeds hartstochtelijker het dringende verlangen om in één hart, één bepaalde individualiteit, de schuilplaats, de verlossende haven te vinden. Dit kon, volgens de natuur der wereld, alleen een liefhebbende vrouw zijn: ook zonder haar te vinden, moest me dat voor mijn poëtische-helderziende geest staan. (...) Dat jij het opbracht je in alle denkbare ellende van de wereld te storten om me te kunnen zeggen "Ik heb je lief", dat heeft me verlost en tot die heilige stilstand gebracht (...).' Maar, zo voegt hij er aan toe, ze

hadden er wel veel leed voor op de koop toe moeten nemen. 'En thans, nadat we al dat leed geleden hebben, geen pijn ons bespaard is gebleven, nu moet de kern van het hogere leven zich aan ons tonen, die ons bezit is geworden na het lijden onder de geboorteweeën.' ⁴⁾ Dat hogere is het leven, dat hij niet meer hoeft te ontvluchten omdat hij er nu onverschillig tegenover staat. Althans dat hoopt hij. Die boeddhistische afstand wordt hier dus voorgesteld als de vrucht van een pijnlijke baring, een verlossing. Mathilde lijkt Wagner dus te hebben verlost. Het liefst had Wagner gezien dat zij niet de *Erlöserin* in de zin van Senta was geweest, die zichzelf opoffert zonder haar eigen en haar minnaars Wil te bevredigen. Hij had gehoopt op de verlossende vrouw die Elisabeth aanvankelijk had willen zijn: de *Erlöserin* die Tannhäuser, de zondige zanger, van zijn puur seksuele lust had willen verlossen door hem niet alleen haar liefde maar ook haar lijf te bieden, als echtgenote. Vrouwen als de mooie Elisabeth maken dat men niet van de seks hoeft af te zien omdat ze die zuiveren door hun vergevingsgezindheid. Het zal vast geen toeval zijn dat Wagner zich voor Elisabeth liet inspireren door een madonnaportret van Carlo Dolci.



Richard Wagner en Mathilde Wesendonck in 1860

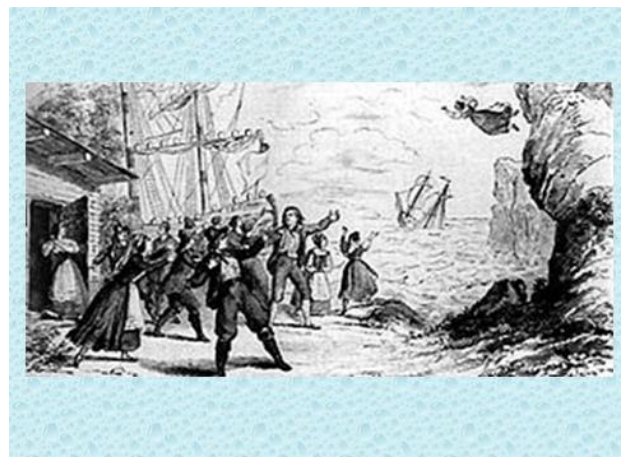


Aussiger Madonna: een copie van Ismael Mengs naar Madonna Addolorata van Carlo Dolci.

Hij schrijft: *'Had Tannhäuser deze beeltenis gezien, dan zou men begrijpen waarom hij zich van Venus bekeerde tot Maria.'* ⁵⁾ Pas als Elisabeth niet in haar opzet slaagt, laat Wagner haar sterven, waar ze bij Heine (Wagners belangrijkste bron) nog niet over piekert. ⁶⁾ Waarom neemt hij dat wrede besluit? Omdat Tannhäusers verzoek om absolutie bij de Paus werd afgewezen en zij bij een nog hogere instantie om zijn zielenheil wil smeken. Dat weten we door zijn collega-zanger Wolfram von Eschenbach. Die is er zelfs van op de hoogte dat Elisabeth succes heeft, al is het niet duidelijk hoe hij dat weet:

'Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, er wird erhört: Heinrich, du bist erlöst!'

Beide opera's, *Tannhäuser* en *Der Fliegende Holländer*, eindigen met een plagale cadens: twee akkoorden in een onderdominant-tonica-relatie. Kasper van Kooten wijst er op dat deze akkoorden volgens de heersende opvatting verwijzen naar "verlossing" en dat alle Wagneropera's vanaf *Holländer* met het *Erlösungsschluss* eindigen. ⁷⁾ Dat het inderdaad een verlossingsmotief is, maken de akkoorden en hun context aan het slot van de *Holländer* duidelijk.



Slottafereel Fliegende Holländer

Die opera eindigt, zoals u weet, met de verlossing van de Holländer door Senta. Hoe haar verlossingsmotief klinkt, weten we door de muziek die al in het eerste bedrijf klonk toen ze de verlossing voor het eerst noemde: *'Doch kann dem bleichen Manne / Erlösung einstens noch werden, / fänd' er ein Weib, / das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!'* De opera sluit af met de twee verlossende akkoorden, en wel op een manier die geen enkele twijfel meer laat aan hun verlossende betekenis: uit het voorlaatste akkoord, de onderdominant, bloeit nog even Senta's verlossingsmelodie op, gevolgd door het slotakkoord.



Rogelio de Egusquiza (1845-1915): *Tristan en Isolde*

Ook het beroemde, verlossende einde van *Tristan und Isolde* eindigt met deze akkoordverbinding. Aan Mathilde: *'Dit slot al op voorhand te laten horen, als een vaag vermoeden van de verlossing, op dat idee kwam ik nu.'* *'Op voorhand'*, dat wil zeggen: al aan het slot van het *Vorspiel*. Ik vertel dit omdat het zo aardig is dat Wagner door dit idee voor *Tristan* ook op het idee kwam het slot van de *Ouverture* tot de *Holländer* te veranderen. *'Nu, nu ik Isoldes laatste transcendering [Verklärung] had geschreven, kon ik (...) pas het goede slot voor de ouverture Fliegende Holländer vinden.'* ⁸⁾ Zo eindigt de *ouverture* tot de *Holländer* dus eveneens, net als de *ouverture* tot *Tannhäuser* en het *Tristan-*

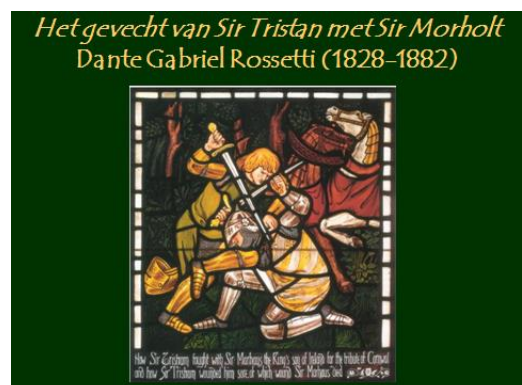
Vorspiel, met het verlossingsslot, in dat geval bestaande uit de verlossingsmelodie van Senta. Net als Senta sterft ook Isolde. Maar sterft ze om Tristan te verlossen? Ik wil me nu eens niet laten afleiden door Tristans sofismen en bekijk het libretto eventjes naïef, zonder vooroordeel.

Ik lees dan dat Isolde Tristan zal verlossen door de wond te helen die haar verloofde Morold, hem ooit toebracht: *'Die mir die Wunde ewig schliesse, sie naht wie ein Held, sie naht mir zum Heil!'* Als we Tristans wond, net als die van Amfortas, symbolisch opvatten, niet toegebracht door Morold maar door zijn eigen verlangen naar Isolde, dus opvatten als een symbool voor zijn libidineuze Wil, dan kan Isolde een verlossende vrouw in Wagneriaanse zin worden: Tristan verlossen door zijn ellendige Wil te bevredigen. Tristan is een ware Schopenhaueriaan, want beleeft zijn libidineuze verlangen als een foltering:

'Kein Heil nun kann, kein süßer Tod je mich befrein von der Sehnsucht Not; nirgends, ach nirgends find ich Ruh': mich wirft die Nacht dem Tage zu, um ewig an meinen Leiden der Sonne Auge zu weiden. O dieser Sonne sengender Strahl, wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual! Für diese Hitze heisses Verschmachten, ach, keines Schattens kühlend Umnachten! Für dieser Schmerzen schreckliche Pein, welcher Balsam sollte mir Lindrung verleihn?'



Tristans dood uit 15e-eeuws ms van de Franse versie van *Tristan en Isolde*: *Tristan de Léonois* van ca. 1250



Het antwoord op deze retorische vraag is duidelijk. Maar voordat Isolde voor verlossing van de ellende kan zorgen, is het de dood die hem verlost. Dus Isolde hoeft niet meer voor Tristan te sterven.

Haar dood lijkt twee andere redenen te hebben. Ten eerste wil ze Tristan tot in de dood trouw zijn: *'Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben!'* Ten tweede wil ze zich van haar eigen libidineuze Wil verlossen. Wagner beweerde weliswaar dat de ware vrouw, die zich per definitie overgeeft, niets wil, maar slechts hoeft te *zijn*, namelijk vrouw. ⁹⁾ Maar we kunnen ons moeilijk voorstellen dat Isolde in een willoze

trance besluit om Tristan op Wagneriaanse wijze te komen verlossen: *'sich wonnig dir zu vermählen mutig kam [Isolde] übers Meer.'* Vrouw-zijn volstond kennelijk niet: ze moest eerst moed verzamelen.



Mark S. Doss als Klingsor and Christine Goerke als Kundry.
Turijn, januari 2011

Parsifal en Kundry

Maar zoals gezegd: als Tristan direct na haar aankomst sterft, sterft ook zij, niet dus, zoals Elisabeth, om hem te verlossen, maar, zo concludeer ik, om zichzelf van haar libido te verlossen.

Eigenlijk - om het te bevredigen: *'ertrinken, versinken, unbewusst, höchste Lust!'*

Daarmee lijkt zij de enige die ze verlost. De enige in dit muziekdrama die als verlosser van anderen optreedt, is koning Marke. Hij wenst zowel Isolde als Tristan te verlossen, door zijn vrouw af te staan aan zijn neefje.

Ook in de *Ring* is een aantal vrouwen een bespreking waard, maar ik beperk me tot Brünnhilde, op wie ik helemaal aan het slot van mijn betoog te spreken kom. Hier stel ik nog Kundry aan de orde.

Zoals u op het plaatje hierboven kunt zien, verenigt zij Venus en Elisabeth in zich. Aanvankelijk zouden er in *Parsifal* dan ook twee vrouwen optreden: de verleidster en de graalsbode. 10) Vervolgens smolt Wagner Maria en Maria Magdalena in Kundry samen (met nog twee andere vrouwen die bij Wolfram von Eschenbach meedoen). In haar zondige kant lijkt Kundry op de door de Wil vergiftigde wereld die Schopenhauer heeft samengevat in een gedichtje op Rafaels *Sixtijnse Madonna*.

Ook Kundry is vol razernij, dwaasheid, chaos en pijn. Alleen het christelijk doopsel en de dood kunnen haar verlossing schenken. Doet Wagner hier hetzelfde als middeleeuwen die heksen levend verbrandden, omdat dat - zo luidde de redenering - de enige manier zou zijn om hun zielen te redden, hen te verlossen? Dus een *Endlösung* om *Erlösung* te bereiken? 11) Dat is niet alleen Schopenhaueriaans maar, gezien de onvrijwilligheid van deze verlossing, ook barbaars. Maar verlossing lijkt in het christendom überhaupt verbonden met de dood en we mogen er Wagner dus misschien niet speciaal op aankijken.

Wel vraag ik me zorgelijk af wie er met de dood van de heksen, maar vooral met die van Kundry, nu eigenlijk verlost moeten worden: Kundry van haar vloek, of de anderen, die in haar ban zijn, van haar. In elk geval is de grens tussen beide verlossingen gevaarlijk vaag. Aardige regisseurs laten haar in leven. Dat lijkt me humaan maar niet bij de stijl van de muziek passen en een beetje plat. Nietzsche, voor zover hij zich überhaupt met *Parsifal* kon verzoenen, zou het met die sentimentele actie vast niet eens zijn geweest. Kundry valt op het eerste gezicht niet in de categorie "de verlossende vrouw". Ze wordt juist verlost, door Parsifal. Maar in een feministische studie las ik een bewering die ik u graag voorleg. 12) De auteur wijst er op dat een verlosser sterker moet zijn dan de verlostte, zodat Parsifal, een amorele, reine dwaas, de door de erotische wol geverfde en schuldbeladen Amfortas niet had kunnen verlossen als hij niet eerst minstens evenveel ervaring met de erotiek had opgedaan als de gewonde. Die ervaring doet hij op dank zij de minutenlange libidineuze kus die Kundry hem geeft. De feministische studie redeneert verder: Kundry geeft Parsifal niet alleen een zoen, maar ook zijn naam en die van zijn ouders en daarmee zijn identiteit en volwassenheid.

Auf die Sixtinische Madonna

Die trägt zur Welt ihn: und er schaut entsetzt in ihrer Grau'l chaotische Verwirrung, in ihrer Tobens wilde Raserei, in ihres Treibens nie geheilte Torheit, in ihrer Qualen nie gestillten Schmerz -- entsetzt: doch strahlet Ruh und Zuversicht und Siegesglanz sein Aug', verkündigend schon der Erlösung ewige Gewißheit.

(Arthur Schopenhauer)





Parsifals ouders
Gamuret en Herzeloyde,
volgens Wolfram von
Eschenbach zuster van
Amfortas
(in Neuschwanstein)

Zo verlost Kundry Parsifal dus van zijn al-onwetendheid die zijn eigen verlossende functie in de weg had gestaan. Zodat het indirect Kundry is dank zij wie Amfortas en zichzelf worden verlost. Wie hier ook wie verlost, het verlossende onderdominant-tonica-slot van *Parsifal* is volkomen op zijn plaats.

Het Ewigweibliche

Wagners vrouwen zijn meestal weerspiegelingen van de libidineuze Wil, met uitzondering van Senta, die zuivere opoffering laat zien zonder tegenprestatie in de vorm van wilsbevrediging. Erger: Senta

bemint de Holländer tot stervens toe, maar hij beantwoordt die liefde niet eens: *'Die düstre Glut die hier ich fühle brennen, Sollt'ich, Unseliger, sie Liebe nennen? Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil: würd' es durch solchen Engel mir zuteil!'* Senta is een soort Überweib: *'das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.'* ¹³⁾ Een van de mythische figuren met wie de Holländer soms wordt vergeleken, is Faust. Dan is Senta vergelijkbaar met een andere personifiëring van de vrouwelijke verlossing, het *Ewigweibliche* aan wie Goethes Faust zijn verlossing dankt. De liefde die Gretchen en, in deel 2, Helena Faust aanbieden, is aangenaam concreet, maar juist daarom vergankelijk, niet meer dan een spiegeling, een ontoereikende gelijkenis van dat *Ewigweibliche*. Het *Ewigweibliche* zelf komt pas in deel 2 van *Faust* aan de orde. Het is de idee van de onvoorwaardelijke liefde, de onvoorwaardelijke vergeving, de idee die alles verbindt – en verlost. Dat kan geen mens ons geven; alleen een onvergankelijke figuur als Maria kan de idee personifiëren. Personifiëringen van La Musica, Fortuna, Amor en anderen treden soms in de opera op. ¹⁴⁾ Maar niet vaak en slechts kort. De Moeder Gods op een podium laten rondhuppelen, is nog problematischer. We zien *Faust* deel 2, en dus ook het *Ewigweibliche*, het eeuwigvrouwelijke verlossingsprincipe, bij Goethe dan ook niet op het toneel uitgebeeld. Het heeft daar ook geen naam en verschijnt er alleen hoorbaar, als *Stimme*. Wat wel kan worden getoond, is de werking van het *Ewigweibliche*. Daar wijst een Chorus Mysticus op, aan het slot van *Faust*: *'Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan.'* Mahler heeft hier muziek bij gehoord, aan het slot van zijn Achtste Symfonie. Evenals Wagners schoonvader, die er zijn *Faust-symfonie* mee afsluit. Ze zijn twee van de Duitse componisten die niet-scenische muziek op Faust componeerden. Duitsers droomden wel van *Faust*-opera's maar waagden

zich er tot in de 20^e eeuw niet aan. Dat Faust toch het 19^e-eeuwse operatoneel bewandelt, danken we vooral aan Fransen als Berlioz en Gounod; en die beperken zich tot deel 1, de *Gretchen-Tragödie*, daarmee de benoeming en veraanschouwelijking van het *Ewigweibliche* en andere abstracties vermijgend. De Duitsers vonden dat een schande: hun filosofische nationale opus magnum geamputeerd te zien tot een amourette tussen Marguerite en Faust! Het was voor hen nog erger dan het voor ons zou zijn als een Duitser de *Nachtwacht* zou verminken. Nog erger, want de Duitsers waren trotser op hun *heil'ge Deutsche Kunst* (om uit het slot van de *Meistersinger* te



De Nachtwacht als bouw pakket

citeren) dan wij dat ooit geweest zijn op onze kunst. Is het vanwege dat enorme respect voor Goethes *Faust* dat ook de theaterman Wagner zich niet aan het thema waagde? Hij droomde hooguit van een

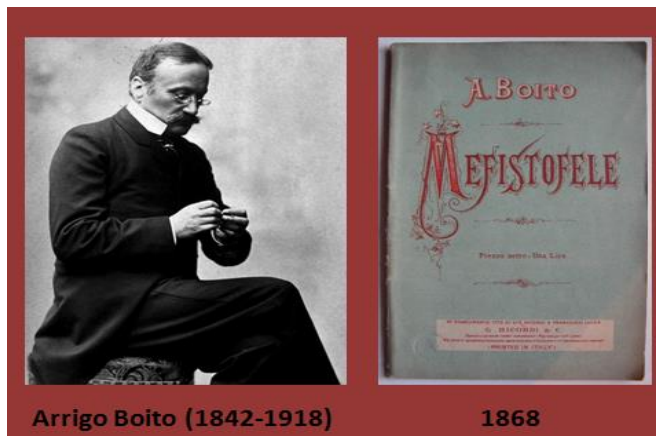
Faust-symfonie, die geen visuele weerspiegelingen hoefde te tonen. Maar zelfs die symfonie bleef hangen na het eerste symfonisch deel.

Misschien had ook de symfonie zich kunnen beperken tot verklanking van de *Gretchen-tragödie*. Wagner geloofde immers heilig in de verlossende kracht van de lichamelijke liefde. 15) Vandaar zijn correctie van Schopenhauer, die voor het doden van de kwellende Wil niet op de idee van de bevrediging van die Wil was gekomen. Het is dus geen toeval dat Wagner aan Mathilde Wesendonck schreef het een gemiste kans te vinden dat Faust zich niet al had laten verlossen door Gretchen. Dat had inderdaad drie moorden en een terechtstelling gescheeld en dan hadden ze beiden nog lang en gelukkig geleefd, en was deel 2 niet nodig geweest. Maar ook aan het slot van deel 1 komt er een verlossende instantie in actie: om Gretchen te verlossen. Dus Wagners symfonie zou hoe dan ook eindigen met verlossing. Toen het duidelijk werd dat het bij één symfonisch deel zou blijven, transformeerde Wagner dat deel rond 1844 tot concert-ouverture en sloot hij die in een tweede versie,

van 1855 (dus van na *Holländer* en *Lohengrin*), af met de twee verlossingsakkoorden.

Ik weet van maar één 19^e-eeuwse *Faust*-opera van betekenis die ook Goethes *Faust* deel 2 op de planken brengt, en dus ook het *Ewigweibliche* presenteert; en die opera behoort tot de *heilige Italienische Kunst*. We kennen Arrigo Boito vooral als librettist, met name van Verdi's laatste werken. 16) Maar hij voltooide ook zelf één opera als librettist en componist: *Mefistofele* (1868).

Ook in *Mefistofele* is het *Ewigweibliche* onzichtbaar. Werd het door Goethe nog omschreven als "Eeuwige koningin", en



Boito en titelpagina van *Mefistofele*

"Mater Gloriosa", in het gezongen werk is het van zijn laatste rest van individualiteit ontdaan: het *Ewigweibliche* heet daar de *eterna armonia*. Maar ook uit deze harmonie komt een *supremo amor* voort, die zich uiteindelijk toont in hemelse genade voor Faust.

Ik noemde de genade die het *Ewigweibliche* verleent onvoorwaardelijk. Maar dat klopt niet helemaal. Er is, geloof ik, één voorwaarde voor de eeuwigvrouwelijke verlossing: alleen 'wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.' Dat wil zeggen: je moet wel je best doen om een beter mens te worden. Om verlost te worden mag Gretchen niet bevrijd worden: ze moet maatschappelijk uitgestoten, gevangen en psychotisch worden, de gelegenheid om uit de kerker te ontsnappen vastberaden aan zich voorbij laten gaan en zich laten onthoofden. Wat aan Kundry en het barbaarse herinnert. Faust heeft het gemakkelijker. Hij hoeft niet door een hel op aarde heen. Bij hem is het *Ewigweibliche* nagenoeg onvoorwaardelijk. In elk geval is het van mening dat het echt nooit te laat is om je leven te beteren. Ook in Boito's opera leeft Faust er op los tot hij op sterven ligt. Niet dat hij dan nederig wordt: geenszins. Hij wil alleen onder de regie van Mefistofele uit. Ook verlangt hij opeens naar de Bijbel en naar onbaatzuchtig liefhebben – om dit *strebende Bemühen* vrijwel direct te vervangen door een wens naar een Schopenhaueriaanse rust en het eeuwige niets. Dat treft, want tien minuten later sterft hij een natuurlijke dood – eveneens verlost dus. U ziet: zelfs in de hemel zijn ze niet vrij van klassenjustitie, of van seksuele discriminatie.

De liefvallige Margherita, zijnde "aardsvrouwelijk", kan Faust dus niet verlossen, alleen kortstondig bevredigen. Maar ze verlangt wel naar een eeuwige dimensie. Boito's prachtige muziek waarbij Margherita en Faust onder harpklanken dromen van een eeuwig en onbestemd ver-weg (*lontano*) herinnert er aan dat Wagner niet de enige was die bedwelmende, chromatische harmonieën kon schrijven, al klinken de Italiaanse *armonie* anders dan de Duitse:

'Far, far, far away / on the waves of a broad ocean, / amid the dewy sea mists, / the seaweed, the flowers, the palms, / the heaven of intimate tranquillity, / the blue islet appears to me. / I see it against a clear sky / ringed by a rainbow / reflecting the smile of the sun. / The flight of the free lovers, / hopeful, migrant, radiant, / is directed to that island. / The flight of the free lovers / (etc.)'

Ook Elena mag dan wel een klassieke schoonheid zijn – als aardse verschijning is ze per definitie *unzulänglich* en dus niet *Ewigweiblich*. Maar ook zij droomt van een vierde dimensie, een Arcadia waar ze Faust eeuwig mag liefhebben:

Helena: *In Arcadia there lies a peaceful valley ...*

Faust: ... *There we will live together...*

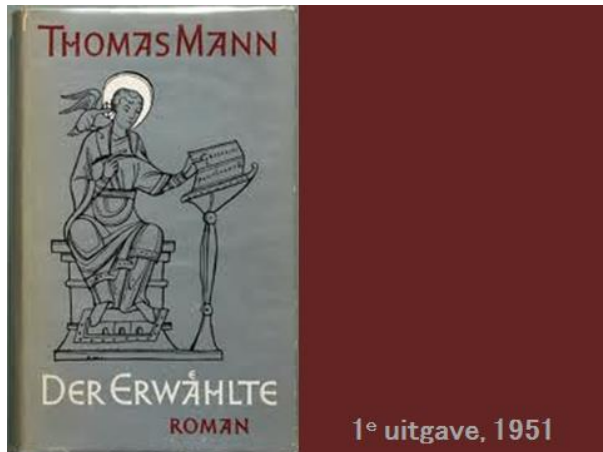
Helena: ... *For our nest we shall have / the grottoes of the nymphs / and for a pillow*

Faust: ... *Your soft tresses ...*

Helena: ... *and flowers of the meadow ...*

Frau Eisengrein

Ik hoef u niet te vertellen dat er, behalve Bach, geen enkele componist zo een grote invloed op collega's heeft uitgeoefend als Wagner. Anders dan Bach beïnvloedde Wagners kunst ook producten



Erwählte, 1^e uitgave

op andere terreinen: de schilderkunst, de architectuur, helaas ook de politiek en vooral de letterkunde. Ik gaf al Manns eerste roman, *Buddenbrooks*, als voorbeeld; ik had ook werk van onze eigen Couperus kunnen noemen. Maar ik beperk me tot de Duitse schrijver, over wie ik het al aan het begin van mijn betoog heb gehad, Thomas Mann, die meer dan wie ook door Wagner was beïnvloed. Om te beginnen heeft hij nauwelijks een roman geschreven waarin Wagner niet – openlijk of verscholen – inhoudelijk een rol speelt. Maar vooral: Wagners leidmotieftiektechniek constitueert Manns hele oeuvre. Het is immers een narratieve techniek, die verwijzingen naar het verleden en de toekomst mogelijk maakt en waar een schrijver

dus veel aan heeft. Maar daar ga ik het niet over hebben. Ik wil dit onderdeel van mijn voordracht heel graag wijden aan Manns opvatting ten aanzien van het verlossend vrouwelijke, zoals het zich openbaart in zijn laatste voltooide roman, *Der Erwählte*.

Thomas Mann vertelde graag oude verhalen na, waarbij hij de oorspronkelijke versies enorm uitbreidde en verrijkte: de Bijbelverhalen over Moses en Josef, het 16^e-eeuwse volksverhaal over Faust en, in *Der Erwählte*, de gerijmde legende uit de 12^e eeuw van Hartmann von Aue, een tijdgenoot van Tannhäuser en de andere Wartburgzangers getiteld *Gregorius der gute Sünder*.

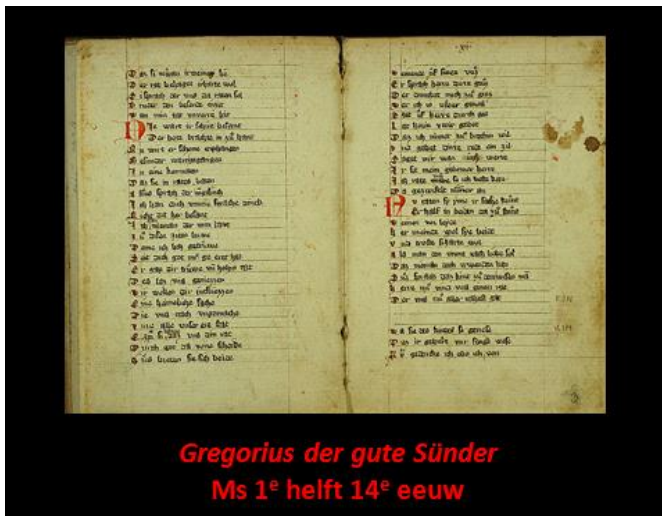
Aue's verhaal, en Manns bewerking, gaan over het kind van een tweeling, een jongen en een meisje van een jaar of zeventien, zoon en dochter van een regerend hertog die zojuist is overleden. De baby wordt als vondeling getogen in een arm vissersgezin en theologisch, juridisch en anderszins geschoold in een klooster. Als zeventienjarige wil hij achter de toedracht van zijn geboorte komen en gaat hij als ridder op zoek naar zijn ouders. Wie hij vindt, is een hertogin van midden dertig die wordt belaagd door een botte huwelijkskandidaat. De onbekende ridder springt als een Lohengrin voor haar in de bres en wint het duel. Zonder te weten dat ze moeder en zoon zijn, althans – een heel belangrijk detail dat Mann toevoegt – zonder het te *willen* weten, trouwen ze en krijgen op hun beurt twee dochters. Rampzalig, als je bedenkt dat onze jongeman daarmee, behalve zijn eigen dochters, ook zijn eigen zusjes heeft verwekt en zijn nichten, terwijl zijn vrouw haar eigen kleindochters heeft gebaard en haar achternichtjes. Maar men *bemüht sich strebend* om alles goed te maken en het *end* is dan ook *happy*: de jongeling wordt uitverkoren tot paus, verlost zijn *Frau Mutter* en zichzelf, en deinst ook bij zijn absolutie van vreemden voor geen zonde terug.

„Herr Hartmann von Aue“
fictief zelfportret uit ca. 1300
(Codex Manesse)



Gregorius der gute Sünder

De verteller eindigt zijn verhaal met een verlossingsmotief: berouw en boetedoening zijn noodzakelijk maar (ik citeer) *'klug ist es freilich, im Sünder den Erwählten zu ahnen, und klug ist das auch für den Sünder selbst. Denn würdigen mag ihn die Ahnung seiner Erwähltheit und ihm die Sündhaftigkeit fruchtbar machen, so dass sie ihn zu hohen Flügen trägt.* ' 17) Nu, daar weten de Holländer, Tannhäuser en Parsifal alles van af.



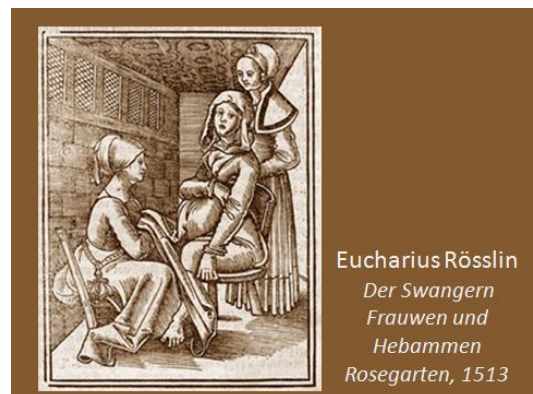
Gregorius der gute Sünder
Ms 1^e helft 14^e eeuw

Hartmann von Aue

Nu zoomen we in op de periode waarin de hertogsdochter haar man nog in haar buik draagt. Haar broer is, als een jonge Tannhäuser, naar Rome getrokken voor absolutie, een afscheid en tocht waar de decadente 17-jarige niet tegen opgewassen zal blijken: hij zal onderweg sterven. Zij heeft haar toevlucht gezocht bij het echtpaar Eisengrein. Herr Eisengrein was een betrouwbare maar strenge adviseur van haar overleden vader; Dame Eisengrein zijn rondborstige, rijpere echtgenote. Bij Hartmann von Aue wordt ze kort afgedaan als een godsdienstige vrouw met vrouwelijke goedheid: *'nu was sîn hûsvrouwe ein wîp / diu beidiu sinne unde lîp / in gotes dienest hâte ergeben (...)/ ir vrouwen kumber verheltn, / sô ez*

wîbes güete gezam ' 18) Thomas Mann neemt hier geen genoegen mee! Hij geeft Frau Eisengrein een representatieve betekenis:

'Etwas ganz Besonderes und Exemplarisches war es mit ihr.' Terwijl haar man de indruk wekte van een uitnemend standvastig en stevig manspersoon, was zij *'weiblich durch und durch (...), mit ganzer Seele dem Weiblichen zugewandt.'* Behalve voor God interesseerde ze zich voor niets anders dan voor alles wat het vrouwelijk leven aangaat, *'im blutig-frömmsten Sinn, besonders also für Weibes Last und Not und heilig schmerzreiche Ergiebigkeit, für stockende Regel, schwangeren Leib und Würgebot und wunderbarlich Gelüst, pochende Regung im Ranzen, Wehen, Niederkunft, festliches Wehgeschrei, Geburt und Nachgeburt und selig Seufzen (...)* ' Ze loopt dan ook de dorpen af om bij bevallingen te assisteren. 19) Dame Eisengreins passie zijn, kortom, verlossingen.



Eucharius Rösslin
Der Swangern
Frauwen und
Hebammen
Rosegarten, 1513

verloskundige aan het werk



Na de bevalling

Wanneer de jonge hertogsdochter bij haar klaagt over het vertrek van haar geliefde broer – *'seines Leibes Lebens und Samen trage ich doch und trage unterm Herzen, was sein Umarmen mir gegeben!'* 20) – is het antwoord van de exemplarische Frau Eisengrein typerend: *'Lass gut sein und lass ihn ziehen! Wenn sie uns zum Weibe gemacht und uns das ihre dahingegeben haben, mögen sie ebensowohl dahinziehen, sie sind dann zu nichts mehr nütze, und das Ganze ist nur noch Weibessache. Seien wir froh, dass wir jetzt unter uns sind, wir Weiber! Wir werden eine prächtige Niederkunft haben (...)* ' 21)

Tijdens de bevalling werkten beide vrouwen zich in het zweet, zo zegt de verteller, maar alles verliep zo op rolletjes *'als war das Kind gar nicht in solchen Sünden, mit dem eigenen Fleisch und Blut, erzeugt gewesen, sondern, wie es sich gehört, mit einem fremden Mann.'* 22)

Maar het hertogskind dient natuurlijk wel te verdwijnen. Herr Eisengrein besluit de baby in een stevig vat in een bootje te leggen en dat aan de golven toe te vertrouwen, zodat de jonge moeder uiterlijk van smetten vrij is en als hertogin kan regeren. Let even op zijn formulering bij Thomas Mann: *'Ich [bestimme], dass wir gerade nur tun, was nötig ist (...), nicht mehr und auch nicht weniger.'* 23) De jonge moeder, die natuurlijk wanhopig is dat ze na haar broer nu ook haar kind verliest, wordt getroost door Frau Eisengrein. Die wijst op de redelijkheid van het besluit van haar man, maar voegt er weer een zeer interessante opmerking aan toe, het tweede element waarmee Mann Aues versie hier verrijkt. Aue hanteert de lijdende vorm als hij beschrijft dat de baby ook enkele kostbare voorwerpen worden meegegeven: dure zijde, een aanzienlijke som rood goud, verstopt in een brood; ook een lei wordt in het vat gelegd, met een ivoren lijst waar edelstenen in zijn verwerkt; op de lei staat vaag aangeduid dat de geboorte van de baby hoog maar zondig was. 24)



Thomas en Katia Mann

Bij Mann is het afgelopen met die onpersoonlijke lijdende vorm: het zijn nadrukkelijk Dame Eisengrein en de jonge moeder, die al dat schoons bedenken. Ik citeer Frau Eisengrein: *'Doch wie wir's beginnen müssen, das hat [Herr Eisengrein] nur ganz im Groben nur entworfen. Das Feinere müssen wir hinzudenken, wir Weiber.'* 25) Ze bedenkt het brood en het goud: *'Was sagst du? Hat Frau Eisengrein den Rat Herrn Eisengreins auf solche Weise schon ein Lützel verfeinert? Aber wenn du denkst, ich bin mit meinem Rate schon zu Rande, so denkst du fehl'* 26) Dan komt ze op het idee van de lei. Eindigen doet ze opeens poëtisch: *'Nun sage ob nicht früh und spat, Mutter Eisengrein gibt gefügten Rat.'* 27)

In de roman wordt op diverse momenten de nadruk gelegd op de verheven rol van de verteller. Daardoor beseft men ook hier te maken te hebben met een stukje metapoëzie: Thomas Mann beschrijft met de "exemplarische" Frau Eisengrein zijn eigen rol als bewerker van oude, karige bronnen. Die zijn op te vatten als een advies in grote lijnen, dat gevolgd en uitgewerkt

dient te worden. Dat uitwerken bestaat bij hem stevast uit het toevoegen van prachtige en ontroerende details, van talloze ironische en hilarische opmerkingen, freudiaanse actualiseringen, openlijke en verborgen verwijzingen en fantastische talige vondsten. Herr Eisengreins grove versie representeert dus Hartmann von Aue die als bron *'gerade nur [tut], was nötig ist, nicht mehr und auch nicht weniger'*, en de fantasievolle, verlos-gretige Frau Eisengrein staat voor Thomas Mann zelf, de creatieve kunstenaar, de zanger of rijmer die voor de uitwerking zorg draagt. Het vrouwelijke principe verlost het stugge, strenge en sobere mannelijke materiaal als een goede vroedvrouw. Wat er gebaard wordt, is een poëtisch kunstwerk, wat Frau Eisengrein, trots op haar creativiteit, zelf gekscherend aangeeft met haar rijm.

Ik heb Manns visie op *gender* en creativiteit nooit systematisch onderzocht – nog niet – maar een vluchtige gedachte aan enkele van zijn vrouwelijke personages en aan de vrouwelijkheid van de meeste van zijn protagonisten, die bijna allen de kunstenaar representeren, versterkt mijn indruk dat hij de (artistieke) creativiteit als een vrouwelijk



Nibelungenlied

1^e pagina van een ms
van ca. 1230

concept beschouwde. (Kenners van zijn werk mogen denken aan Serach en Irma Spoelmann maar ook aan Tonio, Aschenbach, Krull, Josef). Feit is dat in zijn eigen persoonlijkheid het feminiene sterk was vertegenwoordigd.

Manns achting voor de bron lijkt gering. Maar zijn behandeling is respectvol als je haar vergelijkt met die van Wagner. Diens bronnen, de oude verhalen waarop hij zijn opera's baseert, zijn geen mannelijke eerste versie maar pure, niet door het intellect bedorven stemmen van het volk. Dus misschien zelfs eerder vrouwelijk. Voorts bieden ze hem niet 'het nodige, niet meer en ook niet minder', maar te veel. De mythen, zoals het anonieme, 12^e-eeuwse *Nibelungenlied*, werden door Wagner eerst ontdaan van hun toevoegingen aan de nog oudere oermythe, bijvoorbeeld de *Nibelungensaga* uit de 5^e eeuw. Onderwerpen moesten kaal benaderd en behandeld worden, *ab ovo*, bij wijze van spreken vanaf hun contra-es-groot akkoord. Wagner wenste de bronnen dus eerst kariger dan karig, om ze vervolgens met eigen tekst en muziek te verrijken.

Het procedé lijkt op het procedé Hartmann von Aue - Thomas Mann, maar dan agressiever: alvorens de mogelijkheden die in de bron verborgen liggen aan het daglicht te brengen, te "verlossen", is er een zuiveringsactie nodig. 28) Men zou Wagners zuivering en verrijking kunnen opvatten als een verlossende wedergeboorte. Maar de metaforen "mannelijk" en "vrouwelijk" hebben bij hem een andere betekenis, die hier niet ter discussie staat, en van kraamzorg is bij hem geen sprake.

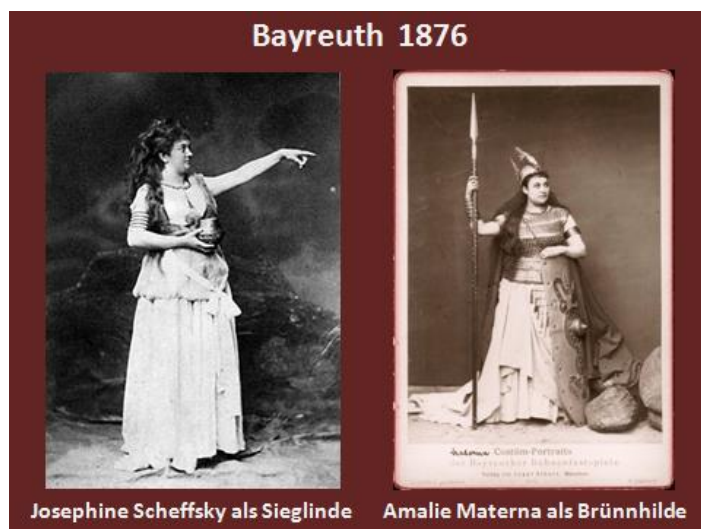
Epiloog

Tenslotte nog een paar woorden over Brünnhilde. Wagner hield van haar en ze is dan ook zijn veelvuldigste *Erlöserin*. Eerst zorgt ze voor Siegfrieds verlossing door zijn moeder, Sieglinde, die zwanger van hem is, te helpen vluchten. Het verlossingsmotief verwijst in die scène naar wat de vrucht eens voor haar zal betekenen: hij zal haar uit de vuurcirkel verlossen en haar de vervloekte ring schenken. 29)



Auguste Rodin
Le Christ et la
Madeleine

Rodin; *Le Christ et la Madeleine*



Josephine Scheffsky als Sieglinde

Amalie Materna als Brünnhilde

Dus zonder Brünnhilde was Siegfried nooit geboren. Vervolgens verlost ze hem uit zijn fase van kind en *reiner Tor*, door hem te laten zien, en voelen, wat een vrouw is, zodat hij een man wordt. Hoewel. Eigenlijk was hij op zoek naar zijn moeder. Maar de leidmotieven verduidelijken dat ook in dit verhaal het verschil tussen een moeder en geliefde klein is. Bovendien is Brünnhilde zijn tante (namelijk net als Sieglinde een dochter van Wotan), wat het verschil tussen haar en een moeder nog kleiner maakt.

Brünnhilde eindigt met een derde en vierde verlossing. Door zich in het

louterende vuur met Siegfried te verenigen, verlost ze, anders dan Senta, niet haar geliefde, maar, net als Isolde, zichzelf, namelijk van het verlangen naar haar geliefde:

‘denn des Helden heiligste Ehre zu teilen, verlangt mein eigener Leib‘ en ‘Fühl‘ meine Brust auch,/ wie sie entbrennt;/ helles Feuer / das Herz mir erfasst, / ihn zu umschlingen, / umschlossen von ihm,/ in mächtigster Minne/ vermählt ihm zu sein!’ Zij en het orkest laten hier haar verlossingsmotief horen. In dezelfde actie verlost ze, ten vierde, de hele wereld van de vervloekte ring en zijn vervloekte bezitters: *‘Das Feuer, das mich verbrennt, / rein‘ge vom Fluche den Ring! / Ihr in der Flut löset ihn auf, / und lauter bewahrt das lichte Gold, / das euch zum Unheil geraubt.‘*



De plagale verlossingsakkoorden klinken dan, helemaal aan het slot, als de natuur en het willen tot rust zijn gekomen. Een laatste opmerking. Ik zei al dat Brünnhildes persoonlijkheden als moeder en minnares vermengd zijn. Een werkelijk schisma wegens onverenigbaarheid van karakters vindt er bij haar pas plaats als ze haar status van maagdgodin verruilt voor die van “moeder de vrouw”. Wagner maakt dat natuurlijk ook muzikaal duidelijk. De Britse zangeres en comedienne Anna Russell, laat die verduidelijking graag horen in haar beroemde 20 minuten durende muzikale *Ring*-analyse: Elke ware Wagner-liefhebber dient die analyse te kennen. Ze is op Youtube te vinden. 30) ♪

- 1) Thomas Mann: Buddenbrooks. Frankfurt/M. 1981:765f
- 2) Arthur Schopenhauer: Über die Weiber. In: Parerga und Paralipomena II, § 369
- 3) 24 november 1858
- 4) oktober 1859
- 5) aan Ernst Benedikt Kietz op 6-10 September 1842
- 6) Heinrich Heine: Der Tannhäuser; eine Legende. Verschenen in 1836 in Der Salon Bd.3
- 7) Kasper van Kooten: “Wie hell grüsst uns heute der Herr!“. Hexatonic poles and mystical transformation in the act 1 grail scene of Wagner’s Parsifal. In: Dutch Journal of Music Theory 18,1 (2013)
- 8) aan Mathilde Wesendonck op 10 april 1860
- 9) Oper und Drama: afsluiting van deel 1: 106-110
- 10) 20 december 1858 aan Mathilde Wesendonck
- 11) Zie ook: R. Wagner: Religie en kunst. In: “Geschriften over Kunst, politiek en religie” (Uitg. en vert. Philip Westbroek. Utrecht z.j: 302
- 12) B. Emslie: Woman as Image and narrator in Wagners Parsifal; a case study. In: Cambridge Opera Journal 3, 1991:109-124
- 13) Eine Mitteilung an meine Freunde. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen IV, Leipzig zj: 266
- 14) Monteverdi: L’Orfeo resp. L’Incoronazione di Poppea]
- 15) aan Röckel op 26 januari 1854: „De liefde in de volledige werkelijkheid is nu eenmaal alleen binnen de geslachtelijkheid mogelijk: alleen als man en vrouw kunnen wij mensen het allerwerkelijkst liefhebben (...)”
- 16) de tweede versie van Simone Boccanegra, Otello en Falstaff
- 17) Thomas Mann: Der Erwählte. Frankfurt/Main 1980:260
- 18) vers 661-667
- 19) Thomas Mann: Der Erwählte. Op.cit.: 48, 49
- 20) Id.: 50
- 21) Id.: 50
- 22) Id.: 51,52
- 23) Id.:53
- 24) dâ wart daz schoene kindelîn / (...) under unde über gespreit / alsô rîchiu sîdîn (...) / ouch wurden zuo im dar in / geleit (...) / zweinzic marke von golde, / (...) / Ein tavel wart getragen dar / (...).“ vers 708-719
- 25) Id.: 54
- 26) Ibid.
- 27) Id.: 55
- 28) Uit een brief van 1844 blijkt dat de bevruchting bij Wagner al in het allereerste stadium plaatsvindt: de stoffen moeten hem namelijk direct zowel poëtisch als muzikaal inspireren. Dan heeft hij op slag de muziek met haar motieven in zijn hoofd. Pas daarna ontwerpt hij de scènes en dicht hij het libretto. Als laatste werkt hij de muziek in details uit. 30 jan. 1844 aan Karl Gaillard.
- 29) Brünnhilde: „Der neugefügt das Schwert einst schwingt / den Namen nehm’ er von mir - / Siegfried erfreu sich des Siegs!“
- 30) <http://www.youtube.com/watch?v=07E5sLsJQe0>
http://www.youtube.com/watch?v=R_NwWFleDlo
http://www.youtube.com/watch?v=VDY0gs_AWUQ