

Gerbert Faure
Wagners
Ring



Een filosofische reis

Boom

Inhoud



Inleiding 7

Das Rheingold 19

Het mysterie van het ontstaan van de wereld 19 |
Vernedering en agressie 22 | Esthetische, religieuze en
amoureuze verering 26 | Liefde, lust en verliefdheid 31 |
Fundamentele levenskeuzes 34 | Het verlangen naar
roem 38 | Alles wat leeft wil liefhebben? 44 | De ring van
Alberich en de ring van Gyges 52 | Ben ik nu vrij? 59 | De
dood van de macht en de macht van de dood 64

Die Walküre 71

De vreemdeling in nood 71 | De maatschappelijke
outsider 76 | In de greep van het noodlot 80 | De
natuurlijke orde versus de morele orde 87 | Het loslaten
van de controle 94 | De kracht van het medelijden 104 |
Vrouwen in een mannenwereld 115 | Verlossing komt
van buitenaf 120

Siegfried 131

Is de natuur ondubbelzinnig goed? 131 | De zoektocht
naar onze identiteit 135 | De innerlijke onrust
van de schurk 141 | Het wonder van de artistieke
creatie 149 | De ontkenning van de wil 157 | De taal van de
natuur 166 | Religie als antwoord op hulpeloosheid 173 | De
laatste stuiptrekkingen van de wil 181 | De kwetsbaarheid
van de liefde 193 | De angst voor seksualiteit 201

Götterdämmerung 211

Het geweld op de natuur 211 | De eendigheid van
de extase 225 | De autonomie van de muziek 231 |
Schakeringen van het kwaad 235 | Negatieve versus
positieve verlossing 246 | De droomduiding 254 |
Het misbruik van de wet 257 | Jezelf verliezen en weer
terugvinden 269 | De dood en het begrafenisritueel 276 |
Gelouterd door het lijden 280 | Eros en agapè 287

Noten 295

Verder lezen 301

Dramatis personae 303

Namenregister 305

Zakenregister 307

Inleiding



In de zomer van 2026 is het 150 jaar geleden dat Richard Wagners vierdelige operacyclus *Der Ring des Nibelungen* voor het eerst werd uitgevoerd in het speciaal daarvoor bestemde Festspielhaus van Bayreuth. Het is dus hoog tijd voor een hommage aan dit meesterwerk. Ik moet de lezer echter onmiddellijk waarschuwen. Dit is geen klassieke inleiding tot Wagners *Ring*, in die zin dat men geen systematisch overzicht zal aantreffen van bijvoorbeeld de literaire bronnen waaruit Wagner heeft geput, de muzikale traditie waarin hij stond of de plaats die dit werk in zijn levensverhaal inneemt. Dit boek kiest voor een filosofische insteek, vanuit de overtuiging dat een wijsgerige bril ons in staat stelt om de diepgang en complexiteit van de *Ring* voor het voetlicht te brengen. De *Ring* is meer dan een fantastisch kunstwerk, het is tevens een filosofische goudmijn. Daarnaast probeert dit boek een luistergids aan te reiken, door de muziek en het verhaal op de voet te volgen. De filosofische analyse en de concrete beschrijving van het muziekdrama worden zo veel mogelijk met elkaar verbonden. We beginnen bij het begin (dat meteen het begin van de wereld zal blijken) en we eindigen bij het einde (dat zal samenvallen met het einde van de wereld).

Omdat dit boek geen klassieke inleiding is, zou ik de lezer het liefst onmiddellijk in het diepe willen gooien. In dit geval kun je dat letterlijk nemen: ik zou de lezer meteen in het diepe van de Rijn willen laten springen, waar de Rijndochters op ons wachten om aan de reis door Wagners *Ring* te beginnen. Ik kan me echter voorstellen dat sommige lezers nog onbekend zijn met de figuur van Wagner. Voor die lezers geef ik

hier een korte introductie. Wie was Richard Wagner, en wat dreef hem ertoe om dit meesterwerk te creëren?

De jonge Richard Wagner koesterde een onvrede met de operawereld uit zijn tijd. Het stoorde hem dat men een opera vooral opvatte als een mooi muziekstuk, terwijl het drama weinig belang had. Zelfs vandaag de dag kunnen we nog wel iets navoelen van die opvatting. Als ik aan vrienden vertel dat ik graag naar de opera ga, heb ik het gevoel dat ik mezelf moet verontschuldigen. Ze denken namelijk al snel dat ik geïnteresseerd ben in tenoren en prima donna's die in potsierlijke kledij hun vocale kunstjes tentoonspreiden. Ik heb vaak de indruk dat ik moet verduidelijken dat opera veel meer is dan een of andere kitscherige bedoening waarin we vooral de technische hoogstandjes van zangers bewonderen.

De opera's uit de tijd van Wagner hadden bepaalde kenmerken die deze reputatie van het genre in de hand werkten. In de eerste plaats bestonden opera's traditioneel uit een combinatie van zogeheten aria's en recitatieven. Het eigenlijke drama vond plaats gedurende de recitatieven, waarin de zangers door een klavecimbel werden begeleid terwijl ze in een soort spreekgezag hun zinnen declameerden. De muzikale stukken werden gevormd door de aria's, waarin het drama werd stilgelegd en de betreffende zanger de gebeurtenissen emotioneel kon verwerken. Die aria's konden weliswaar een grote schoonheid en emotionele diepgang tentoonspreiden, maar ze waren losgekoppeld van de stuwkracht van het drama. Daar kwam nog bij dat componisten in die aria's vaak allerlei virtuoze passages inbouwden waarin zangers hun vaardigheden konden tonen, zonder dat die enige bijdrage leverden aan de betekenis van het stuk.

Wagner heeft die operatraditie voorgoed diepgaand veranderd, maar hij beseftte dat zijn revolutie wel degelijk voorzichtig was voorbereid door enkele van zijn voorgangers. Een belangrijke figuur was bijvoorbeeld Christoph Willibald

Gluck (1714-1787), die het onderscheid tussen aria's en recitatieven al liet vervagen en de muziek zo veel mogelijk in dienst van de betekenis van het drama stelde. Ook Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) speelde een cruciale rol. Zijn latere opera's *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* en *Così fan tutte* gingen weliswaar nog steeds uit van het onderscheid tussen aria en recitatief, maar daarnaast bevatten ze lange ensemblestukken waarin de muziek de stroom van het drama volgt en uitdrukt. Toch waren Wagners vernieuwingen een stuk radicaler vergeleken met deze wegbereiders. In zijn vroege opera's kon je nog af en toe een zelfstandige aria bespeuren, maar gaandeweg werden zijn werken grote, doorgecomponeerde gehelen waarin de muziek en het drama volledig met elkaar verstrengeld werden. Iets dergelijks zien we ook in de *Ring*. Slechts heel af en toe is er een passage te vinden die lijkt op een aria, bijvoorbeeld wanneer Siegmund in *Die Walküre* de lente bezingt of wanneer Wotan in diezelfde opera afscheid neemt van zijn dochter. Maar zelfs die stukken zijn zo verweven met de rest van het drama dat het nauwelijks mogelijk lijkt om ze apart uit te voeren in een concert, wat bij de traditionele aria heel makkelijk gaat. Om die reden bestempelen veel mensen Wagners opera's liever als 'muziekdrama's', of gewoon als 'drama's'.

De muziek moest volgens Wagner dus in dienst staan van het drama, of er in elk geval mee in wisselwerking staan. Maar hoe is dat überhaupt mogelijk? Muziek is een abstracte kunstvorm, die per definitie niet in staat lijkt om concrete gebeurtenissen weer te geven. We kennen allemaal de beroemde voorbeelden van zogeheten 'programmamuziek', waarin een componist probeert om iets uit de werkelijkheid in klank te vangen. Zo verklankte de Tsjechische componist Bedřich Smetana (1824-1884) het machtige stromen van de rivier de Moldau. Het probleem is dat we deze rivier alleen in de muziek herkennen als we al weten dat het om de Moldau gaat. Als we niet over die informatie beschikken, zou het

om het even welke rivier kunnen zijn. Sterker nog, de kans is groot dat iemand er geen rivier maar iets heel anders in hoort. Wagner was zelf een meester in het schilderen met klanken, en in de *Ring* vinden we er vele voorbeelden van. Het begint al met het stromen van de Rijn in de prelude tot *Das Rheingold*. Ook in *Die Walküre* vinden we knappe staaltjes, zoals wanneer aan het einde van het derde bedrijf het orkest echt in brand lijkt te staan. Wie kan nog op dezelfde manier een boswandeling maken nadat hij heeft geluisterd naar het ruisen van het woud in het tweede bedrijf van *Siegfried*? En in Siegfrieds begrafenismars uit *Götterdämmerung* zien we de dodenstoet voor ons geestesoog voorbijglijden. Maar zoals gezegd is dergelijke programmuziek nooit werkelijk in staat om concrete gebeurtenissen uit te drukken.

Dat wil zeggen, tenzij men daar een inventief systeem voor bedenkt. We kunnen de Moldau slechts herkennen in Smetana's muziek als we weten dat het om deze rivier gaat. Maar zodra we over deze kennis beschikken, lijkt de muziek wel degelijk een sterke koppeling met de werkelijkheid tot stand te brengen. Plots hoor je in die klanken echt het ruisen van een rivier. Je moet er dus op een of andere manier voor zorgen dat de luisteraar over de juiste informatie beschikt. Wagners ingenieuze plan was om een systeem van muzikale motieven te ontwerpen. Telkens wanneer het in het drama bijvoorbeeld over het zwaard gaat, klinkt dezelfde muzikale melodie. Hierdoor snapt de luisteraar op een gegeven moment dat die melodie het zwaard uitdrukt. Wanneer die melodie vervolgens zelfstandig klinkt, zonder dat sprake is van het zwaard, weet de luisteraar alsnog waarover het gaat. Dit creëerde voor Wagner de mogelijkheid om het orkest op zichzelf te laten communiceren over het drama. Stel je voor dat een personage een gedachte heeft die hij niet wil uitdrukken tegenover een ander personage. Wotan denkt aan het einde van *Das Rheingold* bijvoorbeeld aan het zwaard dat hij aan een toekomstige held wil schenken, zonder dat hij die

Das Rheingold



Het mysterie van het ontstaan van de wereld

Soms wordt gezegd dat je authentieke filosofische vragen hieraan kunt herkennen dat ze ook door kinderen worden gesteld. Kinderen zijn, anders dan de meeste volwassenen, in staat tot pure verwondering over de wereld. Voor kinderen zijn de dingen nog niet vanzelfsprekend, terwijl ze voor volwassenen zo gewoon zijn geworden dat ze niet meer opvallen. Een van die authentieke vragen die spontaan bij kinderen opborrelen, is de vraag naar het ontstaan van het universum. ‘Hoe is alles ooit begonnen?’, of, in een andere formulering, ‘Waarom is er eigenlijk iets en niet niets?’ De authenticiteit van deze vraag blijkt uit het feit dat een kind haar kan stellen zonder vooraf enige sturing of instructie op filosofisch gebied te hebben gekregen.

Wij volwassenen zijn vergeten ons erover te verwonderen, maar zodra onze kinderen ons ermee confronteren, worden we weer getroffen door dezelfde nieuwsgierigheid. Heeft er altijd iets bestaan of is het bestaan ooit begonnen? Zoals alle goede filosofische vragen is ook deze vraag onoplosbaar. Je kunt beweren dat een of ander opperwezen het bestaan in gang heeft gezet, zoals wanneer iemand op het knopje van de schakelaar duwt en er plots licht is. Dat veronderstelt echter dat er voorafgaand aan deze ‘schepping’ al iets bestond, namelijk dat opperwezen. Heeft dat wezen dan altijd al bestaan? Maar als iets bestaat, dan moet het toch ergens door zijn veroorzaakt? Moeten we dan zeggen dat dat opperwezen ‘zomaar’, uit het niets, is ontstaan? In dat geval moet

het niets dat wezen in het leven hebben geroepen en dus was het niets eigenlijk al iets. Enzovoort.

Als ik het begin van Wagners prelude tot *Das Rheingold* (en dus tot de hele *Ring*) hoor, moet ik altijd aan deze filosofische vraag over het ontstaan van het universum denken. De muziek lijkt als het ware ‘uit het niets’ te ontstaan. Strikt genomen is dat natuurlijk niet mogelijk. Als je in de partituur kijkt, zie je wel degelijk dat de contrabassen de eerste noot hebben, en die beginnen ze op een bepaald moment gewoon te spelen. Maar als je in het theater zit, heb je het gevoel dat de muziek onverhoeds is begonnen, alsof de overgang van stilte naar geluid zo geleidelijk is gegaan dat je het niet hebt opgemerkt. Plots stel je vast: ‘O, is de muziek al bezig?’

Dat effect komt gedeeltelijk voort uit het verwachtingspatroon dat je als doorsnee operabezoeker hebt opgebouwd. De meeste opera’s uit het standaardrepertoire beginnen met een ouverture of prelude, een instrumenteel muziekstuk dat je eventueel zelfstandig zou kunnen spelen in een concert. Denk hierbij aan bekende preludes als die van Mozarts *Le nozze di Figaro*, Beethovens *Fidelio* of Verdi’s *La Traviata*. Ook Wagner had in zijn eerdere opera’s prachtige bijdragen aan het genre geleverd. De preludes tot *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* zijn stuk voor stuk klassiekers die ook los van de opera’s die ze inleiden bekendheid genieten. Maar toen kwam Wagner met zijn prelude tot *Das Rheingold*. Niet alleen is deze muziek nauwelijks als zelfstandig concertstuk te beluisteren, het begint eigenlijk niet eens als muziek. We horen immers één lange, aangehouden noot. Zowel ritme als melodie ontbreken. Na een paar maten komen de fagotten er weliswaar bij met een tweede noot, maar ook zij brengen niets anders voort dan een monotone klank (die in combinatie met de contrabassen evenwel een voorzichtig begin van een akkoord vormt).

Hoewel zo’n begin ingaat tegen wat je verwacht van een prelude, is het een heel toepasselijke opening van de han-