

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a preprint version which may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/175514>

Please be advised that this information was generated on 2019-06-20 and may be subject to change.

## 8 1869 – het jaar van de *Ring*

‘1869 – Nach zwölfjähriger Unterbrechung nimmt Wagner die Komposition des Ringes wieder auf.’ (Curt von Westernhagen)

### *Diorama of klankruimte?*

In 1856 voltooide Richard Wagner zijn opera *Die Walküre*, met de befaamde Walkurenrit als oorspronkelijke kiem en muzikale kern. Brünnhilde de Walkure, heldin van het verhaal, eindigt als een slapende Sneeuwwitje op een rots, maar in de gestalte van een atletische, geharnaste Amazone die in de daaropvolgende opera wakker zal worden gekust door een anarchistische vrijbuiters die het opneemt tegen een gecorrumpeerde regentenkaste. Daar gaat het een en ander aan vooraf. De *Ring* wordt achterwaarts gecomponeerd. Wagner beseft dat hij bij het begin zal moeten beginnen (vade retro), bij de primordiale weeffouten in het bestel, om de (voor beide geliefden fatale) afloop op plausibele wijze te ensceneren. Hij begint bij de catastrofale finale, om van daaruit, als archeoloog, steeds verder door te dringen in oudere klanklagen, tot hij het oorspronkelijke beginmoment bereikt, de zondeval van het kwaad: het moment waarop het geld in omloop komt. Uitgangspunt is de gedachte dat zich in de lotgevallen van individuele personages (op biografisch niveau) het grote verhaal van de opkomst en ondergang van een hele cultuur weerspiegelt.

Wanneer het doek van *Die Walküre* openschuift, ontwaren we de prehistorische Germaanse woning van huistiran Hunding en diens ongelukkige echtgenote Sieglinde, gebouwd rondom een haardvuur en een es, de levensboom. *Der Ring des Nibelungen* als geheel speelt zich echter in een landschap van grootschalige proporties af waarvan het Alpenmassief de achtergrond en de Rijnoever (de omgeving van Biebrich en Bingen) de voorgrond vormt.<sup>1</sup> Plaats van handeling verschuift van scène tot scène, soms heel abrupt, van Rijnoever naar alpenlandschap, van woning naar koningshal, van woud naar smidse.

We zouden al deze locaties, in navolging van Adorno, als ‘diorama’ kunnen beschouwen. De nadruk ligt dan op het visuele aspect, het decor, de aankleding, om niet te zeggen de ‘illusie’. Het toneel als kijkkast, het theater als toverlantaarn. Deze duiding is verduisterend. We kunnen al die decors ook weglaten, hetgeen in tal van naoorlogse ensceneringen daadwerkelijk gebeurt – een trend die door Wagners kleinzoon Wieland (1917-1966) werd

---

<sup>1</sup> ‘Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht; zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Szene ist ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen’ (p. 213).

ingezet. Dat wil zeggen, we kunnen van al deze concrete locaties abstraheren door een in hoge mate sober, abstract en boven elke indicatie van tijd en ruimte verheven decor te ontwerpen. Ook dan echter verschijnen bergtoppen en Rijn oevers ten tonele. Bij Wagner wordt de klankruimte, de ambiance waarin de handeling zich voltrekt, niet door het decor, maar door de muziek gebouwd. Dat Adorno in Hundings woning of in Brünnhildes bergtop slechts een fantasmagorie of diorama ziet, zegt meer over Adorno dan over Wagner. Persoonlijk geef ik de voorkeur aan een nog als landschap herkenbaar decor, als component van een gesamtkunstwerk, boven een abstract toneel, maar dergelijke preferenties doen niet werkelijk ter zake, want het gaat hoe dan ook om de muziek, die een stemming in fundamentele zin, een ambiance, een ervaring van ruimtelijkheid creëert – en daar zal Wagners muziek, als het moet, ook met een geminimaliseerd en modernistisch decor in slagen. In de muziek die opklinkt wanneer Brünnhilde op haar bergplateau ontwaakt, zien en horen we, ook als we het zonder ‘diorama’ moeten stellen, een Alpenlandschap bij zonsopgang opdoemen. Hetzelfde gebeurt wanneer Siegfried, in *Götterdämmerung*, aan de Rijn oever bij het vallen van de avond deze literair-muzikale scène nog eenmaal, in sobere en eenvoudige, maar niettemin hartverscheurende akkoorden (E-klein, C-groot, D-klein) in herinnering roept, wanneer hij zelf op het punt staat dood te bloeden: alsof we bij wijze van flashback een glimp van de serene bergen opvangen, voordat de duisternis invalt, als een gebeurtenis waarmee niet alleen aan de dag, maar ook aan een wereld, aan een heel tijdperk een einde komt: een fundamentele ervaring van ruimtelijkheid wordt weggevaagd. Adorno heeft het een en ander over Wagner geschreven, maar het is alsof hij diens muziekdrama’s nergens echt kan laten verschijnen.<sup>2</sup> Anders gezegd: Bayreuth is slechts een diorama voor wie doof blijft voor de muziek. Adorno koesterde vooral theoretische en ideologische grieven tegen Wagner: het kon niet waar zijn dat geloofwaardige grote kunst nog zou kunnen opklinken, dat gold als onbestaanbaar in zijn ogen en was in strijd met zijn ‘systeem’.

De openingsscène van de daaropvolgende opera *Siegfried* speelt zich in een smidse af: een smidse in het woud. In prehistorische tijden geen ongebruikelijke locatie: smeden bouwden hun haardvuur op plekken waar ertsen werden aangetroffen. In de smidse als atelier werd het ambacht (het beroepsgeheim) van vader op zoon, van leraar op leerling overgedragen, zoals ook bij Wagner het geval is, waarbij Mime de rol van ‘vader’ en Siegfried die van leerling

---

<sup>2</sup> Dit is een lot dat niet enkel Wagner treft, want Adorno had ook een afkeer van jazz (Jay 1973/1977). Het is opvallend dat Adorno zijn negatieve oordeel al had gevormd lang voordat hij daadwerkelijk met deze muziekvorm kennismaakte, zonder het later (toen hij de Verenigde Staten bezocht) bij te stellen. Zijn oordeel leek vooral op theoretische overwegingen te stoelen, in mindere mate op een analyse van het empirische fenomeen.

speelt. In hedendaagse ensceneringen is van die smidse op het eerste gezicht weinig of niets te zien. Geen Efteling of Anton Piek, maar een abstract decor is min of meer de regel. Dat geeft niet, we kunnen die smidse namelijk horen, en dan niet zozeer in die zin dat de geluiden van de smidse (het slaan met de hamer en het blazen met de blaasbalg) worden nagebootst, maar vooral in een meer fundamentele zin, in die zin namelijk dat, zoals Pythagoras al betoogde, er een fundamentele affiniteit bestaat tussen muziek en smederij, tussen metaal en klank. De smidse als entourage wordt geboren uit de geest van de muziek en omgekeerd: het is geen toeval dat *Siegfried* begint bij het begin, bij de smidse, de plaats waar materie werktuig wordt, waar werktuigen muziekinstrumenten worden en waar de relatie tussen massa en toonhoogte werd (en telkens weer wordt) ontdekt, waar gevoel voor ritme zich ontwikkelt.

In feite echter is die affiniteit nog fundamenteeler. Van oorsprong is de smid een metallurg. Terwijl de smid in latere tijden met halffabricaten werkt, door bijvoorbeeld een brok ijzer tot hamer te smeden, moesten smeden van weleer eerst en vooral het materiaal zelf waarmee zij werkten ter wereld zien te brengen. Zij moesten de ruwe aarde zuiveren en transformeren tot metaal, waarbij elk metaal zijn eigen klankkleur had, indachtig Newlands Wet van de octaven, als voorloper voor het periodieke systeem der elementen, waarover we nog komen te spreken. Niet alleen de kleur of de hardheid, ook de klank van het gesteente bepaalde de identiteit van het erts en stelde de metallurg in staat de in de aarde opduikende of oplichtende elementen te identificeren. Want elementen zoals metalen zijn, om met Heidegger te spreken, niet eenvoudigweg 'voorhanden', ze moeten eerst en vooral worden losgezongen uit de bodem, 'ontborgen' worden. Dat is de primordiale arbeid van de prehistorische smid. Het is de kwaliteit, de hardheid van de grondstof die uiteindelijk de (al dan niet 'magische') eigenschappen van het product (zoals een zwaard) bepaalt. Al deze associaties en interpretaties van wat een smidse eigenlijk en in wezen is, klinken op in Wagners muzikale analyse, in het eerste bedrijf van *Siegfried*. Wagners muziek als archeologie.

Ook Deleuze (1980) wijst op de basale affiniteit tussen metallurgie en muziek<sup>3</sup> en in verband daarmee op het elementaire en atomaire karakter van Wagners muziekdrama's.<sup>4</sup> Deleuze beschouwt de metallurgie als een van oorsprong nomadische wetenschap die aanvankelijk op afgelegen plaatsen, in bossen, bergen en woestenijen werd beoefend, daar waar de benodigde grondstoffen uit eigen beweging aan de oppervlakte traden.<sup>5</sup> Metallurgen brachten het rizoom aan erts en metalen aan het licht dat zich, als niet-organisch leven, als traag

---

<sup>3</sup> 'La métallurgie est dans une rapport essentiel avec la musique...' (p. 511).

<sup>4</sup> 'Wagner, le caractère élémentaire de cette musique, son aquatisme, l'atomisation du motif, unités petites...' (p. 379).

<sup>5</sup> 'Suivre le flux de la matière, c'est itinérer, c'est ambuler' (p. 509).

voortbewegende materie in de bodem bevond. Zo vormden zij een leger van ambulante ambachtslieden die de routes van de materie volgden – leger ook letterlijk: ze gebruikten die metalen vooral om wapens te vervaardigen, om zo zichzelf tot een gevechtsmachine, tot een twee-eenheid bewapende krijger te constitueren. De wapens die ze, via een serie ogenschijnlijk wonderbaarlijke procedés aan de aarde wisten te ontlokken, functioneerden als prothesen die de mens als *Mangelwesen* in een übermensch veranderden. Met het wapentuig dat ze accumuleerden, kwamen ze bij tijd en wijle als levende (bereden of onbereden) vechtmachines uit hun onherbergzame oorden tevoorschijn om een bedreiging te vormen voor de bestaande maatschappelijke structuren of juist om hun diensten aan te bieden aan de gevestigde machten. Dat is, in grote lijnen, het verhaal dat Wagner tot zijn befaamde openingsscène in de smidse comprimeerde.

Om die archeologische dimensie aan het licht te brengen, moeten we Wagners dionysische muziek *als muziek* beluisteren. Dat vergt een dialoog met de componist, aan de voet van diens piramide, waarbij ook de klank, de metallurgische compositie van het eigen conceptuele metaal hoorbaar en kalibreerbaar wordt.

We beginnen bij *Der Ring des Nibelungen* als verhaal, waarbij de nadruk op de liefdesgeschiedenis van Siegfried en Brünnhilde ligt: een psychoanalytische duiding van de personages als verdeelde subjecten. De gedachte is dat muziek denk- en leefwerelden ontsluit, subjectiviteitsvormen tot leven wekt die anders onbeluisterbaar en ontoegankelijk zouden blijven: muziek als archeologie. Juist muziek stelt ons in staat mythische en archetypische complexen te analyseren die voor de actualiteit van betekenis zijn. Niet de divan, maar het muziektheater kan de waarheid omtrent onszelf aan het licht brengen.

Vervolgens verschuift de aandacht naar de ambiance, het muzikale landschap: de topologie van Wagners gesamtkunstwerk. Niet zozeer in geografische en topografische zin, hoewel topografische gegevens tot op zekere hoogte behulpzaam kunnen zijn en enige aandacht zullen krijgen, maar vooral in die zin dat we op zoek gaan naar de basale stemming, de ervaring van ruimtelijkheid die Wagners opera's schraagt en draagt: de klankwerelden die Wagner in zijn muziekdrama's weet op te bouwen. Hoewel sommige van die drama's zich op specifieke locaties afspelen (Sandwike, de Wartburg, Antwerpen, Nürnberg, enzovoort), speelt de *Ring* zich in een diffuse ambiance af, een moeilijk te identificeren of te lokaliseren locatie, die door de muziek wordt opgeroepen.

Tot slot zal ik nader ingaan op de relatie tussen muziek en elementenonderzoek: de moleculaire dimensie, op parallellen die zich aftekenen tussen de manier waarop de muziek

van bezwering tot muziekdrama evolueerde en de wijze waarop de interactie met de materie zich van primordiale metallurgie tot moderne scheikunde ontwikkelde.

### *De Ring*

Het is geen eenvoudige opgave een synopsis te maken van de *Ring*. De titel verwijst naar het gouden sieraad dat letterlijk van hand tot hand gaat, de gecondenseerde kern van een goudschat die op een Rijnrots werd bewaard en door Alberich werd ontvreemd. Alberich raakt hem echter kwijt aan Wodan, die er Fafner mee betaalt, die op zijn beurt wordt gedood door Siegfried, waarna de ring, hoewel hij bijna in handen valt van Hagen, in het bezit komt van Brünnhilde, die hem weer aan de Rijndochters schenkt. Daarmee is de cirkel rond. De ring is echter ook een oeroud archetypisch symbool: de slang ouroboros, symbool voor het Zijn in zijn geheel, voor al wat is, voor de verbinding tussen het primordiale begin en de nakende toekomst, tussen begin- en slotakkoord.

Het liefdesheldenepos van Siegfried en Brünnhilde vormt, als muzikaal delirium, het hoogtepunt van Wagners *Ring*, om niet te zeggen van Wagners oeuvre. Hij ontleende het verhaal van hun lotgevallen aan een Germaanse sage waarop anonieme auteurs het dertiende-eeuwse *Nibelungenlied* baseerden, maar waarvan sommige elementen ook elders, in volksverhalen en sprookjes, werden overgeleverd. Wagner zoekt de archetypische kern, de oorspronkelijke mythe, die zich voorbij de geschreven bronnen bevindt en alleen door de muziek zelf kan worden gereconstrueerd. Hij acht die mythe van betekenis voor de actualiteit, die in het teken staat van natievorming: de opkomst van het Duitse rijk. Wagners operacyclus is een kritische reflectie op dit proces, terwijl omgekeerd de maatschappelijke condities bepalend zijn voor het welslagen van zijn muzikale ambities. Al componerend deed Wagner de archeologische ervaring op dat hij steeds verder terug moest in de tijd om het drama op overtuigende wijze ten tonele te kunnen voeren. Deze temporele beweging stroomopwaarts voerde uiteindelijk naar de geboorte van de muziek als beginmoment. Tussen *Siegfried* en *Das Rheingold* bevindt zich echter een cruciale episode waarin het dramatische landschap opdoemt waarin het Siegfriedepos zich voltrekt: *Die Walküre*.

### *Siegmund en Sieglinde: bekenden uit een vorig leven*

De verhaallijn is als volgt. Wanneer Siegmund en Sieglinde, broer en zus, elkaar bij toeval ontmoeten, worden ze spontaan smoorverliefd. Siegmund is een man naar Wodans hart: een vrijgevochten zwerver die in de natuur leeft. Sieglinde daarentegen zit opgesloten in haar huwelijk met Hunding, die haar niet zozeer huwde als wel gewelddadig overmeesterde, haar

zich toe-eigende. Siegmund en Sieglinde ontvluchten diens woning om in het bos, in het maanlicht, de liefde te bedrijven en Siegfried te verwekken.<sup>6</sup>

*Die Walküre* zet in met winterse stormmuziek. Hunding is op jacht. Siegmund, de strijdlustige nomade, is het doelwit van de nachtelijke jachtpartij. Hij verloor weliswaar zijn wapens (schild en speer) in de confrontatie met een overmacht, maar weet niettemin zijn achtervolgers voor te blijven: zijn lichaam is sterker dan zijn wapentuig. Hij opent de deur van Hundings woning en valt dodelijk vermoeid voor de haard in slaap. Dan betreedt Sieglinde het vertrek. Ze ontwaart de onverwachte gast en stilt diens dorst. Wanneer Hunding het pand betreedt, wordt Siegmund formeel onderdak geboden voor de nacht. De heer des huizes wordt echter onaangenaam getroffen door de fysieke gelijkenis tussen gast en echtgenote. Gevraagd naar zijn naam, geeft de (nog naamloze) Siegmund ontwijkende antwoorden. Wel vertelt hij het verhaal van zijn leven. Toen hij als kind met zijn mysterieuze vader op jacht was, werd hun gezin door een vijandige clan ('Sippe') overvallen. Zijn moeder, die met haar 'moedige lichaam' verzet bood, werd door de bende gedood, maar zijn tweelingzusje bleek spoorloos. Gedurende de jaren die volgden werd onophoudelijk jacht op hen gemaakt als op een roedel wolven en op een dag raakte hij ook zijn vader kwijt. Hij groeide op met de dieren in het woud, probeerde weliswaar contact te leggen met de bewoonde wereld door goede daden te verrichten en mensen in nood bij te staan, vooral vrouwen die tegen hun zin tot een huwelijk werden gedwongen, maar dat bracht slechts nieuwe conflicten met de (hem vijandig gezinde) dominante clan met zich mee. Telkens weer werd hij verjaagd, alsof er een vloek op hem rustte. Hunding begrijpt inmiddels dat Siegmund degene is op wie hij jacht maakte, omdat Siegmund enkele van zijn verwanten had gedood. Het gesprek eindigt dan ook met de abrupte mededeling dat de gastvrijheid enkel en alleen voor de nacht zal gelden en dat Siegmund, ongewapend als hij is, bij het aanbreken van de dag voor zijn leven zal moeten vrezen.

Intussen hebben Siegmund en Sieglinde wederzijds intense belangstelling voor elkaar opgevat. Beiden beseffen met een verwante ziel van doen te hebben. Wanneer Hunding en Sieglinde zich terugtrekken in het slaapvertrek, herinnert Siegmund zich de belofte van zijn vader dat die hem, mocht hij ooit in levensgevaar verkeren, een wapen zou schenken. Precies op dat moment valt zijn blik op het zwaard dat diep in de stam van de es steekt. Alleen het gevest steekt uit de bast. Intussen heeft Sieglinde haar echtgenoot een slaapmiddel toegediend, zodat zij zich weer bij Siegmund kan voegen. In de duisternis van de nacht vertelt

---

<sup>6</sup> Wagner *is* Siegmund, die weliswaar niet in het ongerepte woud, maar in zijn eigen muziekwereld vertoeft, op zoek naar mogelijkheden om zichzelf niet alleen via de muziek, maar ook via zijn gonaden te bestendigen.

ze hem het verhaal van haar gedwongen huwelijk. Toen zij tijdens het huwelijksfeest treurig voor zich uit zat te staren, verscheen een eenogige zwerver, een grijsaard ten tonele die het zwaard de boom in joeg om de aanwezige gasten uit te dagen. Niemand bleek bij machte het wapen uit de stam te bevrijden. Nu beseft Siegmund dat zowel het zwaard als deze vrouw voor hem bestemd zijn en hem weldra zullen toebehoren. In haar zal hij datgene vinden wat hij ontbeerde, en omgekeerd. De wind blaast de deur van de woning open. Ze zien elkaar, als paar, in het maanlicht. In de gloed van de volle maan is de lente aangebroken. Zij zijn zelf die lente voor elkaar, datgene waarnaar ze, in de ijzige winter van hun jeugdige leven, die zij nu voorbij weten, steeds zo onstuimig hunkerden. De vreemde, naargeestige, onherbergzame wereld is plotseling natuurlijk en vertrouwd geworden. Ze herkennen elkaar, beantwoorden aan het beeld dat ze zich heimelijk van de onbekende ander, wiens pad ze ooit hoopten te kruisen, hadden gevormd.<sup>7</sup> Zij geeft hem zijn naam – Siegmund – en hij weet, met de kracht, om niet te zeggen de *thrust* van zijn liefde, het zwaard (dat hij Nothung doopt) in handen te krijgen. Sieglinde is sprakeloos van bewondering. Held en zwaard vormen een onverslaanbare twee-eenheid. Met het getrokken zwaard in zijn handen, oog in oog met zijn geliefde, is hij waarlijk Siegmund, degene die hij werkelijk is. Hij nodigt haar uit hem te volgen om voortaan, in plaats van in Hundings woning, in de lente onderdak te vinden, waar Nothung zijn bruid en tweelingzuster zal beschermen. In een cascade van Wagnerklanken ontvluchten ze de woning om in de vrije natuur de vrije liefde te bedrijven.

We zijn getuige van een prehistorische vendetta tussen twee clans die twee levensstijlen of vormen van in-de-wereld-zijn belichamen, een nomadische en een sedentaire clan. Juist voor de sedentaire clan echter, vormen rooftochten nog steeds de geijkte methode om bruiden te verwerven. We bevinden ons in de periode van de vrouwenroof; de fase van de vrouwenruil is nog niet aangebroken en ook het geld heeft deze primitieve wereld nog niet bereikt. Zo komen broer en zus in vijandige kampen terecht en overtreden zij het incestgebod, de primordiale beschavingswet, waarvoor alleen koningskinderen (Wodanskinderen in dit geval) ontheffing krijgen, al lijkt het eerder om zielsverwantschap dan om bloedverwantschap te gaan. Het betreft gelijkgestemde zielen die aan elkaars onbewuste ideaalbeelden beantwoorden. Liefde op het eerste gezicht, zoals dat heet. De een herkent het muzikale aura van de ander en weet vanuit de juiste grondtoon te antwoorden. De dissonanten die hun bestaan domineerden, vervluchtigen.

---

<sup>7</sup> ‘Du bist das Bild das Ich in mich barg’ (p. 66).



De lentenacht die ze samen doorbrengen, zal hen echter noodlottig worden. Door Siegmund te volgen, wacht ook Sieglinde een nomadisch, voortvluchtig bestaan, zonder vaste legitieme verblijfplaats, waartegen zij fysiek niet opgewassen lijkt. Hunding zet de jacht op hen in. Een confrontatie kan niet uitblijven. Wodan waarschuwt lievelingsdochter Brünnhilde dat er strijd op komst is en vraagt haar zich in gereedheid te brengen om haar arbeid te verrichten.

Wodans echtgenote Fricka, de godin van het huwelijk, is echter hevig ontstemd over het wangedrag van de geliefden (een combinatie van incest en overspel, een moreel affront in het kwadraat) en eist dat Wodan de overwinning aan Hunding gunt. Wodan legt zich daar met grote tegenzin bij neer. Hij troost zich met de gedachte dat Siegmund een waardevolle aanwinst zal vormen voor het dodenleger dat hij in zijn dodenburcht (Walhalla) op de been brengt, met het oog op de eindstrijd die ophanden is, de godenschemering. Hij begrijpt dat het onafwendbare gebeurtenissen betreft die uiteindelijk ook zijn eigen einde zullen inluiden. Hij wil dit einde, van zichzelf en de zijnen, omdat hij, in zijn goddelijke bunker, de onvermijdelijkheid ervan beseft. Hij stuurt Brünnhilde op pad om Siegmund te waarschuwen dat zijn einde nadert en om diens lijk na afloop mee te voeren naar de heldenhemel.

Dan breekt een van de muzikale hoogtepunten uit Wagners oeuvre aan. Gehelmd, met schild en speer in haar handen, staat ze in het donker, met aan haar zijde haar paard Grane en roept: 'Siegmond! Sieh' auf mich!' Wat volgt is een oproep om haar, als kille schoonheid, door het maanlicht te volgen naar Wodan en diens drankzaal met gevallen helden. Muzikaal gesproken is het een adembenemende, maar ook opvallend sobere dialoog, die zich goeddeels in A-groot voltrekt (1906c, p. 157 e.v.). Op grond van de gedachtewisseling met Siegmund, bedenkt Brünnhilde zich echter. Zij is diep onder de indruk, niet alleen van diens onvoorwaardelijke liefde voor Sieglinde, maar ook van het dreigement dat, als hij inderdaad het onderspit moet delven, hij geen moment zal aarzelen zijn zwaard te gebruiken om ook Sieglinde met zich mee de dood in te voeren. In een drievoudige suicide zal hij ook zijn geliefde en hun ongeboren nakomeling doden. Brünnhilde, die weet dat Sieglinde zwanger is, weigert zich van de haar opgedragen taak (waarmee ze bij voorbaat al grote moeite had) te kwijten. Als Siegmund vrij spel krijgt, zal hij zeker winnen. Wodan is ziedend en komt in eigen persoon tussenbeide. Wanneer Siegmund op het punt staat de fatale klap uit te delen, voorkomt Wodan dit met zijn speer, waarop Siegmunds zwaard in stukken breekt en Hunding hem doorboort. Brünnhilde ontfermt zich over Sieglinde: ze neemt haar in haar armen om haar in veiligheid te brengen. In plaats van met een dode held, jaagt ze met een levende vrouw in haar zadel door de nachtelijke wolken om haar aan een collega-Walkure toe te vertrouwen, zodat ze in leven blijft en Siegfried zal baren. Brünnhilde zelf wordt door Wodan zwaar gestraft. Hij brengt

haar in een diepe slaap en deponert haar op een bergtop omgeven door een vuurwal. Daar zal zij ooit worden gewekt door de man die de moed heeft de rotswand te beklimmen en het verzengende vuur te trotseren.

### *Muziek als archeologie*

Wagners muziek ontsluit een wereld die op basis van archeologisch en filologisch onderzoek ontoegankelijk blijft, die zonder de muziek een gesloten boek zou blijven. We betreden de prechristelijke, Germaanse leefwereld via de route van de klank. In deze wereld mag de mythische gestalte van de Walkure, de Noord-Europese tegenhanger van de Griekse Amazone, niet ontbreken. Zoals Johann Jakob Bachofen in zijn controversiële geschrift *Das Mutterrecht* (1861/1975) omstandig betoogt, laat de ongedocumenteerde oertijd zich eigenlijk alleen via de route van de mythe ontsluiten (p. 5). In archeologische vondsten of historische bronnen alleen komt deze cultuurperiode niet echt tot leven. Mythen zijn onze voornaamste bron van informatie om de geest van het betreffende tijdperk te duiden, die zich tot de latere, historische periode verhoudt als de nacht tot de dag, als poëzie tot proza. Wagner voegt daar nog aan toe dat die mythische, archetypische laag, die de latere ontwikkelingen schraagt, eigenlijk alleen door een combinatie van poëzie en muziek tot leven kan worden gewekt: de partituur van zijn gesamt-kunstwerk als archeologische spade. Vanuit dit perspectief bezien kunnen we stellen dat *Die Walküre* op gecomprimeerde wijze drie momenten in de vroege geschiedenis van de verhouding tussen de geslachten ensceneert.

In eerste instantie functioneert de vrouw als eigendom, als inzet van de strijd tussen wedijverende clans, als doelwit van gewelddadige strooptochten. Deze vrouwengestalte wordt door Sieglinde gepersonifieerd. Het mythologische prototype is Persephone, door Hades met geweld geroofd, zodat zij opgroeit in de duistere onderwereld, waar een eeuwige winter heerst.

De meest centrale vrouwengestalte is echter de Walkure, als beeld, maar vooral ook als akoestisch personage. Belangrijker dan haar attributen zijn Brünnhildes klanken en muzikale uitingen. De Walkurenschare (Brünnhilde en haar zusters) komt tot leven in de fantastische Walkurenrit, een fascinerend schouw- en klankspel dat geen luisteraar onberoerd zal laten: dionysischer heeft muziek waarschijnlijk nooit geklonken. Vanuit Bachofens optiek zijn Walkuren de Noord-Europese variant van de Amazonen uit de oudheid. Wanneer de geschiedenis aanbreekt, bevinden die zich als krijgslustige, bereden nomaden aan de einder

van de bewoonde wereld, bij de Zwarte Zee, in het Noorden.<sup>8</sup> Walkuren zijn spookachtige ruiters die in dienst van Wodan over slagvelden waren en zich van gesneuvelde soldaten meester maken. Bij terugkeer in het Walhalla veranderen ze echter in hetaeren ('Wünschmädchen' bij Wagner) die de gevallen helden liefde en drank schenken.<sup>9</sup> Omdat ze de liefde slechts met gesneuvelden bedrijven, behouden ze hun maagdelijke staat. Walkuren zijn nachtgestalten. Ze bewegen zich als ijzige, rijzige, strenge, intimiderende maagden in het maanlicht, net als Amazonen, aldus Bachofen (p. 44), die benadrukt dat voor de jonge god Dionysos in de verdwijning van deze mythologische paardrijdsters een belangrijke rol was weggelegd: de hardhandige ruiters die het tegen mannen opnamen, veranderden door zijn toedoen in een euforische escorte, waarmee ze een nieuwe, dienende rol kregen toebedeeld in het kader van diens fallusfestiviteiten. Ze legden hun krijgstenue af, zodat alleen de rol van hetaere resteerde.

Voortbouwend op zijn these inzake het belang van mythologische bronnen komt Bachofen tot de conclusie dat Amazonen werkelijk zouden hebben bestaan. Hij beschouwt hun optreden als een laatste opleving van verzet tegen de onderwerping aan het nieuwe regime dat de historische (gedocumenteerde) fase van de antieke geschiedenis zal domineren: het patriarchaat. Het Walkurendom als een laatste 'Steigerung' van het vrouwelijke principe dat onder de voet dreigt te worden gelopen. Vandaar ook dat Brünnhildes voornaamste handeling een verzetsdaad is. Tot op dat moment is zij, als lid van Wodans escorte, in feite slechts instrument. Zijn woord is wet en Walkuren dienen geschikte helden op slagvelden te selecteren, als een heidense triage. Brünnhilde voert opdrachten uit volgens een geijkt protocol. In de confrontatie met de casus 'Siegmund' neemt zij echter een autonome beslissing. Daarmee geeft zij zowel aan haar leven als aan de opera een dramatische wending. Dat dit als een revolte tegen Wodans patriarchale heerschappij moet worden uitgelegd, komt in diens meedogenloze antwoord duidelijk naar voren. En tegelijkertijd beseft hij meer dan wie ook, dat haar revolte een onvermijdelijk moment in een alomvattende tragedie vormt. In de periode van het patriarchaat zal de vrouw worden opgeborgen in de woning, het vrouwenvertrek, om zich voortaan aan typisch vrouwelijke ambachten zoals weven en spinnen te wijden, wachtend op het moment van bevrijding, dat in de negentiende eeuw ophanden lijkt. Vandaar de populariteit waarop Walkuren en Amazonen zich in die periode in

---

<sup>8</sup> Het beeld van de stoere, atletische dame is in de oudheid wijdverbreid. In *Germania* schrijft Tacitus dat Germaanse vrouwen in fysiek opzicht even krachtig, reusachtig en indrukwekkend waren als hun mannelijke partners (§20) en hen als supporters, maar als het moest ook als medestrijders bijstonden op het slagveld.

<sup>9</sup> Cf. Bachofen: 'Das Amazonentum steht in der Tat mit dem Hetärismus in der engsten Verbindung' (p. 42).

de werken van componisten, schrijvers en kunstenaars mogen verheugen.<sup>10</sup> Het omvangrijke doek *Der Amazonenschlacht* van Anselm Feuerbach uit 1873 laat zich bijvoorbeeld als visuele pendant van *Die Walküre* beschouwen – een schilderij waarop de personages ieder moment in beweging lijken te komen, alsof de afgebeelde gladiatoren van beiderlei kunne zich slechts tijdelijk in hun bevroren positie lijken te schikken: een doek dat als het ware smeekt om muziek, dat akoestisch tot leven gewekt wil worden, dat een gesamtkunstwerk wil worden.

In het *Nibelungenlied* krijgt de Walkure als fysieke verschijning de volle aandacht. In het middeleeuwse epos daagt Brünnhilde mannen die naar haar hand dingen tot een meerkamp, een krachtmeting uit. In de betreffende proeven van bekwaamheid ligt de nadruk op explosiviteit en fysiek excelleren. Sport is op dat moment nog synoniem met krachtproef. In de tijd van Feuerbach en Wagner is de terugkeer van het verdrongene echter een kwestie van tijd: in de context van de Olympische Spelen zal niet alleen de antieke Olympische gedachte, maar vooral ook de topatlete als fysieke gestalte, na een langdurige culturele latentiefase, opnieuw (als meerkampster) haar opwachting maken. Daarmee voltrekt zich de renaissance van een fysiek en erotisch ideaal: de stoere dame, de *Überfrau* die met haar minnaar wedijvert in kracht. Bij Wagner wordt zij, de fantastische Walkurenrit ten spijt, nog door haar patriarchale omgeving in toom gehouden.

De derde fase is de vrije vrouw die vrijwillig, uit eigen beweging, voor het huwelijk kiest. De atlete wordt geliefde, om weldra tot moeder te transformeren. Dit is de rol waartoe Sieglinde door haar ontmoeting met Siegmund wordt bekeerd. En zelfs Brünnhilde zal zich, nadat er een einde is gekomen aan haar carrière als Amazone, in het huwelijk storten en de rol van ideale huwelijkspartner nastreven. In de woorden van Bachofen: het tijdperk van Apollo heeft zijn intrede gedaan, de vrouw is nu idealiter een kuise, honkvaste echtgenote en de soldateske attributen uit de mythische voortijd worden op Athene en Diana overgedragen, die zich ver voorbij de menselijke sfeer bevinden.<sup>11</sup> Wagners opera benadrukt echter dat de beoogde transformatie van Walkure tot echtgenote met de nodige complicaties gepaard gaat.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Reeds in *Die Jungfrau von Orleans* van Schiller lijkt Jeanne d'Arc de gedaante van een prototypische Walkure te hebben aangenomen.

<sup>11</sup> 'Das Amazonentum [wird vernichtet]. Die männerfeindlichen, männertötenden, kriegerischen Jungfrauen erliegen. Aber das höhere Recht der Ehe ... geht siegreich aus dem Kampfe hervor' (p. 63).

<sup>12</sup> Het thema 'de vrouw' zal hem gedurende de rest van zijn leven bezighouden. Zijn laatste (onvoltooide) manuscript, waaraan hij op zijn sterfdag werkte, luidde *Über das Weibliche im Menschlichen*. De laatste woorden die hij noteerde, waren 'liefde' en 'tragiek'. In diezelfde periode schrijft Ibsen een serie toneelstukken over emanciperende vrouwen en in datzelfde jaar (1883) publiceert SDAP-voorman August Bebel de klassieker *Die Frau und der Sozialismus* (1883/1959).

Ook Siegmund ondergaat een gedaantewisseling. Van nomadische nobele wilde en opgejaagde wolf, verandert ook hij in een geliefde die zijn lot met dat van zijn wederhelft verbindt. Vrouwen spelen echter de hoofdrol. Siegmund verricht twee daden (hij weet het zwaard tevoorschijn te halen en bij Sieglinde een kind te verwekken, gebeurtenissen die in feite een twee-eenheid vormen), maar zodra hij zijn geliefde heeft bevrucht, is het alweer tijd om het veld te ruimen. Onder moeilijke omstandigheden, ondanks talloze obstakels, weet hij zijn gonaden nog net op tijd veilig te stellen, maar daarmee is zijn taak ook meteen volbracht. Waar het de huwelijken van beide paren (Siegmund en Sieglinde en vervolgens Siegfried en Brünnhilde) betreft, blijft Wagners anarchistische ideaal onmiskenbaar domineren. Er worden geen formele huwelijksplechtigheden voltrokken en de liefde wordt in de vrije natuur (in wouden en bergen) bedreven. Nomadenliefde blijft het ideaal.

#### *Siegfried en Brünnhilde: een mislukte domesticatie*

Nadat zij aan Siegfried in de wildernis het leven heeft geschonken, komt Sieglinde te overlijden. Als wees groeit Siegfried op bij de smid Mime, waar hij als een soort huisslaaf het vak leert. Als vroegrijpe puber is hij echter al op jonge leeftijd (hij wordt steevast aangeduid als 'kind' of 'knaap') onvoorstelbaar sterk. Mime weet zich geen raad met 'Siegfried's kindischer Kraft' (p. 86) en weet hem volstrekt niet in de hand te houden, zodat de vrijgevochten jongeling zijn tijd goeddeels zwervend in het woud doorbrengt, waar de lokroep van zijn woudhoorn echter onbeantwoord blijft. Wanneer Mime hem op listige wijze in de val wil lokken, toont Siegfried dat hij bepaald niet aarzelt om wie hem ook maar de weg naar zijn geluk verspert, uit de weg te ruimen met het inmiddels door hemzelf herstelde zwaard van zijn vader. Hij trekt eropuit en daagt degenen die zijn pad kruisen uit tot een krachtmeting. Siegfried weet niet wat angst is en hoopt dit tijdens zijn tocht door het ongerepte berg- en boslandschap te leren. Jaloers op de dieren in het woud, die onbekommerd paren vormen, gaat ook hij op zoek naar een wederhelft. Een vogelstem vertelt hem het verhaal van de slapende dame op een rots omringd door een vuurwal en wijst hem de weg. Pure bronst dreigt zijn lichaam te verscheuren. Hij vindt de rots, passeert de vuurwal en treft op de serene top inderdaad een slapend lichaam in volle wapenrusting aan, maar denkt aanvankelijk met een man van doen te hebben. Hij besluit het slapende lichaam van zijn helm, schild en harnas te ontdoen. Wanneer hij echter met zijn zwaard het omhulsel opensnijdt, ontdekt hij dat deze metalen schelp door een vrouwenlichaam wordt bewoond. 'Das ist kein Mann!', roept hij ontzet uit (p. 165). Angst bevangt hem. Wat moet hij doen? 'Im Schläfe liegt eine Frau...' Hij is diep getroffen door de delicate vrouwelijkheid die door het intimiderende harnas wordt

omgeven. Het is alsof hij voor het eerst een vrouwenlichaam ziet en hij is ten einde raad. Uiteindelijk weet hij haar te wekken met een kus. Een hevige, wederzijdse liefde bevangt hen. Beide minnaars beseffen echter de onmogelijkheid van hun verbintenis. Vooral Brünnhilde probeert zich heftig tegen haar eigen gevoelens van liefde te verweren, terwijl ze Siegfried bezweert afstand te bewaren, maar tevergeefs. Ze doet afstand van haar maagdelijke en goddelijke status. Lachend besluiten ze hun noodlot tegemoet te gaan.<sup>13</sup> Met ‘bronstige armen’ omarmen ze elkaar. Ze ‘storten’ zich in hun omhelzing.<sup>14</sup>

Siegfried biedt vervolgens als zwervende ridder zijn diensten aan heer Gunther aan, telg uit het tanende geslacht der Gibichungen. Die kent het verhaal van Brünnhilde, de onbereikbaarste, ongenaakbaarste en begeerlijkste der vrouwen, en wil haar tot echtgenote nemen. Hoe echter de stoere, krachtige atlete te onderwerpen? Vanwege zijn ongekeerde fysieke kracht is Siegfried de enige die daartoe in staat kan worden geacht. Beneveld door drank stemt Siegfried hiermee in, op voorwaarde dat hij, bij goede afloop, Gunthers zuster Guttrune mag huwen. Met hulp van de magische tarnhelm doet hij zich als Gunther voor. In diens gedaante bezoekt hij Brünnhilde ten tweeden male. Zij verzet zich, maar in de hevige krachtmeting die volgt delft zij, niet langer gehuld in haar maliënkolder, en ongetwijfeld door coma en liefde verzwakt,<sup>15</sup> het onderspit. Siegfried, alias Gunther, is de held die haar ‘temt’ (p. 207). Ten teken van zijn overwinning, ontvreemdt hij haar de ring die hij haar schonk. Hij had in cognito willen blijven, maar zij herkent hem aan zijn kracht en aan zijn blik. Zij onderwerpt zich en laat zich door hem naar haar hut drijven waar hij haar tot ‘zijn’ bruid zal maken. Siegfried blijft echter trouw aan zijn belofte aan Gunther. In de hut legt hij zijn zwaard tussen hen in, zodat zij kuis, dat wil zeggen zonder tot geslachtsgemeenschap over te gaan, de nacht doorbrengen. In ‘onaangeroerde’ toestand voert hij haar naar het huis van zijn heer, om daar zelf met Guttrune in het huwelijk te treden.

Achterdocht over wat er precies is voorgevallen, bevangt de beide paren echter. Iedereen heeft wel iets te verbergen en de situatie wordt al snel onhoudbaar. Op een gegeven ogenblik zegt Siegfried bijvoorbeeld:

Ihrem Mann gehorchte Brünnhilde  
Eine volle bräutliche Nacht. (p. 214)

---

<sup>13</sup> ‘Lachend will ich dich lieben; / Lachend will ich erblinden; / lachend lass uns verderben – / lachend zugrunde geh’n!’ (p. 175).

<sup>14</sup> Fysieke liefde vindt bij Wagner achter de schermen plaats: terwijl Tristan en Isolde in hun voorspel blijven steken, speelt de liefdesnacht van Siegmund en Sieglinde zich af tussen het eerste en het tweede bedrijf van *Die Walküre* en die van Siegfried en Brünnhilde in de tijdspanne tussen *Siegfried* en *Götterdämmerung*.

<sup>15</sup> ‘An Liebe reich / doch ledig der Kraft’ (p. 183).

Het is echter hoogst omstreden wie hij met de aanduiding ‘haar man’ bedoelt. In het dertiende-eeuwse epos heet het dat Gunther, tijdens de fysieke confrontatie die de aanloop had moeten vormen tot de huwelijksnacht, door Brünnhilde wordt overmeesterd in plaats van omgekeerd. Zij knevelt hem met haar gordel en hangt hem aan een spijker aan de wand, waar hij de volgende ochtend door zijn rechterhand en halfbroer Hagen wordt aangetroffen. Daarmee heeft hij niet alleen onherstelbaar gezichtsverlies geleden, maar ook zijn kans op huwelijksgeluk en nakomelingenschap verspeeld, want voor Brünnhilde is dit het definitieve bewijs dat Siegfried degene was die haar overweldigde en meevoerde. Het conflict wordt steeds grimmiger en escaleert wanneer Brünnhilde de ontvreemde ring aan Siegfrieds hand ontwaart. Nu doorziet zij de intrige. Siegfried blijft doelwit, maar nu van haar wraakzucht. Zij haat Siegfried met dezelfde intensiteit waarmee ze hem aanvankelijk beminde. Haat is haar manier geworden om liefde te tonen. Ook voor anderen wordt zijn aanwezigheid ondraaglijk. Het onbehaaglijke waarheidsmoment moet worden verdrongen: Siegfried moet dood. Er wordt als een wild dier op hem gejaagd. Zijn vijanden azen op zijn dood. Hij verzuimt de vervloekte ring, ondanks hun smeekbede, aan de Rijndochters te geven en komt, zoals zij al voorspellen, door een sluipmoord om het leven. Stervend smeekt hij de afwezige Brünnhilde tevergeefs nog eenmaal te ontwaken. Wanneer de wraak is volbracht, is dat ook voor Brünnhilde het einde. Zij volgt haar geliefde in de dood. Op de brandstapel, hun sterfbed, weet zij zich met hem verenigd. Het vuur slaat over op de Gibichungenburcht en uiteindelijk op het Walhalla zelf. De wereld gaat, conform de aloude anarchistische wensgedachte van Bakoenin en de zijnen, in een allesverzendend vuur – als een soort ‘vuurkuur’ of ‘vuurtherapie’ – ten onder en een nieuw tijdperk, dat van de autonome mens, breekt aan.

### *Primitieve held of toekomstmens?*

In hedendaagse beschouwingen krijgt Siegfried een opvallend slechte pers.<sup>16</sup> Alsof de afkeer die lange tijd Wagner gold, nu op diens voornaamste hoofdpersoon wordt overgedragen. Žižek ziet hem als een ‘Nazi Skinhead’ (2004, p. 26) die grove taal bezigt, zich te buiten gaat aan drank en fysiek geweld en zich op Mime als op een soort Turkse gastarbeider zou uitkuren. Hoe de casus ‘Siegfried’ te beoordelen?

---

<sup>16</sup> Het oordeel van Kitcher & Schacht (2004) is exemplarisch. Siegfried zou een restant zijn uit een vroege versie van het libretto en in de eindversie niet meer op zijn plaats, zodat hij Wagner voor de voeten loopt ‘The Siegfried we see on stage is ... a fossil’ (p. 190).

Siegfried is het prototype van het vrijgevochten individu dat vrijmoedig en daadkrachtig in het leven staat (1850/1914, p. 215), niet geplaagd door neurotische inhibities en excessieve gewetensfuncties (de hypertrofie van het *Über-Ich*). Hij is het tegendeel van de hypochondrische neuroticus, een anarchist die zich door God noch gebod van de wijs laat brengen. Contemporaine civilisaties biedt hij een venster op een heroïsch verleden. De keerzijde van zijn vrijheid is zijn wereldvreemde naïviteit, die hem tot een gemakkelijk doelwit voor intriganten maakt. Van kinds af aan moet hij het zonder ouders stellen en wanneer we met hem als adolescent kennismaken, hunkert hij naar een metgezel van vrouwelijk geslacht, die echter in de onbewoonde wildernis waar hij vertoeft met nadruk lijkt te ontbreken.

Siegfrieds naïviteit speelt vooral op wanneer hij Brünnhilde voor het eerst aanschouwt en door de aanblik van haar vrouwelijke tors volkomen van slag is, alsof hij zich nooit eerder bewust was van het geslachtsverschil. Hij doet een ontdekking die volgens Freud (1908/1941) voor oedipale kleuters is weggelegd. De waarneming van het geslachtsverschil (bij familieleden of leeftijdgenoten) introduceert de eerste dichotomie, de eerste vorm van classificatie of identificatie: individuen vallen in twee categorieën uiteen. We behoren tot het mannelijke of het vrouwelijke geslacht. Door de aanblik van het vrouwenlichaam wordt de jonge Siegfried zich van zijn geslachtelijkheid bewust, terwijl de ervaring van de kus en, als gevolg daarvan, Brünnhildes ontwaken, zijn bronstigheid doen opspelen. Kortom, het is alsof zich bij hem de stadia van oedipale kleuter, bronstige puber en ontluikende minnaar tot één momentopname comprimeren.

De categorisering van mensen als XX of XY hangt nauw samen met de vroegkinderlijke vraag hoe we ter wereld komen. Wanneer Siegfried wil weten wie zijn ouders zijn, weigert Mime hem voor te lichten. Paarvorming zou slechts bij dieren voorkomen, Mime zou zowel vader als moeder voor hem zijn.<sup>17</sup> Siegfried is autodidact, zijn school is het woud. Jongen lijken op hun ouders en uit zijn spiegelbeeld in het wateroppervlak maakt hij op dat Mime onmogelijk voor zijn verwekker kan doorgaan. In het woud heeft hij weliswaar al kennisgemaakt met de geslachtelijkheid van dieren en vastgesteld dat alle dieren in twee geslachten voorkomen, maar de vrouwelijke mens (XX) is de grote onbekende in zijn bestaan. Hij kan zich van een dergelijk wezen geen voorstelling maken. Tijdens de scène op de bergtop wordt hij voor het eerst de – in de regel door kleding verhulde – geslachtelijkheid gewaar. Zijn eerste oefening in classificatie en anatomie (letterlijk: ontleedkunde) lijkt geen eenvoudige opgave. Hij wordt

---

<sup>17</sup> '[Du] bist doch weder Vogel noch Fuchs? Glauben sollst du, ich bin dir Vater und Mutter zugleich' (p. 93/94).



niet met een stereotiepevrouw geconfronteerd, maar met een topatlete, een vermaarde heldin, een vrouw in mannenkledij, een dame in harnas. Brünnhilde lijkt bij eerste aanblik een hybride entiteit, want naakt is zij weliswaar onmiskenbaar vrouw, maar zij hult zich in een viriele buitenzijde. Door een harnas te dragen, lijkt zij bij eerste aanblik een wezen dat niet alleen (als zoogdier) over een endoskelet, maar daarenboven over een exoskelet beschikt, waarmee in de vrije natuur alleen geleedpotigen (kevers) en weekdieren (slakken) zijn toegerust. Als buitenschoolse biologieleerling moet Siegfried zich in een oogwenk zowel de anatomie als de fysiologie van de liefde eigen maken: de aanblik van de andersgeslachtelijke ander en de gewaarwording van de hormonale en cardiovasculaire processen die deze ontmoeting in zijn hypervitale lichaam teweegbrengt.

Zijn naïviteit gaat hem nog meer parten spelen zodra hij, nadat hij met Brünnhilde de nacht heeft doorgebracht, de wijde, maar destijds nog dunbevolkte wereld intrekt om als nomadische ridder zijn diensten aan te bieden aan lokale heren die een vorstenhuis representeren.<sup>18</sup> Omdat hij volledig op zijn intimiderende fysieke kracht en dadendrang vertrouwt, wordt hij er binnen de kortste keren behoorlijk ingeluist. Hij lijkt als instrument in handen te vallen van intriganten. Een verzachtende omstandigheid is dat deze anderen (Hagen en Gunther) al tamelijk lang meedoen op het hoogste niveau. Hagen is een volleerde manipulator met gevoel voor timing, een psycholoog die geduld kan oefenen en anderen voor zijn karretje weet te spannen, het prototype van de hofmeier, de majordomus der Gibichungen (Bourgondiërs) – een vorstenhuis dat in veel opzichten met de Merovingen kan worden vergeleken. Hagen is als het ware een Karolinger, azend op een gelegenheid om de uitgebluste dynastie te onttronen. Net als zijn vader Alberich is hij bereid af te zien van liefde, om al zijn kaarten op het schaakspel van de macht te zetten.

In de loop van het verhaal blijkt Siegfried echter wel degelijk te leren. Dat hij de ring niet teruggeeft aan de Rijndochters, de sirenen die hem met hun klankenspel als een Odysseus willen verleiden, komt omdat hij niet de indruk wil wekken zijn eigen ondergang te vrezen. Hij zou de ring vrijmoedig hebben weggeschonken, als ze niet zouden hebben geprobeerd hem bang te maken. Dat geldt ook voor de schaakpartij met Hagen waarin hij is verwickeld. Hij doorziet diens intrige wel degelijk, maar acht het beneden zijn heldenstatus om vrees voor de dood enige invloed op zijn handelen te laten uitoefenen. Lachend gaat hij zijn noodlot tegemoet. De sterfscène is aangrijpend omdat Siegfried wel degelijk tot inzicht lijkt te

---

<sup>18</sup> Gunther vertegenwoordigt het sedentaire bestaan van huis, haard en erf, Siegfried het nomadische beginsel: zijn enige bezit is zijn lichaam dat hij al levende verteert, en het zwaard dat hij eigenhandig smeedde, terwijl hij van de schat die hij verwierf alleen de (over)draagbare ring heeft behouden (p. 192).

komen.<sup>19</sup> Hij beseft dat hij ten opzichte van Brünnhilde faalde, dat hij zijn unieke kans op erotisch heldendom, die hij in eerste instantie benutte, al gauw verspeelde.

Waarom was Siegfried bereid Brünnhilde letterlijk van de hand te doen? Daar zijn verschillende redenen voor te geven. Om te beginnen wist hij zich, onervaren als hij was, geen raad met het unieke geschenk dat hem min of meer bij toeval in handen viel. Bovendien werd hij dronken gevoerd (door toverdrank beneveld) en drank maakte kennelijk ook toen al meer kapot dan ons lief is. Ook was het ‘vangen’ van de levensgevaarlijke Brünnhilde voor hem een manier om indruk te maken op zijn sociale omgeving. Brünnhilde was Siegfrieds enige ‘bezit’ – vrouwen vormden in die dagen ruilmiddel en statussymbool bij uitstek. Door haar weg te schenken zag hij, als marginale en in maatschappelijk opzicht uitzichtloze zwerver, plotsklaps kans een aanzienlijke sociale status te verwerven. Dankzij zijn huwelijk met Guttrune burgerde hij optimaal in. Hij maakte een ongekende maatschappelijke sprong, ging een voorname positie bekleden aan het hof, het instituut van waaruit de regio werd bestuurd. Gunther stelde als erotische partner niet veel voor: fysiek was hij niet tegen Brünnhilde opgewassen. In plaats van een onmogelijke vrije liefde in de wildernis, zouden ze elkaar kunnen blijven ontmoeten, bij de hand hebben. Brünnhilde kon echter niet leven met de smaad die haar was aangedaan. Ze weigerde deze uitkomst te aanvaarden, eenvoudigweg omdat volgens haar huwelijksmoraal niet Gunther maar Siegfried haar echtgenote was: hij was immers degene die haar uit haar sluimer wekte en haar vervolgens fysiek degradeerde. Beide hoofdpersonen ondergaan in de loop van het verhaal een gedaantewisseling. Brünnhilde is aanvankelijk de atletische Amazone. Een ontmoeting met haar is dodelijk. Wie haar priemende blik ontwaart, is ten dode opgeschreven. Een fysieke verbintenis met haar is eenvoudigweg ondenkbaar. Zij is geen ‘fallische’ vrouw, ontleent haar kracht niet aan een fallusachtige prothese, zoals sommige andere literaire heldinnen, maar veeleer aan haar atletische en intimiderende gestalte in combinatie met haar harnas, het beschermende omhulsel dat haar secundaire geslachtskenmerken aan het zicht onttrekt. Siegfried ontdoet haar van het metalen vlies dat haar omgeeft. De ring die hij haar schenkt, is het symbolische restant van de maliënkolder die haar omgaf. Een stoere Sneeuwwitje, die zich niet in een glazen kist, maar in een harnas bevindt, en niet door een prins, maar door een dolende held tot leven wordt gekust. Haar latente liefde komt meteen tot uitbarsting. Zij slaat haar ogen open, begroet de dag, het zonlicht en haar geliefde. Toch bevangt haar twijfel. Somberheid maakt zich van Brünnhilde meester. Zij smeekt Siegfried haar niet aan te raken, omdat het hun

---

<sup>19</sup> ‘Dying, he begins to grow up and, for the first time, to understand what life and love are all about’ (Kitcher & Schacht 2004, p. 188).

ondergang zal worden (p. 172). De liefde is onmogelijk. Even onmogelijk is het om terug te keren naar haar vorige bestaan. Ontdaan van helm en schild voelt zij zich voortaan weerloos. De liefde die haar wekte, heeft haar verwond:

Verwundet hat mich,  
der mich erweckt!  
Er brach mir Brünne und Helm:  
Brünnhilde bin ich nicht mehr! (p. 171)

Siegfried verzucht echter dat zijn geliefde nog altijd niet ontwaakte: ontwaak, Brünnhilde, wees hier en nu mijn geliefde! Ondanks zijn kracht en bronst gebruikt hij geen geweld, veeleer put hij zich uit in aanhoudende smeebeden om liefde. Uiteindelijk kiezen ze alsnog voor de euforie van de erotische eenwording. Brünnhildes straf, de opsluiting in het harnas, slaat om in geluk, zo lijkt het, nu ze opbloeit in haar lust. Na de omslag in het verhaal, na Siegfrieds verraad, verandert Brünnhilde in een wraakzuchtige intrigante. Als slachtoffer van een complot, van een verkrachting, zint zij op wraak.

Siegfried is een wereldvreemde zwerver die tevergeefs klein werd gehouden, een ongedisciplineerde, gewelddadige barbaar, die nergens voor terugdeinst. Hij zwerft door de natuur, voortgestuwd door een latente bronst die, door de aanblik van Brünnhilde, op overweldigende wijze tot leven wordt gewekt. Er is sprake van wederzijdse hechting, een inprenting die niet meer ongedaan kan worden gemaakt: een verslaving. Ze wekken elkaar tot leven. Siegfrieds bloed 'bruist in bloeiende bronst', schrijft Wagner (p. 170). Het vuur dat de rots omgaf is in hem ontvlamd. Toch gedraagt hij zich ingetogen. Het is een liefde die wanhopig maakt. Na deze liefde, hoe kortstondig ook, is het in feite onmogelijk geworden om nog liefde op te vatten voor een ander. Niets wijst erop dat Siegfried Guttrune werkelijk bemint en Brünnhilde minacht Gunther met nadruk en bij voorbaat.

Na de wederzijdse ontmaagding veranderen ze van rol. Siegfried zit in volle wapenrusting te paard. Brünnhilde blijft haar rots bewonen, ze is nog niet gedomesticeerd. Wanneer hij terugkeert, is hij onherkenbaar veranderd. Brünnhilde verzet zich, vertrouwt op haar fysieke kracht. Alleen tegen Siegfried is zij niet opgewassen. De liefdesscène maakt plaats voor een gewelddadige overrompeling: 'Er dringt auf sie ein; sie ringen... Sie ringen von neuem, er erfasst sie...' (p. 208). Siegfried bedwingt haar fysiek en ontnemt haar de ring, een symbolische verkrachting. Daarmee verbreekt hij echter ook de band tussen haar en hem. Zij behoorde hem toe, maar het was een liefde die eigenlijk altijd toekomst bleef. De zinsnede die

hij na hun fatale krachtmeting uitspreekt: ‘Jetzt bist du mein!, Brünnhilde...’ is eigenlijk geheel misplaatst, want welbeschouwd is hij haar vanaf nu voor altijd kwijt. Tijdens de verwickelingen die volgen, vernietigen de geliefden elkaar: de tragiek van een mislukte poging tot domesticatie, waarbij de ring van hand tot hand gaat en steeds meer slachtoffers maakt.

De fysieke confrontatie maakte deel uit van een fase in de geschiedenis van de erotiek die voorafging aan meer hoofse en hoffelijke vormen van liefde. In tegenstelling tot Don Giovanni is Siegfried geen verleider. Brünnhilde wordt in eerste instantie louter en alleen door Siegfrieds aanblik in vervoering gebracht en vervolgens door zijn fysieke kracht getemd. Psychoanalytisch is sprake van een regressie naar een onvolwassen vorm van fysiek contact: het krachtsverschil als pregenitale gewaarwording van het geslachtsverschil, eerst visueel onderzoekend (de eerste ontmoeting), vervolgens motorisch actief (de tweede ontmoeting).

We hebben te maken met een vroegrijpe puber die in de fysieke confrontatie met een vermaarde, volwassen topatlete zijn ontluikende mannelijke kracht ervaart, die het resultaat is van een forse dosis natuurlijke hormonale doping. Wanneer genitale intimiteit onmogelijk blijkt, valt hij terug op deze primitieve vorm van intiem fysiek genot, een vorm van overweldiging en overgave die, om het normatief-freudiaans te formuleren, in de volwassen erotische confrontatie hooguit een plaats krijgt in het voorspel. De overwinnaar ervaart de weerloosheid en overgave van de ander, de overwonnenen ervaart zichzelf als machteloos en moet in de ander haar of zijn meerdere erkennen: twee complementaire vormen van genot. Zo op het oog bestaan er nogal wat overeenkomsten tussen het liefdesspel en het worstelspel, zoals ook Socrates en Plato in diverse dialogen beaamden, maar deze filosofen vertegenwoordigden een latere, meer geciviliseerde fase in de geschiedenis van de lust, toen de liefdesworsteling zich al had verplaatst naar het speelveld van de homoseksuele liefde, waar zij sindsdien onderdak is blijven vinden. In de heteroseksuele liefde moest zij wijken voor de verbale confrontatie, waarin juist mannen die geleerd hebben op hun kracht te vertrouwen zichzelf als gehandicapt ervaren. Siegfried en Brünnhilde exemplificeren een tijdperk van de liefde waarin ook voor heteroseksuele liefdesparen worstelen en seks nog in elkaars verlengde lagen. Niet als spel, maar als een kwestie van levensbelang: vrijheid of slavernij. Het verschil tussen worstelen en liefde berust dan in het genitale moment, de vraag of er een ‘vijfde’ ledemaat in het spel is, als bron van hormonale doping en als derde hand die maakt dat mannen, als worstelaar, fysiologisch-anatomisch in het voordeel zijn.

Ook Kierkegaard schenkt in *Entweder/Oder* aandacht aan de relatie tussen muziek en erotiek. Hij beschouwt Mozarts *Don Giovanni* als het muzikale epos van de zinnelijke genialiteit en

de verleiding, de ‘geniale genitaliteit’ (1843/1964). Donna Elvira is door Don Giovanni verleid en verkracht. Zij is echter anders dan zijn vele andere slachtoffers. Ze is zijn verleidelijkste en gevaarlijkste tegenstander. Hij heeft haar bedrogen en nu zint zij op wraak. Haar enige zwakte is, dat zij, ondanks haar woede, nog altijd in de ban is van haar verleider. Don Giovanni verandert vrouwen in vrouwen, zoals Kierkegaard het formuleert: in de ontmoeting met hem worden ze, ongeacht leeftijd, erotische ervaring of sociale status, zich van hun vrouwelijkheid, van hun verleidelijkheid bewust – *worden ze verleidelijk*. In tegenstelling tot Siegfried en Don Giovanni, die elkaars tegenpolen zijn (de ruige woudloper versus de galante, stadse heer van stand), hebben Brünnhilde en Donna Elvira het nodige met elkaar gemeen. Brünnhilde verbleef als maagd in het Walhalla, Elvira in het klooster. Door een fatale ontmoeting met een man wordt hun latente verlangen naar genitale erotiek tot leven gewekt. Voor hem geven ze alles op.<sup>20</sup> Elvira is Don Giovanni’s noodlot. Zij haat hem en is vastberaden hem op te sporen, zoals ook Brünnhilde als Walküre letterlijk op mannen jaagt. Haar liefde zal hem weten te vinden. Doodt zij hem, dan doodt zij echter ook zichzelf, omdat haar voormalige Zelf daarmee definitief tot het verleden behoort. Vroeg of laat vindt niettemin de confrontatie plaats, want in Kierkegaards extrapolaties loopt ook deze liefde uiteindelijk uit op een fysieke krachtmeting.<sup>21</sup> Brünnhilde en Elvira maken jacht op hun verleider, eisen revanche, dagen hun geliefde uit tot een ultiem duel. Hun wapenrusting is hun haat.

Don Giovanni weet zelfs in de onwaarschijnlijkste situaties te verleiden. Siegfried daarentegen is geen galante verleider en wist zijn eenmalige moment van geluk niet uit te buiten. Hoewel hij smid was, verzuimde hij het erotische ijzer van hun potentiële verbintenis te smeden toen het heet was. In tegenstelling tot Don Giovanni, die gretig misbruik maakt van momenten van zwakte bij de dame, gedroeg Siegfried zich uiterst ingetogen toen Brünnhilde weerloos was. In hun tweede ontmoeting greep hij terug op excessief fysiek geweld, voorbij

---

<sup>20</sup> ‘Elvira ist in des Klosters Zucht erzogen worden... Sie hat gelehrt die Leidenschaft zu unterdrücken und sie dadurch noch heftiger werden zu lassen, sobald sie die Freiheit, hervorbrechend, bekommt. Sie ist sichere Beute für einen Don Juan; er wird es verstehen, die Leidenschaft ans Licht zu locken, wild, unlenkbar, unersättlich... In ihm hat sie alles, und das Vergangene ist ein Nichts, verlässt sie ihn, so hat sie alles verloren, auch das Vergangene... Von nun an entsagt sie alles ändern, um mit ihm zu leben... Je fester sie ihn umschlungen hat, umso furchtbarer wird ihre Verzweiflung, wenn er sie verlässt. Ihre Liebe ist allbereits von Anfang an eine Verzweiflung; nichts hat für Elvire Bedeutung außer Don Juan’ (p. 205).

<sup>21</sup> ‘Indem wir nun Don Juan und Elvira zusammenstoßen lassen, haben wir die Wahl, ob wir Don Juan den Stärkeren sein lassen wollen oder Elvira. Wir können uns Elvira als die Stärkere denken... Dergestalt tritt sie Don Juan entgegen... Jetzt kennt sie nur einen Leidenschaft, den Hass, und nur einen Gedanken, die Rache... Sie ist verwandelt und ist schöner denn je. Er kann es nicht leugnen, sie fesselt ihn... Dies Mädchen ist gewappnet, sie trägt eine Rüstung, und diese Rüstung ist ihr Hass...’ (p. 211/212).

de erotiek. De ‘echte’ Siegfried en de ‘echte’ Brünnhilde hadden toen al opgehouden te bestaan. Hun uitzicht op liefdesgeluk was al definitief verkeken.

### *Also sprach Brünnhilde*

In de slotfase van *Götterdämmerung* ontpopt Brünnhilde zich als de eigenlijke hoofdpersoon, die door de cascade aan gebeurtenissen tot inzicht komt en de catastrofe, die zich met veel ophef op het toneel voltrekt, vermag te duiden: het tijdperk van de vrije mens is aangebroken.<sup>22</sup> De basale tendens die zich zowel in de natuur als in de geschiedenis aftekent, aldus Wagner (1860/1914, p. 88), is de gestage ontwikkeling naar bewustwording, een proces dat ook zijn personages (Wotan, Brünnhilde, Siegfried) doormaken. Het ultieme inzicht laat zich echter alleen in klanktaal vertolken. Toen Wagner, corresponderend met de in gevangenschap verkerende August Röckel, wilde uitleggen waarin de morele boodschap van de *Ring* berustte, moest hij toegeven dat die zich eigenlijk niet adequaat in woorden laat uitdrukken.<sup>23</sup> Dat de wereld zoals wij haar kennen tot de ondergang is gedoemd, maar liefde de kracht is die ons zal redden, is een conclusie die zich alleen in klankwoorden laat articuleren.<sup>24</sup> Om de archaische poëzie van het libretto te doorgronden, moeten we haar niet in discursieve termen vertalen, maar op muziek zetten.

### *Wagners topografie*

De eerste schetsen voor de *Ring* ontstonden tijdens wandelingen in de Zwitserse Alpen. Witblauwe bergpanorama's met hun strakke, heldere luchten vormen de achtergrond van Wagners tetralogie,<sup>25</sup> het bosrijke, rotsachtige Rijnlandschap de voorgrond. Wagner speelde aanvankelijk met de gedachte het imaginaire muziektheater, dat zijn muziekdrama's uitvoerbaar zou moeten maken, op de Rijnsoever te bouwen waar de Nibelungensage in feite

---

<sup>22</sup> Žižek (2007) ziet er een evangelische boodschap in: het tijdperk van de Wet (Wodan) maakt plaats voor dat van de naastenliefde (p. 210).

<sup>23</sup> ‘Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen. Ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen’ (brief aan August Röckel, 25 januari 1854).

<sup>24</sup> ‘The gist of his reply is that all will become clear to the listener through the music. Wagner never solved the problem of how to express in words the idea that the world was doomed to utter destruction and yet would be redeemed in essence by the power of love. In musical terms he was to convey his idea magnificently in the final scene of the *Götterdämmerung* but the closing words of the text – the ethical crux of the drama – presented him with a task he was not able to resolve coherently’ (Watson p. 138).

<sup>25</sup> ‘[Wagner and Herwegh] ascended the Julier Pass, where visions of Wotan and Fricka were summoned up by the vast walls of rock that flank its summit as though thrust aside by giant hands. Then as now, it was a truly primeval sight. [Subsequently, they] climbed the Rosegg glacier. Wagner... was sublimely impressed by the “sanctity of that desolate spot” that seemed to echo Siegfried breasting the summit of Brünnhilde’s rock... Anyone staging the *Ring* would do well to spend some time in the Swiss Alps’ (Gregor-Dellin, p. 247).

speelde, in een romantische omgeving niet ver van Bingen en de Lorelei, waar Hildegard haar hemelse muziek componeerde,<sup>26</sup> in de beslotenheid van een klooster dat weer was gebouwd op een heilige plaats (een heuvel met panoramisch uitzicht) die in voorchristelijke tijden aan Wodan was gewijd (Horst 2003/2009, p. 16). Wagners muziek bouwde voort op diverse klanklagen die al in het landschap aanwezig waren. Na afloop van de voorstelling zouden niet alleen het Walhalla, het Gibichungenhof en de lichamen van Siegfried en Brünnhilde aan vuur ten prooi vallen, maar zou ook het theater zelf in vlammen moeten opgaan – de anarchistische wensgedachte dat alleen een verzegend vuur als cataclysmen een nieuwe betere wereld kan inluiden.<sup>27</sup> In 1851 vat bij Wagner echter de gedachte post dat Amerika het land van de toekomst(muziek) zal zijn en dat het denkbeeldige muziektheater bijgevolg niet aan de Rijn, maar op de oever van de Mississippi zou moeten verrijzen.<sup>28</sup>

Enkele jaren later wil hij zijn theater optrekken in Zürich, waar hij tijdelijk onderdak vindt en succes oogst, drijvend op een vlot op het meer, met de Alpen als natuurlijk decor. In het deftige hotel Baur au Lac draagt hij op 16 februari 1853 het complete *Ring*-libretto voor. Het publiek is in trance. Op de dag dat hij zijn veertigste verjaardag viert, is zijn roem tot een voorlopig hoogtepunt gestegen, al maakt zijn muziek naast euforie ook controverses los: al in 1854 publiceert Joachim Raff *Die Wagnerfrage* – het grote Wagnerdebat, dat tot op de dag van vandaag voortduurt, is begonnen.

Zürich lijkt de optimale locatie voor zijn Nibelungenfestival, maar door de breuk met Mathilde vervluchtigt de idylle. Met partituren als bagage begint hij aan een nieuwe zwerftocht op zoek naar een locatie voor zijn Festspielhaus, als een muzikaal-geometrische gedachtenwolk die hem op zijn omzwervingen begeleidt en zich in een vijandige omgeving moet zien te materialiseren. Een architectonisch-muzikaal fantasma, een conceptueel gesamt-kunstwerk, een esthetisch Walhalla, dat nog moet worden gebouwd, op een vooralsnog onbekende plek waartoe alleen de regenboog van Wagners verbeelding toegang verschaft. Een zwerfend concept: nomadische architectuur in afwachting van een gelegenheid tot innesteling. Ook hier echter is datgene wat lange tijd een onmogelijk te realiseren mythe leek, werkelijkheid geworden. Het theater kwam er: een sobere, evenwichtige, in alle opzichten apollinische constructie, met zijn unieke houten interieur (als de klankkast van een immense

---

<sup>26</sup> 'I shall erect a theater beside the Rhine and issue invitations to a great dramatic festival... I shall present my entire work over a period of four days... *That audience will understand me*' (Gregor-Dellin p. 236).

<sup>27</sup> 'In 1851 Wagner expressed the desire to build a theatre on the banks of the Rhine, perform the *Ring* in it for four consecutive nights, and then burn the theatre down in flames, as the *Ring* itself ends with the incineration of the world' (Magee 2000, p. 40).

<sup>28</sup> 'In 1851, he considered that America provided the only hope for fulfilment of his dreams, and his Nibelungen drama would first be performed on the banks of the Mississippi' (Watson 1979, p. 126).

Stradivarius) en met zijn onzichtbare orkest, verzonken in een afgrond, zodat de muziek uit het niets lijkt op te stijgen. Een mega-instrument waarin de diffuse, mysterieuze klankkleur opdoemt die zo goed bij Wagners muziekdrama's past: gedempt, zodat zangers in de tweestrijd tussen stem en orkest een kans krijgen; en met een toneel dat met zijn unieke topologie de illusie van een immense ruimte weet op te roepen. Het is in alle opzichten een euritmisch bouwwerk, een klankstolp die de ruimte omgeeft en afbakt waarin Wagners klankwerelden, de muzikale landschappen van zijn partituren, kunnen opdoemen.

Zoals de goden bezit nemen van het Walhalla, zo betreft Wagner op de dag van de première in 1876 zijn Festspielhaus – 'Vollendet das ewige Werk', met deze frase, ontleend aan *Das Rheingold*, heet Wodan hem welkom.<sup>29</sup> Net als eertijds in het antieke Athene stroomt het publiek massaal naar de muziektempel toe. Niet alleen de conceptie, ook de bouw en realisering van het bouwwerk, en de repetities en encenering van de muziekdrama's, gaan met immense inspanningen en organisatorische krachtproeven gepaard. Wagner was niet alleen librettist en componist, maar ook manager en producer van zijn werken. Daarnaast was hij als dirigent en regisseur actief en maakte hij diepe indruk op zijn cast met het voorzingen en -spelen van cruciale scènes. De reusachtige onderneming vergde niet alleen veel tijd, geld en energie, maar verhevigde ook de hartklachten waaraan Wagner chronisch leed en uiteindelijk zou overlijden. Wagner voldoet wat dat betreft niet aan het beeld van een romantische dromer. De praktische realisatie ging hem (letterlijk) ter harte. Hij heeft zich letterlijk doodgewerkt.

Bayreuth als terugkeer op aarde van de verbrande godenburcht. Het Festspielhaus lijkt nog het meest op het Odeon van Agrippa te Athene, bouwheer en generaal in dienst van Augustus, die ook de aanzet tot de bouw van het Pantheon gaf: het summum van apollinische architectuur. Apollinische geometrie creëert een ruimte waarin dionysische muziek zowel mogelijk wordt als in bedwang wordt gehouden. We kunnen het Festspielhaus echter ook zien als anticipatie op de twintigste-eeuwse bioscoopzaal, met een driedimensionaal scherm. Met zijn 'cinematische' muziek loopt Wagner vooruit op wat in de twintigste eeuw de filmmuziek zal worden (Adorno 1952/1974, p. 100; Joe & Gilman 2010). Wagner zou, zo wordt gezegd, vandaag de dag niet in Bayreuth, maar in Beverly Hills woonachtig zijn.

### *Wagners muzikale landschappen*

---

<sup>29</sup> 'Vollendet das ewige Werk! / Auf Berges Gipfel die Götterburg; / prächtig prahlt der prangende Bau! / Wie im Traum ich ihn trug, / wie mein Wille ihn wies, stark und schön / steht er zur Schau; hehrer, herrlicher Bau!' (p. 214).



Wagner was een verwoed wandelaar die door berg- en rivierlandschappen zwierf op plekken waar de moderne wereld, het contemporaine Duitsland, zich lieten wegdenken: een voettocht als een geografisch-archeologisch experiment, waarin fantasie en mythologie zich met geografisch realisme vermengden (Sternberg 1998). Aan deze wandelingen door overweldigende landschappen ontleende hij een omvangrijk geografisch archief waaruit hij putte bij de beknopte maar trefzekere beschrijvingen van zijn decors. De landschappelijke dimensie maakte nadrukkelijk deel uit van het muziekdrama als gesamtkunstwerk. Landschap en muziek zijn bij Wagner nauw met elkaar verweven.<sup>30</sup> Opera's zoals *Der fliegende Holländer* en *Tannhäuser* zijn rechtstreeks terug te voeren op landschapservaringen die tijdens omzwervingen werden opgedaan. Het primordiale landschap, waarop zich nog nauwelijks sporen van menselijke aanwezigheid aftekenen, speelt in de *Ring*-cyclus een beslissende rol als mogelijksvoorwaarde voor het drama.

In deze context moeten we ook Wagners fascinatie voor Amerika plaatsen. Op het nieuwe continent troffen landschapsschilders welhaast ongerepte panorama's aan die aan een prehistorisch Europa deden denken, met de Rocky Mountains als de nieuwe Alpen en de Mississippi als de nieuwe Rijn. Er bestaat een onmiskenbare verwantschap tussen de romantische, ongerepte, quasirealistische landschappen die in Wagners opera's ten tonele verschijnen en de immense, indrukwekkende Amerikaanse landschapsschilderingen van de Hudson River School, waarin uit Duitsland afkomstige immigranten de toon zetten. Vooral in de imposante schilderijen van Albert Bierstadt (1830-1902) is voor fantastische bergen, mistbanken en dwalend zonlicht een belangrijke rol weggelegd. Amerika als het land van de toekomst en van het primordiale begin. Bierstadts schilderijen die de Nieuwe Wereld (als toekomstwereld) vereeuwigden, brengen niet alleen de landschapselementen in beeld die ook in Wagners muziekdrama's op de voorgrond treden (onweer, bladergeruis, rotspartijen, regenbogen, lichteffecten), ook de omvang van zijn doeken strookt met Wagners megalomane ambities. Er lijkt verwantschap te bestaan tussen het mythisch-romantische landschap waarin Siegfried rondtrekt en de even realistische als sprookjesachtige Bierstadtpanorama's uit diezelfde periode. De gelijktijdigheid van hun kunst onderstreept de verwantschap van hun projecten.

Ook Wagners vergelijking van Beethoven met Columbus is hier van belang. Het was Beethovens grootheid en verdienste dat hij de nieuwe wereld van de muziek ontdekte, aldus Wagner (Kropfinger 1991), zij het onbedoeld, omdat hij eigenlijk een alternatieve route naar

---

<sup>30</sup> 'Wagner created a remarkable interrelatedness of music and geography' (Sternberg 1998, p. 330).

het oosten zocht. Beethoven zag zichzelf in feite nog als klassiek componist, was revolutionair zonder het te willen. Niettemin maakte hij de kolonisering van een nieuwe klankwereld mogelijk. Wagner zelf is de emigrant die welbewust het nieuwe landschap beluisterbaar maakt en doorkruist.

De associaties met Beethoven en Bierstadt plaatsen de gedachte aan Wagner als de vader van de filmmuziek in een ander perspectief. De Amerikaanse western als landschapsfilm verschijnt dan als synthese van Bierstadts landschapskunst en Wagners muziekdrama: Siegmund en Siegfried als negentiende-eeuwse desperado's en het muziekdrama als pioniersgenre voor wat later de Californische cinema zal worden.<sup>31</sup> In tegenstelling tot wat Adorno (met zijn achterdocht jegens nieuwe media) suggereert, is de film geen bewegend diorama. Evenmin is het de functie van filmmuziek om tijd te doden of te verstrooien. Het witte doek is een venster naar de nieuwe wereld en Amerika het filmlandschap bij uitstek. De kracht van filmmuziek berust in de mate waarin zij het vermogen het landschap, en de dramatische handelingen die zich daarin voltrekken, in een eigen klankruimte te laten verschijnen, in nauwe samenspraak met het bewegende beeld. Voor dat type filmmuziek mag Wagner als erflater gelden. Net als Siegmund en Siegfried zijn de desperado's van het witte doek spaarzaam met woorden. Hun stemmingen en motieven worden gedragen door muziek: de stem van hun onbewuste.

### *Muziek en geometrie*

De verwantschap tussen Wagner en Bierstadt blijft niet beperkt tot het kleurpalet, de 'sfeer' die uit hun landschappen oprijst, maar lijkt veeleer de fundamentele structuur, om niet te zeggen de topologie te betreffen. Eerder zagen we hoe de wiskunde van Thales, Pythagoras en Euclides zich in een effen, vlakke, naadloze ruimte ontwikkelde, die van de Egyptische woestijn: een elementaire geometrische ruimte zonder breuken waarin bouwwerken konden oprijzen als omvangrijke, maar niettemin eenvoudige geometrische structuren die, hoewel kunstmatig, met het landschap één geheel leken te vormen. In die ruimte liet de euclidische wiskunde zich optimaal beoefenen, waarna zij zich naar de zandperken (microwoestijnen) in Atheense sportparken verplaatste.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Cf. 'Until the advent of movies, there was no more astounding public entertainment than the Wagner-operas. *Tristan*, *Die Meistersinger*, and the *Ring* were works of mind-altering breath and depth, towering over every artistic endeavor of their time' (Ross 2007, p. 11).

<sup>32</sup> Het hedendaagse schoolbord is in feite een herinnering aan die vlakke ruimte: verticaal in plaats van horizontaal, zwart in plaats van wit en kleinschalig in plaats van uitgestrekt, maar topologisch hebben we met dezelfde basale ruimtelijkheid te maken. Er loopt een rechtstreekse lijn van de wiskundige oefeningen in het

Bij Bierstadt en Wagner treedt echter een heel ander soort ruimte tevoorschijn. Hun vergezichten exemplificeren het tegendeel van de vlakke ruimte van de antieke meetkunde. Bij hen gaat het om een moeilijk te definiëren, complexe ruimtelijkheid, multidimensionaal, gegroefd en verwrongen, waarin hoge pieken, breuken, grillige plateaus en abrupte afgronden de toon zetten. Dat betekent dat ook de bijpassende wiskunde, die aan hun topologie, hun ruimte-ervaring beantwoordt, anders van karakter is. Zoals er verwantschap bestaat tussen het landschap van Egypte, de muziek van Pythagoras, de meetkunde van Thales en de architectuur van de piramidebouwers, zo bestaat er verwantschap tussen de muziek van Wagner, de kunst van Bierstadt en de negentiende-eeuwse wiskunde.

Daarom wil ik naast Bierstadt en Wagner een derde grootheid van Duitse herkomst in deze reeks betrekken: de mathematicus Bernard Riemann. Dat Wagner (1813-1883), Riemann (1826-1866) en Bierstadt (1830-1902) tijdgenoten zijn, blijkt niet alleen uit hun biografische gegevens, maar komt ook in hun omgang met de dimensie ruimte tot uitdrukking. Marcus du Sautoy (2003/2004) beschrijft de nieuwe ruimtelijkheid die Riemann destijds ontdekte als een nieuw, spectaculair landschap, opgebouwd uit scherpe pieken en amorfe brokken: het toennog onontgonnen wonderland van de imaginaire getallen (p. 82). De wetenschap die hij als pionier beoefende, wordt door Du Sautoy als een verkennende, explorerende wiskunde aangemerkt. Zoals de titel van diens boek (*The music of the primes*) al aanduidt, benadrukt ook Du Sautoy de fundamentele affiniteit tussen wiskunde en muziek. In beide domeinen wordt gebruikgemaakt van een abstracte symbooltaal die een imaginaire werkelijkheid beschrijft. We zouden de posteclidische meetkunde van Riemann en de partituren van Wagner kunnen zien als pogingen om (met wiskundige en muzikale symbolen) complexe, multidimensionale ruimtelijkheid in kaart te brengen. Anders gezegd: Wagners muziekdrama's golden als onuitvoerbaar, hadden behoefte aan een geheel nieuw type theater, omdat ze een ongekende vorm van ruimte, van tijdruimte opriepen zoals die op dat moment ook door Riemann werd verkend en onderzocht. In de bestaande (euclidische) theaters leek Wagners ambitieuze, multidimensionale kunstwerk 'onbegonnen'. Riemann, aldus Du Sautoy, ontdekt en analyseert de basale mathematische code die aan dit nieuwe landschap ten grondslag ligt: de DNA-code van een nieuwe, uitdagende ruimte<sup>33</sup> – wiskunde, muziek en genomonderzoek als analoge intellectuele activiteiten die de aandacht vestigen op basale, essentiële structuren van het Zijn.

---

zand bij Athene naar het hedendaagse schoolbord in klas of collegezaal, hoewel schoolborden aldaar inmiddels vrijwel volledig zijn verdrongen door digiborden als symptoom van het visualiserende computertijdperk.

<sup>33</sup> 'He had uncovered what could be considered the DNA of these imaginary landscapes' (p. 88).

Het gaat bij Wagner uitdrukkelijk om tijdruimte, om een nieuwe, complexe vorm van ruimtelijkheid waarvan de temporele dimensie (oorsprong – heden – toekomst) met de ruimtelijke dimensie één geheel vormt. De landschappen van zijn klankwerelden verbinden de muziek van de toekomst met de oerakkoorden van het primordiale begin. Ook Von Westernhagen (1956) heeft op de constituerende betekenis van deze nieuwe ruimtelijkheid in Wagners werk gewezen. Zijn muziek creëert een ruimtelijke ervaring. Zijn opera's roepen ieder voor zich een landschap op, een wereld in het leven, een unieke ervaring van ruimtelijkheid, een eigen ruimtelijke sfeer (p. 94). Daarin berust de vierde dimensie, als het ware, van Wagners muziek in vergelijking met andere composities: 'Seine Musik hat gleichsam eine Dimension mehr' (p. 94). Wat dat betreft is Wagners revolutie in de negentiende eeuw vergelijkbaar met de introductie van het perspectief (de derde dimensie) in de schilderkunst van de Renaissance. Zijn muziek opent een ruimte, laat niet-lineaire vormen van ruimtelijkheid opdoemen, zoals de spookachtige ruimte van *Der fliegende Holländer* (de weidse, Noorse, schimmige zeevlakte), de merkwaardige ruimtelijkheid van de Rijnbodem in *Das Rheingold* of de ruimtelijkheid waarin de lichtval van een zonsopgang in een alpenlandschap ten gehore wordt gebracht in *Die Walküre*, een scène die het Alpengebied als ruimtelijke ervaring in klanken weet te vatten. Elk muziekdrama vertolkt een eigen sfeer, een eigen topologie, een unieke akoestische ambiance.<sup>34</sup> Die unieke ruimtelijkheid is in wezen een klankwereld. Ook Magee benadrukt dat elke Wagneropera een eigen karakteristieke klankruimte creëert die de muziek van de eerste tot de laatste maat doordrenkt.<sup>35</sup> Wagner, zo stelt hij, weet in elk werk een geheel eigen klankwereld te creëren, een muzikale ambiance of leefwereld waarin de gebeurtenissen zich voltrekken.

Er lijkt, kortom, sprake van synchroniciteit en gelijkgestemdheid waar het fundamentele ruimte-ervaringen betreft die in uiteenlopende domeinen (muziek, schilderkunst, geometrie) tevoorschijn treden. In de volgende paragraaf zal de aandacht verschuiven van het ruimtelijke (topologische) naar het moleculaire niveau: het klankweefsel, de textuur van noten, kruisen, mollen en hersteltekens waaruit de partituur is opgebouwd. De aandacht verschuift dan van archeologie en topologie naar histologie en biochemie.

1869

---

<sup>34</sup> 'So schafft er fortan für jedes seiner Dramen eine eigene Raumsphäre' (p. 94).

<sup>35</sup> 'There is, to every Wagner opera, an utterly distinctive sound. It constitutes a sound-world of its own. From the very first chord the listener is transported into a world of sound unlike any other in music. His music stand for the creation of unique worlds and this is something few artists achieve' (p. 17).

1869 is een belangrijk jaartal in Wagners dossier. *Das Rheingold* beleeft zijn première en Nietzsche brengt zijn eerste bezoek aan Tribtschen. In Utah wordt de Transcontinental Railroad voltooid, de ontsluiting van het verre westen als landschap van de onbegrensde toekomst en het nieuwe begin. Terwijl August Bebel en Wilhelm Liebknecht de SDAP oprichten, vindt in Beieren de eerste steenlegging voor het sprookjeskasteel Neuschwanstein door koning Ludwig II plaats. In deze gebeurtenissen treden de twee gezichten van het toenmalige Duitsland naar voren: modernisering versus romantiek. In 1869 ziet ook het eerste nummer van het tijdschrift *Nature* het licht, waarin Watson en Crick in 1953 (een volle eeuw na de La Spezia-scène) hun artikel over de structuur van DNA publiceren. In 2001 volgt de publicatie van het menselijk genoom. En Dmitri Mendelejev (1834-1907) concipieert in 1869 het periodiek systeem der elementen.

Er tekent zich een zekere gelijkenis af tussen Mendelejevs systeem en Wagners *Ring*. Ook aan Mendelejev openbaart zich het beslissende inzicht na een lange fase van onrust en vermoeidheid, tijdens een droom (Strathern 2000). Ook bij hem is na een lange incubatiefase sprake van een plotselinge, intuïtieve toegang tot het elementaire. Beide gebeurtenissen zijn varianten van de eureka-ervaring die wetenschappers en kunstenaars delen: de elementen of componenten vallen ineens op hun plaats. De rest is dan slechts een kwestie van uitwerking. De culminatie van de negentiende-eeuwse scheikunde in Mendelejevs systeem en de culminatie van de negentiende-eeuwse opera in Wagners *Ring* weerspiegelen elkaar. Mendelejevs systeem is geen matrix of tabel, maar een ringvormige structuur, een neerwaartse, ouroborosachtige spiraal. De opeenvolging van elementen, van links naar rechts, eindigt niet in de rechterkolom, maar maakt veeleer een achterwaartse draai van 180 graden om vervolgens op de volgende regel door te lopen.

#### *Wet van de octaven*

Mendelejevs systeem was geen schepping uit het niets. John Newlands ontdekte al in 1863 dat bij een rangschikking van 54 elementen in verticale groepen van zeven, de elementen die op één lijn lagen bepaalde kenmerken met elkaar gemeen hadden. Anders gezegd: er was sprake van periodiciteit. In zekere zin was elk achtste element een herhaling van het eerste. De elementen vormden 'octaven' en lieten zich rangschikken als horizontale reeksen elementen. Newlands noemde zijn ontdekking de Wet van de octaven, een bewuste verwijzing naar de musicologie (Strathern 2000).

No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.	No.
H 1	F 8	Cl 15	Co & Ni 22	Br 29	Pd 36	I 42	Pt & Ir 50	
Li 2	Na 9	K 16	Cu 23	Rb 30	Ag 37	Cs 44	Os 51	
G 3	Mg 10	Ca 17	Zn 24	Sr 31	Cd 38	Ba & V 45	Hg 52	
Bo 4	Al 11	Cr 19	Y 25	Ce & La 33	U 40	Ta 46	Tl 53	
C 5	Si 12	Ti 18	In 26	Zr 32	Sn 39	W 47	Pb 54	
N 6	P 13	Mn 20	As 27	Di & Mo 34	Sb 41	Nb 48	Bi 55	
O 7	S 14	Fe 21	Se 28	Ro & Ru 35	Te 43	Au 49	Th 56	

Hoewel Mendelejev gebruik kon maken van nieuwe gegevens inzake het atomaire gewicht van elementen, was Newlands' voorspel van grote betekenis. De basale structuur van diens octaven blijft herkenbaar in Mendelejvs systeem, dat zeven horizontale 'perioden' omvat: muziek laat zich met scheikunde vergelijken. Ook Mendelejvs systeem is op periodiciteit gebaseerd. Wanneer we de elementen van laag naar hoog ordenen op basis van massa (waterstof, helium, lithium, enzovoort), dan keren die met vergelijkbare eigenschappen periodiek terug. Dit maakt een ordening van elementen in groepen (verticaal) en perioden (horizontaal) mogelijk. Elementen met vergelijkbare eigenschappen, gerangschikt als verticale kolommen, zijn als akkoorden op een notenbalk.

De volgorde van elementen wordt bepaald door het aantal elektronen in hun elektronenschillen. De zwaarste elementen hebben zeven elektronenschillen, de lichtste één. Dat zijn de sopranen van het systeem. In de eerste schil kunnen zich twee elektronen bevinden. In de eerste periode treffen we dan ook twee elementen aan: waterstof (H, het meest elementaire element, met slechts één elektron in zijn schil) en helium (He, twee elektronen). De eerste elektronenschil laat zich met de elementairste toonladder vergelijken, die immers ook uit twee tonen bestond. De oudste liederen, zingend of fluitend voortgebracht, bestonden uit twee tonen, zodat de oerfluit slechts één opening bevatte. Zo introduceerde oermuziek een primordiale vorm van orde: open versus dicht, hoog versus laag. In de daaropvolgende periode treffen we onder meer het element koolstof aan (C, met twee elektronen in de eerste en vier elektronen in de tweede schil), vergelijkbaar met zes tonen verspreid over twee toonreeksen.

Zoals een element verandert door een elektron af te stoten of te absorberen, zo kunnen ook tonen een of meer seconden in toonhoogte zakken of stijgen, waardoor de onderlinge verhoudingen tussen klanken zich wijzigen en een anders geaard akkoord ontstaat. Een G-akkoord kan in een G-7-akkoord veranderen door seconden (muzikale 'elektronen') af te staan. In de regel doet een akkoord dit niet uit eigen beweging, maar in interactie met andere akkoorden die zich in zijn omgeving bevinden, net als bij atomen het geval is. Atomen met veel elektronen in hun buitenste schil zijn geneigd elektronen op te nemen, om hun schil te

vullen, terwijl atomen met weinig elektronen in hun buitenste schil juist geneigd zijn elektronen af te staan. We kunnen dit vergelijken met de neiging van sommige akkoorden om hun hoogste ('buitenste') toon te laten dalen of stijgen, om een stabiel(er) (consonanter) akkoord te laten klinken, of als reactie op de nabijheid van het grondakkoord. Zo kunnen we muzikale composities met chemische reacties vergelijken.

Zoals de componist met een periodiek systeem van toonsoorten en akkoorden werkt waartussen zich chemische reacties lijken te voltrekken, zo werkt ook de chemicus met een assortiment van elementen. Ook in een muzikale compositie gaan tonen en klanken verbindingen aan. Ze kunnen elkaar aantrekken, afstoten of van karakter doen veranderen, ze kunnen positief of negatief geladen zijn. We zouden de tekens # en b met de chemische symbolen + en – kunnen vergelijken. Een dissonant zouden we als een akkoord met een negatieve of positieve lading kunnen beschouwen. Het verlies van een of twee seconden (als muzikale tegenhangers van elektronen) geldt als aankondiging van een naderend, krachtiger, stabiel(er) grondakkoord dat een zekere aantrekkingskracht op de seconden uitoefent, die dan overlopen van het ene akkoord naar het andere (bijvoorbeeld wanneer G in G7 verandert om de nabijheid van het C-grootakkoord te signaleren). De opera's van Wagner lijken met hun explosieve dynamiek en voortdurende fluctuaties de chemie van de natuur zelf te vertolken, de natuur buiten het lab als een waaier aan interagerende klanken en tonen die als moleculen over het podium zweven en vluchtige verbindingen vormen.

Meer concreet laat zich het begin van *Das Rheingold* als een muzikale biopolymeer beschouwen. Een polymeer is een molecuul dat uit een opeenvolging van identieke of soortgelijke delen bestaat, in dit geval: variaties op het Es-grootakkoord. Biopolymeren worden door levende organismen voortgebracht. Het beroemdste biopolymeer is ongetwijfeld DNA, een aaneenrijging van nucleotiden, zoals de *Rheingold*-prelude een aaneenrijging van Es-grootakkoorden is, die zich eveneens tot een levend muzikaal organisme (de opera) ontwikkelt. Het Festspielhaus te Bayreuth voorkomt als akoestisch-architectonische stulp dat woorden en klanken vervluchtigen: een mengvat waar elementaire polymeren tot muzikale macromoleculen uitgroeien. Een afgeschermd, donkere kamer die een oorspronkelijke chemische situatie wil creëren die in de drooggelegde natuur buiten het theater niet meer voorkomt. Een situatie die de 'chemie', de 'atmosfeer' van de oertijd simuleert waarin zich chemische reacties voordeden die Wagner repliceert. Bayreuth als een akoestische cel waarin zich een groot aantal complexe biochemische processen sequentieel of simultaan voltrekt. Zodra het verzonken orkest de eerste maten van *Das Rheingold* inzet, verandert het Festspielhaus in een biochemische klankstulp die het ontstaan van het leven simuleert,

compleet met muzikale moleculen en lichtflitsen, als een akoestische variant op een thema waarvoor het Urey-Miller-experiment als biochemische tegenhanger geldt.

Dit experiment werd in 1953 in Chicago uitgevoerd, precies honderd jaar na de conceptie van *Das Rheingold* (de divanscène), in het jaar waarin Watson en Crick aan de overzijde van de oceaan de structuur van DNA ontrafelden. Een student bootste in een glazen stolp de oeratmosfeer van de aarde (de befaamde ‘oersoep’) na. Vervolgens werden bliksemflitsen gesimuleerd. Spontaan bleken elementaire ingrediënten van het leven te ontstaan. Dit experiment zou veel navolging vinden: variaties op een thema. We zouden de geboorte van *Das Rheingold* uit Es-grootakkoorden als een muzikale voorloper van dit experiment kunnen beschouwen, als een tonale simulatie van het ontstaan van de biopolymeren van het leven. Ook in het oerexperiment dat zich ongeveer vier miljard jaar geleden moet hebben voltrokken, moet leven op deze wijze in water zijn ontstaan. Dat beginmoment onttrekt zich aan ons blikveld: de oudste fossielen (van stromboliëten) zijn slechts 3,4 miljard jaar oud. Deze organismen gedijden op een aarde waar het leven al miljoenen jaren woekerde. Het mythische begin, voorbij de vroegst traceerbare sporen, geldt als de graal van de hedendaagse levenswetenschappen, zeker nu het scheppen en herscheppen van leven (synthetische biologie) hoog op de wetenschappelijke agenda prijkt. Een biologie van de toekomst (synthetisch leven) is tegelijkertijd een biologie van het primordiale begin. *Rheingold*-luisteraars zijn getuige van een muzikale replicatie van het ontstaan van biopolymeren die zich tot een levend organisme ontplooiën.

### *Muziek van de steppe*

Scheikunde en muziek komen samen in het werk van Wagners tijdgenoot, de Russische chemicus en componist Aleksander Borodin (1833-1887), bevriend met musici zoals Mussorgsky, Rimsky-Korsakov en Liszt, maar ook met chemici zoals Mendelejev en Boetlerov. Uitgerekend in 1969 beleeft zijn eerste symfonie haar première en maakt hij een begin met zijn belangrijkste compositie, de opera *Vorst Igor*, over de strijd van de prille Russische staat tegen de gevreesde Polovtsi, nomaden die, in de dagen van Hendrik de Vogelaar en Hildegard van Bingen, de uitgestrekte steppen bij de Zwarte Zee bewoonden. Qua politiek-historische setting laat deze opera zich met *Lohengrin* vergelijken: een staat in statu nascendi tracht zich tegen nomaden te beschermen door een politiek-militaire beschermende laag (een exoskelet) te creëren en afweer te mobiliseren. Bij Borodin is deze strijd vooral ook een muzikale confrontatie tussen de diatonische muziek van de Russen en de chromatisch-dionysische muziek van de nomaden. De Russische muziek doet uitermate



Russisch aan (Borodin was nationalist), de nomadische muziek is daarentegen ritmisch en onstuimig: een confrontatie tussen Russisch etatisme en een nomadische sprookjeswereld, afgewisseld met andere genres, zoals volkse dansen en alcoholgezag.

Het Russische leger wordt tijdens een strafexpeditie door bereden nomaden in het steppelandschap verrast en verpletterend verslagen. Aanvoerder Igor raakt in gevangenschap. Als krijgsgevangene in het tentenkamp maakt hij kennis met de nomadische cultuur als akoestische ambiance. Er worden door geroofde slavinnen opwindende dansen opgevoerd, begeleid door diatonische muziek, afgewisseld met chromatische, nomadische gezangen. Dit alles in de hoop dat Igor voor een van de tentoongestelde, Amazone-achtige atletes zal bezwijken en overlopen. De heftig dansende vrouwen worden als circusdieren met leren riemen in het gareel gehouden en opgezweept, en uiteindelijk wordt één van hen door haar slavendrijver gevangen, in triomf opgetild en aan de khan overhandigd, die haar op zijn beurt aan 'vriend' Igor aanbiedt, die echter in zijn weigering volhardt. Als een Russische Odysseus wil hij terugkeren bij zijn trouwe echtgenote, om haar – en met haar het Russische volk – uit de benarde toestand te verlossen. Het zwoele slavinnenlied uit de polovtsiaansedansen, de 'Glijdende dans van de meisjes', dat heimwee naar het land van herkomst vertolkt, zou in 1953 wereldberoemd worden als het lied 'Stranger in Paradise' in de musical *Kismet*. Een keur aan artiesten, van The Supremes tot en met André Rieu, heeft het op zijn repertoire gezet. Eenmaal in de populaire cultuur geïntroduceerd lijkt deze muzikale biopolymeer zich eindeloos te repliceren.

Borodin is een 'verdeeld subject' met passies die moeilijk verenigbaar lijken: scheikunde en muziek. Tijdens de eerste levenshelft lijkt scheikunde te domineren, de wetenschap waarmee hij in zijn onderhoud voorziet. Gedurende de tweede levenshelft daarentegen treedt hij sterker op de voorgrond als componist. Beide passies lijken te concurreren in plaats van elkaar te versterken. De omvang van zijn muzikale oeuvre is bescheiden en zijn meesterwerk *Vorst Igor* moest door Rimsky-Korsakov postuum worden voltooid. Veel van zijn scheikundige activiteiten betreffen onderzoeksproblemen die door vooraanstaande tijdgenoten net iets voortvarender werden aangepakt. Alsof hij, door zijn scheikundige beslommeringen, nooit de grote componist is geworden die in hem besloten lag en omgekeerd. In de tweede helft van de negentiende eeuw stonden wetenschap en kunst als 'twee culturen' op grote afstand van elkaar. Scheikunde was toentertijd, door fysieke blootstelling aan giftige stoffen in laboratoria, een ongezond beroep, wat Borodins accumulerende gezondheidsproblemen zou kunnen verklaren, die anderen toeschrijven aan de chronische overwerktheid die uit zijn concurrerende ambities voortvloeide.

Er zijn diverse pogingen ondernomen om Borodins scheikunde en Borodins muziek met elkaar te verbinden. Daarbij wordt onder meer gewezen op de wijze waarop zich in *Vorst Igor* tussen toonaarden, akkoorden en toonladders, tussen diatonische en dionysische muziekstijlen, chemische reacties lijken te voltrekken. De krijgsgevangen vorst is als een chemicus die via de muziek de biochemische samenstelling van een onbekende, explosieve cultuur exploreert. Als scheikundige dankt Borodin zijn faam vooral aan zijn onderzoek naar aldehyden, substanties die een belangrijke rol vervullen bij de productie van polymeren. De bekendste bio-polymeer is DNA, en aldehyden worden onder meer gebruikt in onderzoek naar genetische beschadigingen als gevolg van chemische vervuiling, zoals de stof butadieen die het DNA van rokers beschadigt.

Terwijl Borodin wordt geplaagd door de aantrekkingskracht die muziek op hem uitoefent, tekent zich in het werk van tijdgenoot Friedrich Nietzsche een beweging in omgekeerde richting af: een wending van muziek naar chemie. In 1869, het jaar van zijn vriendschap met het echtpaar Wagner, staan voor hem de kunst en de muziek voorop. Juist in de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw speelt zich in Europa echter een dramatische *Umwertung aller Werte* af. In Duitsland, Frankrijk en Rusland verschuift het brandpunt van de intellectuele aandacht van kunst naar wetenschap: terwijl het imago van de kunst devalueert, lijken wetenschap en techniek snel in aanzien te stijgen. De roman *Vaders en zonen* van Ivan Toergenjev uit 1861 beschrijft een generatieconflict tussen vaders (romantici, verknocht aan literatuur en kunst) en een nieuwe generatie van realisten en nihilisten (in de ban van moderne natuurwetenschappen zoals fysiologie en scheikunde) die het 'hogere' (liefde, schoonheid, enzovoort) vanuit het 'lagere' (fysiologische en biochemische processen) willen verklaren. Ook Nietzsche raakt hiermee behept (Zwart 2000). In *Menschliches, Allzumenschliches* uit 1878 tracht hij fenomenen zoals kunst en inspiratie natuurwetenschappelijk te duiden. In het eerste aforisme, getiteld *Chemie der Begriffe und Empfindungen*, stelt hij: 'Alles was wir brauchen... ist eine Chemie der moralischen, religiösen, ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen.' Voorstellingen en ervaringen laten zich beschrijven als atomen en moleculen die op elkaar inwerken, verbindingen aangaan en elkaar afstoten. Met dit boek zet zijn verwijdering van Wagner in.

#### *De Ring, Das Kapital en de goldrush*

In 1859 voltooide Wagner *Tristan und Isolde*, de opera die een revolutie ontketende in de muziek. In datzelfde jaar zien ook twee andere revolutionaire werken het licht: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* van Karl Marx en *On the origin of species* van Charles Darwin. De

vraag wat deze werken, die ieder voor zich een omwenteling in respectievelijk de muziek, de politiek en de biologie inluidden, met elkaar gemeen hebben, is al vaak gesteld, het explicietst door Barzun (1941/1981) die er echter weinig mee weet aan te vangen, vooral omdat, waar het de vergelijking tussen Wagner en Marx betreft, de keuze voor *Tristan* misplaatst is.<sup>36</sup> Het boek van Marx staat niet op zichzelf, maar maakt deel uit van een reeks en vormt de opmaat tot een project dat tot zijn magnum opus *Das Kapital* zal uitdijen, een immense onderneming waarvoor in de jaren veertig van de negentiende eeuw de basis werd gelegd en waaraan de auteur tot in de jaren zeventig, dat wil zeggen gedurende de rest van zijn werkzame leven, bleef werken. *Zur Kritik der politischen Ökonomie* wordt ook wel ‘*Das Kapital* deel 0’ genoemd en de titel uit 1859 keert onverkort terug als ondertitel van *Das Kapital*. Kortom, de tegenhanger van *Das Kapital*, als trilogie, of zelfs als tetralogie, is niet *Tristan und Isolde*, maar de *Ring*. Wanneer we die twee projecten met elkaar vergelijken, dan is de synchronie opvallend.

Wagner begint zijn project net als Marx in de jaren veertig (in 1848 schrijft hij het oerlibretto *Siegfrieds Tod*), om het in de jaren zeventig te voltooien. In beide gevallen resulteert de arbeid in een trilogie, voorafgegaan door een voorstudie (1 + 3). En terwijl Marx na de revolutie van 1848 als balling de oversteeek naar Engeland maakt om in het Brits Museum *Das Kapital* te schrijven, gaat Wagner na de revolutie van 1849 in Zwitserland in ballingschap om er de *Ring* te componeren. Deze nabijheid in de tijd onderstreept de inhoudelijke affiniteit die zich tussen hun projecten aftekent.

Hun levensloop valt samen met de industriële revolutie van de negentiende eeuw<sup>37</sup> En beiden komen in 1883 te overlijden, Maar op het eerste gezicht lijken Wagner en Marx op onoverbrugbare afstand van elkaar te staan. Ze lazen weliswaar dezelfde auteurs (zoals Feuerbach en Proudhon), maar hebben elkaar nooit ontmoet, noch ooit inhoudelijk naar elkaar verwezen.<sup>38</sup> Toch waren er momenten waarop de routes die zij als politieke ballingen over de Europese landkaart beschreven elkaar opvallend dicht naderden, bijvoorbeeld gedurende de maanden die Wagner halverwege de jaren vijftig te Londen (onder meer in het Brits Museum)

---

<sup>36</sup> De tegenhanger van *Tristan und Isolde*, het kunstwerk dat werkelijk met Wagners muziekdrama kan worden vergeleken, is *Les fleurs du mal* van Baudelaire uit 1857.

<sup>37</sup> ‘Die erste technische Revolution verläuft ziemlich genau parallel zu Wagners Leben: 1813 wurde die erste brauchbare Lokomotive gebaut, 1881 das erste Telefon-Ortsnetz’ (Gregor-Dellin 1973, p. 7).

<sup>38</sup> Wagner heeft wel Marx’ schoonzoon Ferdinand Lasalle ontmoet, kort voordat deze duellerend om het leven kwam.

doorbracht, in een vergeefse poging *Die Walküre* te voltooien,<sup>39</sup> maar vooral tijdens de première van de *Ring* in 1876, toen Marx, op reis in Duitsland, Bayreuth passeerde. In een brief aan Friedrich ('Fred') Engels deed hij zijn beklag over de overlast die Wagners muzikale triomf hem bezorgde.<sup>40</sup>

Niettemin brengen Marx en Wagner in hun magnum opus, het gigantische project waaraan ze gedurende decennia werkten, een gelijkkluidende kerngedachte naar voren: de oorzaak van het kwaad in de wereld is het goud en de economische zondeval is het moment waarop dit edelmetaal als geld, dat wil zeggen als algemene representatie van ruilwaarde gaat functioneren. Laten we de verwantschap tussen hun synchrone projecten nader bezien, te beginnen bij *Das Kapital*.

Uit de briefwisseling met Engels valt op te maken dat Marx zijn levenswerk aanvankelijk in 1851 hoopte te publiceren. Telkens weer stoot hij echter op nieuwe lagen en dimensies. Zodoende dijt het werk steeds verder uit, om uiteindelijk min of meer onvoltooibaar te worden. Het boek uit 1859 was een voorlopige diagnose of prelude, die echter zou worden overschaduwd door de zogeheten *Grundrisse* – in 1939 als voorstudie en oerversie van *Das Kapital* postuum gepubliceerd. In 1867 verschijnt dan eindelijk *Das Kapital* zelf. In zijn voorwoord verontschuldigt de auteur zich voor de late verschijning. De vertraging zou aan gezondheidsproblemen te wijten zijn,<sup>41</sup> al geeft hij toe dat ook inhoudelijke factoren een rol speelden. In zijn grote werk, dat een filosofie van de toekomst wil schetsen, wil Marx bij het begin beginnen, en dat is moeilijk, tijdrovend en arbeidsintensief: 'Aller Anfang ist schwer' (1867/1979, p. 11).

Marx staat een micrologische anatomie van het economische bestaan voor ogen (p. 12). De elementaire bouwstenen van het maatschappelijke weefsel, de 'cellen' van het economische leven, zijn de 'waren' (1867/1979, p. 12), als concrete synthese van gebruikswaarde en ruilwaarde. Een waar is een ding dat enerzijds nuttig en bruikbaar is, maar anderzijds geld waard is: drager van ruilwaarde. Ruilwaarde drukt zich uit in prijs. Dat wil zeggen, het

---

<sup>39</sup> In 1877 bracht hij nogmaals een bezoek aan Londen. Cosima noteert in haar dagboek: 'Return journey by steam boat, powerful impression. R. says, this is Alberich's dream fulfilled, Nibelheim, world dominion, bustle, labour, oppression by steam and fog everywhere' (Sabor 1987, p. 228).

<sup>40</sup> 'Lieber Fred... Die Koffer wurden abgeladen und einem Mann mit der Karre übergeben, der uns zum nächsten, gleich bei der Eisenbahn, vor der Stadt gelegenen Gasthof begleiten sollte. Aber in diesem Gasthof gab's nur noch ein freies Zimmer und zugleich kündete uns der Wirt die schauerliche Mär, dass wir schwerlich anderswo ein Unterkommen finden würden, indem die Stadt überschwemmt sei... durch die Leute aus allen Weltteilen, die sich von dort [zum Bayreuther] Narrenfest des Staatsmusikanten Wagner begeben wollten. Und so war's. Wir irrten lange in der Stadt neben dem Karren herum; weder die kleinste Kneipe noch das größte Hotel bot Asyl' (Karlsbad, 19 augustus 1876; Marx, Engels 1983, p. 441).

<sup>41</sup> 'Die lange Pause zwischen Anfang und Fortsetzung ist einer langjähriger Krankheit geschuldet' (1867/1979, p. 11).

algemene equivalent van de ruilwaarde van waren is het geld. En de primordiale verschijningsvorm van geld, het oergeld als het ware, is het goud. De ruilwaarde 'kristalliseert' aanvankelijk tot goud (p. 107). Anders gezegd: dankzij het goud kan de ruilwaarde zich losmaken van gebruikswaarde en emanciperen. De verzelfstandigde ruilwaarde, als resultaat van het uiteengaan van gebruikswaarde en ruilwaarde, is de prijs. En het goud, zodra het uit de ingewanden van de aarde wordt gewonnen, is (als edelmetaal dat geen interacties met zijn omgeving aangaat) bij uitstek geschikt om zuivere ruilwaarde te incarneren. Waarde is als zodanig onzichtbaar, het 'huist' in de dingen, maar wordt zichtbaar gemaakt, aan de oppervlakte gebracht, in de vorm van goud, gouden munten, geld. Wanneer waarde (als goud) tot geld consolideert, kan het een min of meer zelfstandig bestaan gaan leiden en circuleren.

Daaraan gaat echter een primitievere fase vooraf, die van de schatvorming. Het oerverlangen, waar het goud betreft, is het verlangen schatten te vergaren. In eerste instantie zal het goud niet in omloop worden gebracht, maar juist geaccumuleerd worden. Het zal zich letterlijk ophopen. Het goud, als directe, primaire incarnatie van menselijke arbeid, 'versteent' aanvankelijk tot schat (p. 144). Goudhonger is kenmerkend voor de vroegste fase, de aanvang van de geschiedenis van de warenproductie, aldus Marx. Goud (geld) is een surplus, een overschot, en als zodanig inzet van een naïeve, primitieve vorm van zelfverrijking. De machthebber legt beslag op de aan de aarde onttrokken goudschat, die zijn macht consolideert en waarop die macht berust. Idealiter wordt de schat begraven. Goud kan dan niet als geld functioneren, niet circuleren. In beginsel is deze goudhonger mateloos, de schat kan in feite nooit groot genoeg zijn. Strikt genomen is de goudbezitter echter een asceet. Aan zijn goudfetisjisme wordt elke andere vorm van genot opgeofferd (p. 147). Niettemin moet deze primordiale goudhonger vroeg of laat wijken voor de maatschappelijke behoefte aan goud als ruilmiddel. Het goud transformeert dan van schat tot geld, gaat circuleren.

De overgang naar een economie in eigenlijke zin vindt in de regel plaats wanneer een ander zich de schat toe-eigent en in circulatie brengt. Dat gebeurde bijvoorbeeld toen de Spanjaarden zich van de goudschatten van de Azteken en de Inca's (als Nieuw-wereldse 'Nibelungen') meester maakten: de overgang van een statische naar een dynamische fase in het productieproces van waren. Het goud gaat dan over van een vaste (solide) in een vloeibare (liquide) vorm, wordt 'liquiditeit'. In de moderne samenleving is dit proces min of meer tot voltooiing gekomen, al zouden we gouden sieraden als een restant van primordiale goudhonger kunnen beschouwen. De moderne samenleving is één grote destilleerkolf

geworden die alle andere grondstoffen in goudkristal verandert.<sup>42</sup> Niets kan weerstand bieden aan deze ‘alchemie’ (145). De ‘goudgraal’ is het levensprincipe van de moderne samenleving geworden.<sup>43</sup>

Het is precies *dit* proces dat Wagner in *Das Rheingold* stap voor stap ten tonele voert. De reusachtige ‘dwerf’ Alberich is de aan goud verslaafde, plutocratische asceet. Om de schat te kunnen verwerven, moet hij afstand doen van erotisch genot en daarin stemt hij toe: hij zweert de liefde af. Voor goudhonger moet al het andere wijken. Goud is voor hem echter nog geen geld. Heel zijn doen en laten is gericht op accumulatie van een immense schat, die hem in feite nooit groot genoeg is en die geen ander doel dient dan het schragen van zijn aura, zijn ‘magische’ macht.<sup>44</sup> In de onderaardse wereld, waar het goud wordt gewonnen, krijgt deze primitieve economie haar beslag. Het doel van al deze inspanningen is, zo veel mogelijk goud te vergaren. Totdat Wodan zich meester weet te maken van de schat. Dan wordt het goud in omloop gebracht: het gaat circuleren en wordt als geld, als ruilmiddel gebruikt. Wodan had de reuzen Fafner en Fasolt beloofd dat hij voor de bouw van het Walhalla in natura zou betalen. Hij zou hen als tegenprestatie een vrouw aan de hand doen, namelijk de godin Freija. Zij verschijnt ten tonele als het meest primordiale ruilmiddel, het oergeld – een betaalmiddel om schuld af te lossen dat nog ouder is dan goud. *Das Rheingold* beschrijft de poging van de goden om deze primitieve vorm van ruil, die als zodanig hun morele weerzin wekt, door een beschaafd alternatief te vervangen: goud. Freija belichaamt de vitaliserende levensdrift, het goud de doodsdrift (goudhonger maakt slachtoffers in Wagners opera, om uiteindelijk het hele systeem te ontwrichten). Goud als ruilmiddel moet de plaats innemen van de vrouw als ruilmiddel. Dit goud moet wel een volwaardig equivalent zijn van de betrokken vrouw, dezelfde omvang hebben als haar lichaam, niet in termen van gewicht, maar in termen van de hoogte van de stapel. Een of meer gouden muntstukken zouden voor Freija, de archetypische vrouw, niet volstaan. Voor een droomvrouw moet een losprijs in de vorm van een immense goudschat worden opgebracht. Dit inruilen van een vrouw voor goud zouden we als de ‘oerruil’ kunnen beschouwen. Zodra het goud echter in handen raakt van een primitieve reus, wordt het weer een schat. Hij weet er niets anders mee aan te vangen dan het op te hopen, in de aarde te verbergen, halsstarrig te bewaken. Er treedt een economische regressie op: het

---

<sup>42</sup> ‘Die Zirkulation wird die große gesellschaftliche Retorte, worin alles hineinfliegt, um als Geldkristall wieder herauszukommen’ (p. 145).

<sup>43</sup> ‘Die moderne Gesellschaft... begrüßt im Goldgral die glänzende Inkarnation ihres Lebensprinzips’ (p. 147).

<sup>44</sup> Trots toont Alberich Wodan zijn schat: ‘Sieh’st du den Hort, den mein Heer / dort mir gehäuft?’ Waartoe dient die schat, wil Wodan weten (‘Zu was doch frommt dich der Hort?’). Het antwoord luidt dat Alberich, door schatten te vergaren, zijn zinnen op de hele wereld heeft gezet (‘Schätze zu schaffen, Schätze zu bergen... Mit dem Hort / Die ganze Welt / Gewinn’ ich mit ihm mir zu eigen’ (p. 243).

betaalmiddel bevrïest tot goudschat. De economische ijstijd treedt weer in, totdat Siegfried zich meester weet te maken van de schat en het goud, gecondenseerd tot ring, andermaal in circulatie brengt.

Van belang is dat zowel Wagner als Marx bij het begin begint. Om de actuele malaise van de moderne samenleving te doorgronden en een muziek dan wel economie van de toekomst op te bouwen, is het van belang terug te keren naar de oorspronkelijke zondeval: de introductie van het geld, een moment dat zich in een tijdzone voorbij de historische documenten, in een diffuus voorstadium heeft voorgedaan en vanuit het nu met terugwerkende kracht, in achterwaartse richting ('vade retro') gereconstrueerd moet worden. Juist in de negentiende eeuw is dat mythische, primordiale beginmoment in hoge mate actueel geworden: om de dynamiek van de moderne samenleving te begrijpen, moet het raadsel van het goud worden opgehelderd. In de periode tussen 1848 en 1855, precies op het moment dat Wagner en Marx hun projecten initiëren, vindt in Californië de goudkoorts, de goldrush plaats: in het maagdelijke landschap van het Verre Westen treedt in feite een herhaling van de primordiale situatie op. Het goud wordt gewonnen, zoals in de vroege voortijd. Om de goudhonger van de negentiende-eeuwse Alberichs, die massaal in Californië neerstrijken en hun gezondheid en geluk aan hun goudkoorts opofferen, te kunnen duiden, is het van belang de dynamiek van het negentiende-eeuwse kapitalisme te doorgronden.

Marx heeft de goudkoorts de tweede ontdekking van Amerika genoemd. De eerste ontdekking (door Columbus) maakte dat de Atlantische Oceaan de rol van binnenzee ging spelen die in de antieke tijd voor de Middellandse Zee was weggelegd. Goudhonger (de maniakale speurtocht naar een eldorado) was een belangrijke drijfveer voor de kolonisatie van Amerika door de Spanjaarden. Die goudhonger stilden ze in Mexico en Peru, waar het goud nog als schat fungeerde: fantastische gouden kunstwerken, die echter meedogenloos tot munten werden omgesmeed – de schat moest hoe dan ook vloeibaar worden en in geld veranderen. Na de tweede ontdekking zal de rol van binnenzee meer en meer door de Stille Oceaan worden overgenomen. Het zwaartepunt van de Amerikaanse economie zal zich onvermijdelijk naar de westkust verplaatsen.

Zowel in *Das Kapital* als in de *Ring* tekenen zich enkele lagen (bij Wagner: klankformaties) af. Om te beginnen de vroege voortijd, het tijdsgewricht van de primordiale goudwinning. Vervolgens de actualiteit, die eveneens een goudtijd is in die zin dat het element goud als het meest dominante metaal kan worden aangemerkt, met de Californische goudkoorts als symptoom, een hysterische uitvergroting van de algemene goudhonger die het economische leven als zodanig overheerst en waaraan al het andere (inclusief de kunst) wordt opgeofferd.

En ten slotte de toekomsttijd, de utopie, die zowel van goud als van geld zal zijn verschoond, zodat kunst weer omwille van zichzelf wordt beoefend en het kunstwerk van de toekomst mogelijk wordt.<sup>45</sup> En zoals de personages in Wagners muziekdrama's geen moderne, eigentijdse individuen zijn, maar veeleer archetypische gestalten, boven ruimte en tijd verheven, zo benadrukt ook Marx dat zijn studie niet over het doen en laten van reëel bestaande individuen handelt. Wanneer hij over arbeiders of kapitalisten spreekt, dan betreft het in feite personificaties van economische archetypen (p. 16). De betrokkenen worden niet in morele zin veroordeeld, maar zijn veeleer betroffen in een onontkoombaar proces waarvan het goud (gecondenseerd tot ring) de motor vormt, dat zich aan hun besluitvorming als individu onttrekt en waarvan ze de logica en noodzaak hooguit retrospectief weten te duiden. In aangrijpende toonaarden bezingt *Das Rheingold* de bedrukkende arbeidsomstandigheden in de onderaardse spelonken waar Alberich met harde hand regeert. Ondergrondse slaven ploeteren in mijnschachten diep in de aarde. Om het aardedonkere Nibelungenrijk te bereiken, moeten Wodan en Loge een lange, verticale reis door een soort vulkaanschacht afleggen.<sup>46</sup> Dankzij de tarnhelm, die onzichtbaar maakt, oefent Alberich een panoptische macht over zijn slavenleger uit.<sup>47</sup> Ooit waren deze Nibelungen 'zorgeloze smeden' (p. 238) die met metallurgische virtuositeit sieraden voor geliefden vervaardigden, maar nu dwingt tiran Alberich hen (uit goudgier) steeds meer goud in steeds weer nieuwe schachten te vergaren.<sup>48</sup> Wodan en Loge overmeesteren Alberich door een list. Door hem van zijn goud te beroven, wordt hij van de troon gestoten, maar het is Wodan vooral om de ring te doen. Alberich is bereid afstand te doen van de schat, maar niet van de ring, zijn waardevolste bezit, het laatste dat hem nog rest. Het is een soort lichaamsdeel, een onderdeel van zichzelf geworden: hand, hoofd, oog of oor zijn hem niet minder eigen dan deze (vleesrode) ring.<sup>49</sup> Wanneer Wodan hem met geweld de ring van zijn vinger ruikt, schreeuwt hij het uit. Hij is ernstig beschadigd, gemutileerd ('Zertrümmert! Zerknickt!') en onomkeerbaar van zijn macht beroofd (p. 253). Het is in feite een castratiescène.

---

<sup>45</sup> Zie ook het fantastische, megalomane, utopische toekomstepos *Pan* van de (marxistische) dichter Herman Gorter. Terwijl arbeiders als nobele toekomstwilden hun tijd verdoen met dansen, zingen, sport en erotiek, doen 'gouden machines' zingend en snorrend het werk.

<sup>46</sup> Net als professor Lidenbrock en zijn metgezellen in Vernes roman *Reis naar het middelpunt der aarde*, die in 1864 (vijf jaar voor de première van *Das Rheingold*) verschijnt.

<sup>47</sup> 'Überall weilt er nun, / euch zu bewachen; / wo nicht ihr ihn gewahrt, / seid seiner gewärtig! / Untertan seid ihr ihm immer!' (p. 236).

<sup>48</sup> De vergelijking van arbeiders (arbeiders in het algemeen, mijnwerkers in het bijzonder) met dwergen komen we ook in andere negentiende-eeuwse bronnen tegen, zoals het sombere gedicht dat Paul Verlaine aan mijnwerkers in Wallonië wijdde: 'Dans l'herbe noire / Les kobolds vont' (1872/1993, p. 58).

<sup>49</sup> 'Lös' ich mir Leib und Leben, / den Ring auch muß ich mir lösen; / Hand und Haupt, Aug' und Ohr / sind nicht mehr mein Eigen, / als hier dieser rote Ring!' (p. 252).



We zouden *Das Kapital* I (dat beschrijft hoe ruw materiaal in waren wordt omgezet) met *Siegfried* kunnen vergelijken. Nadat in *Das Rheingold* het basale mechanisme van de uitbuiting werd ontmanteld, is Mime uit de onderaardse goudmijn ontsnapt en voor zichzelf begonnen. De arbeider is vervreemd van de resultaten van zijn arbeid en de opbrengst ligt, als goudschat, elders opgetast. Mime is de voormalige producent van waren die zijn meerwaarde in de vorm van goud komt opeisen, maar Siegfried naar voren schuift als instrument dat het vuile werk moet opknappen, de barricade moet beklimmen om het gewelddadige ondiep (dat het tot schat gestolde kapitaal bewaakt) te trotseren. In deze opera wint de arbeider-anarchist het echter, zowel van de primitieve plutocraat Fafner als van de politieke intrigant Mime, die hem voor zijn eigen agenda wil gebruiken.

Ook in de *Grundrisse* gaat Marx uitvoerig op goudwinning in. Hij volgt het spoor terug naar de primordiale historisch-mythologische laag die ten tijde van de negentiende-eeuwse goudkoorts weer hoogst actueel was en om die reden blootgelegd moest worden. Wat archeologie was, is weer economie geworden. Omstandig beschrijft Marx hoe het goud in elementaire klompjes in de aarde wordt aangetroffen. De moderne goudkoorts is de renaissance van de metallurgische oertijd, de wedergeboorte van de mythische gouden eeuw van de smidse. De ontdekking van het goud is een herhaling (onder eigentijdse condities) van de primordiale metallurgische goudhonger. Want goud, aldus Marx, is het eerste metaal dat als metaal werd ontdekt.<sup>50</sup> Goud komt immers in ‘maagdelijke toestand’ in de bodem voor, terwijl andere metalen met hun omgeving interageren en via ingewikkelde procedés uit de aarde moeten worden losgezongen (p. 109). Goud als oeroud, maar ook hoogst actueel thema. Het wordt in de bergen, in gesteenten (als ertsaderen), maar ook in rivierbeddingen aangetroffen, aldus Marx. In het laatste geval laat de goudzoeker de rivier het vuile werk doen. Die fungeert dan zelf als zeefbekken.<sup>51</sup> De goudzoeker hoeft dan niet eigenhandig het gesteente te klieven en te splijten, omdat het water het zware edelmetaal al van de lichtere materialen (zand, klei en dergelijke) heeft gescheiden. In tegenstelling tot de arbeiders van Alberich, die in onderaardse grotten ploeterden, wordt er nu in rivieren naar goud gezocht, al komen er in Californië ook goudmijnen voor, waar arbeiders als prehistorische Nibelungen in het stoffige duister afdalen.

De archeologische omweg langs het primordiale beginmoment, als strategie om het heden te begrijpen (‘vade retro’), waarbij de auteur in feite steeds verder doordringt in oudere lagen, is

---

<sup>50</sup> ‘[Gold ist] au fond *das erste entdeckte Metall qua Metall*’ (p. 109; cursivering door de auteur).

<sup>51</sup> ‘Flüsse sind tatsächlich große natürliche *Schwingtröge*’ (p. 109).

kortom geen eigenaardigheid van Wagner, maar een strategie die hij met belangrijke intellectuele stromingen zoals psychoanalyse en marxisme deelt.

Ik zou ook op flankerende studies van Friedrich Engels kunnen wijzen. Diens geschrift over de oorsprong van het gezin, waarin hij eigentijdse antropologische bronnen gebruikt om antieke beschrijvingen van het leven van de oude Germanen te herlezen (1962/1975a), is de marxistische tegenhanger van *Die Walküre*, terwijl zijn studie over de rol van arbeid in de antropogenese de omweg door de prehistorie maximaliseert (1962/1975b). De rol die Engels aan arbeid toedicht, wordt bij Wagner door muziek gespeeld.

Wagner, een ondernemende man, kon niet met geld overweg. Hij had de rechten op zijn partituren al lang en breed verkocht toen ze nog helemaal niets waard waren en werd herhaaldelijk onder curatele gesteld. Zelfs zijn muzikale triomf in 1876 eindigde met een rampzalige verliespost. Het verlangen bevrijd te worden van financiële overwegingen laat zich biografisch goed verklaren. De almacht van het goud vormde een belangrijke dimensie van zijn persoonlijke malaise. Zijn opera's vraten geld en dat was precies wat hij niet had. Voor hem gold de muziek, niet de economie als onderbouw. Niet de economische hoofdstad Londen, maar de culturele hoofdstad Parijs was voor hem het middelpunt van moderniteit. Dit neemt niet weg dat de situaties van Marx en Wagner in financieel opzicht gelijkenis vertoonden. Beide revolutionairen waren chronisch afhankelijk van geldschietters. Voor Marx speelde de kapitalistische fabrikseigenaar Friedrich Engels de rol die zijdekoopman Otto Wesendonck bij Wagner op zich nam. Wagner was echter een man van lange lijnen, die het heden in het perspectief van de toekomst zag. Uiteindelijk is Bayreuth alsnog een welvarend familiebedrijf, om niet te zeggen een culturele goudmijn geworden, terwijl Wagners muziekdrama's het op de markt van kunst en cultuur uitzonderlijk goed doen. Het verschil tussen hem en Marx is niet alleen dat Marx (als een soort Mime) anderen de door hem op papier bepleitte barricaden liet bemensen, maar vooral dat voor Wagner een revolutie uiteindelijk met muzikale middelen moest worden beslecht en een betere wereld uit de geest van de muziek zou moeten opdoemen.