

SCHOPENHAUER EN DE ROMANTIEK

Bouwstenen voor Richard Wagners

"Tristan und Isolde". Deel 2

door Patrick Segers



RENE MAGRITTE. De minnaars

De tegenstelling tussen dag en nacht wordt tijdens het tweede bedrijf tot haar hoogtepunt gevoerd om uiteindelijk uit te monden in de mythe van de nacht. Het voorspel klinkt haast als één luide, langgerekte kreet. De taal van de passie. Alsof een ondraaglijke, witte hittegloed de muziek tot in het zenit drijft. Innerlijk vuur, even verblindend als een hel, wit licht: de alomtegenwoordigheid van de nacht. Maar hier aan het hof van Marke nestelt de dag zich met zijn verraderlijke listen in de nacht. Het liefdespaar is gedoemd.

Terwijl bij het begin van de eerste scène koning Markes jachtgezelschap langzaam uit het auditief beeld verdwijnt, maakt Isoldes passie haar blind voor de herhaalde waarschuwingen van Brangäne wanneer die haar bezweert dat de jacht opgezet spel is. Melot, een ridder van de koning wil Tristan op die manier in de val lokken. Isolde hoort Brangänes waarschuwing weg. Brangäne is ten einde raad. Ze beklaagt zich dat ze haar meesteres de liefdesdrank gaf. Haar repliek wordt begeleid door de duistere motieven van de doodsdrank en de dood. Isolde wijst haar terecht. Zij verwijt Brangäne dat zij de macht van vrouw Minne niet kent. Aan haar zijn leven en dood onderworpen. Liefde en dood staan nu op één lijn. Maar de dood werd haar ontnomen door vrouw Minne. En die beslist hoe het eindigen zal. De motieven van dood en doodsdrank zijn nog aanwezig maar overheersen de muziek niet langer meer. Want door de toondaling in het motief van het verlangen ontstond een nieuw motief. Waarbij het net is alsof Isolde zich onderdompelt in die muziek. Dit motief onderwerping aan de liefde ontpopt zich bij Brangäne als een variatie die haar tormentatie verraadt. Ze smeekt Isolde het licht van de fakkel niet te doven, het afgesproken teken voor Tristan niet te geven. Maar gedreven door haar innerlijk vuur dooft Isolde als was het haar eigen levenslicht, het licht van de fakkel. De volle betekenis van dit beeld wordt pas duidelijk bij het einde van de opera. Brangäne gaat post vatten op een uitkijktoren.

Met dit tweede bedrijf zijn we helemaal aanbeland bij Schopenhauers metafysica van de geslachtelijke liefde. En bij Wagners onvoltooid gebleven brief aan de filosoof, maar waarin hij toch maar een nieuwe idee aankondigde die een andere weg naar wilsverloochening zou tonen, een weg die dan wel vertrekt uit het wezen van de eros zelf.

Schopenhauer stelt in § 60 van het eerste deel van zijn hoofdwerk dat de bevrediging van de sexuele opwelling, een bevestiging van de wil is die uitstijgt boven het eigen lichaam en het eigen bestaan. Deze bevrediging heeft de bedoeling het leven voor onbepaalde tijd te bevestigen in het voortbrengen van een nieuw lichaam. De dood van het individu wordt overstegen. Maar het lijden en de dood, onlosmakelijk verbonden met het leven, worden ook opnieuw bevestigd. Waardoor de meest volkomen kennis, die enkel resulteert uit wilsverloochening verder weg is dan ooit. De sexualiteit staat bij Schopenhauer enkel in het teken van de voortplanting. Via de sexualiteit dient de mens het in stand houden van de soort. Een liefdespaar, dat zijn twee dansende marionetten en aan hun touwtjes trekt de metafysische wil. Uiteraard maakt Schopenhauer een scherp onderscheid tussen gewone sexualiteit en passie. Passie verschilt van het eerste doordat bij haar de wil in zo'n hoge mate ontvlamd is dat er geen terughouden meer mogelijk is voor de doorsnee mens. Want hier wordt de aantrekkingskracht zo intens dat, wanneer de pijn niet verlicht wordt door de vereniging met de geliefde, het niet denkbeeldig is dat de persoon in kwestie zelfmoord pleegt. Want voor hem is niets meer van tel buiten de vereniging met de ene, ware geliefde. Maar eenmaal dat de metafysische wil uitgeraasd is, zal ook de passie verdwijnen. Want die intense ervaring, het opgenomen worden in een wereld die de grauwe, saaie, dagelijkse werkelijkheid overstijgt, betekent in feite niets. Ondanks alles werd enkel het belang van de soort gediend. En dit spijs het feit dat passie eerder uitzondering dan wel regel is. Hier is het dat Wagner zijn nieuwe idee dacht te introduceren. De volgende scène maakt een en ander duidelijk.

Bij het begin van de tweede scène speelt het orkest eerst traag de cadans van het motief van het wachten. Maar die cadans wordt alsmaar opgedreven. Het verlangen van Tristan en Isolde naar mekaar is niet meer te stuiten. Onder het slaken van krachtige, vurige kreten komende uit het diepste van henzelf vallen ze mekaar in de armen, terwijl de opzweepende klanken van het motief onderwerping aan de liefde wel uit hun lichamen lijken te stromen. Een 'moment suprême', opperste vervoering. Na deze wilde begroeting wordt het iets rustiger en worden de werelden van de dag en de nacht weer tegenover mekaar geplaatst. En we krijgen een verklaring voor Tristans gedrag tijdens het eerste bedrijf. Toen onderwierp hij zich nog aan de wetten van de dag en was hij het slachtoffer van het principium individuationis. De individualiteit is niets meer dan de dag van de metafysische wil, de verschijning in ruimte en tijd van ontelbare, kwetsbare, sterfelijke wezens. Dieren, maar ook menselijke individuen die zich niet op vreedzame wijze met mekaar onderhouden. Dat ligt nu eenmaal in hun aard. Homo homini lupus. Maar doordat die individuen ook hulpbehoevend zijn waardoor ze niet

zonder de ander kunnen, zullen ze zich vanuit die afhankelijkheid verenigen in groepen, stammen. Hier feodale stelsels die hun kracht onttrekken aan bepaalde codes die men niet mag overtreden teneinde het evenwicht binnen de groep niet in gevaar te brengen. Tristan is de gevangene van zo'n code. Binnen die code is hij een held. Maar hij staat volledig machteloos nu die code Isolde opeist voor haar koning. Ook Isolde is slachtoffer van zo'n code, maar met dit verschil dat zij die rol nooit aanvaard heeft. En daarom koos zij resoluut en onvoorwaardelijk voor de wereld van de nacht. En naar die wereld wilde zij Tristan, verrader en knecht van de dag, meenemen. Want enkel de nacht, de dood kan hen verbinden in eeuwige min. De doodsdrank als de intens sexuele, passionele ervaring van de ene ondeelbare, metafysische wil. Vandaar dat Tristan antwoordt dat hij de zoete dood in Isoldes hand herkend had en wist dat zijn dag volbracht was. Hij spreekt dus over dezelfde ervaring als Isolde. En vanuit duistere diepten klimt de hymne aan de nacht naar boven. Intens zoet en weemoedig. Beiden denken ze te ervaren dat dat wat hen scheidt de grenzen van het individu zijn. En Tristan bevestigt dat ze toegewezen werden aan de nacht. Dit woord, toegewezen aan de nacht, 'Nachtgeweihte' in het Duits wekt romantische connotaties. In *Hymnen an die Nacht*, de gedichtencyclus van Novalis, heeft de dichter het ook over 'Der Nacht Geweihte'. Maar het dikwijls gesuggereerde verband met *Tristan* lijkt op toeval te berusten. Want ook al is de wereld van de heilige nacht bij Novalis superieur aan die van de dag, er blijft toch een belangrijk verschil met Wagner. De hoofdpersoon bij Novalis zoekt over de grenzen van tijd en ruimte heen contact met zijn gestorven geliefde. De daaruit resulterende belevenis van hereniging met de geliefde vrouw is mystiek van aard. En vooral, Novalis plaatst die ervaring volledig in het historisch perspectief van het Christendom. Een groter contrast met de Wagner van *Tristan* is nauwelijks denkbaar. Maar er is nog een ander werk uit de Duitse vroegromantiek waarvan bewezen is dat Wagner het las. In *Lucinde* van Friedrich Schlegel beweren de geliefden Lucinde en Julius dat de dag zich eens zal oplossen in één grote, eeuwige liefdesnacht en noemen ze zichzelf "Der Nacht geweiht".

Ook Tristan en Isolde willen de wereld van de dag laten voor wat hij is. Tristan die de nacht van de dood ondanks de verblinding van de bedrieglijke dag liefdevol aanschouwd heeft, kent slechts één hunkeren. Enkel in de nacht van de dood is ware liefdesrust te vinden. De heerlijk slome, mysterieuze muziek van het motief, liefde in de nacht, leidt naar de duistere diepten van de hymne aan de nacht. Hier wordt de wereld van de dag de omgekeerde wereld voor Tristan. Hij zit niet langer meer verstrikt in de wereld van het principium individuationis, in de vorm van het heden, het hier en nu waarin dank zij daadkracht dingen gerealiseerd worden. Wagners wereld van de dag is synoniem met Schopenhauers dag van de wil. In § 54 van diens hoofdwerk lezen we: *"De vorm van het heden is essentieel voor de objectivatie van de wil, maar waarbij het heden ook is zoals een eeuwigdurende middag zonder een koele avond, juist zoals de echte zon zonder ophouden schijnt, terwijl ze enkel ogenschijnlijk in de boezem van de nacht zinkt."* Van deze passage vind je een echo in een repliek van Isolde: In onze boezem verborg zich de zon, terwijl de geliefden het gevoel hebben dat de nacht over

hen nederzinkt. De muziek vertelt dat heel duidelijk door een variatie van de hymne aan de nacht te laten uitgroeien tot een nieuw motief - de nacht - waarbij tonen zo diep wegzakken dat het lijkt alsof elke beweging een einde nam. Niets is meer nodig. De meest duistere diepten zijn binnen bereik. Maar natuurlijk is dit slechts een illusie, want niets is minder waar. De zon heeft zich enkel verborgen. De wereld van de dag blijft in deze nacht nog altijd aanwezig. Het gevaar ligt steeds op de loer.

Vanop haar uitkijktoren maant Brangäne de geliefden tot voorzichtigheid aan. Weldra wijkt de nacht voor de dag. Brangänes stem klinkt als één langgerekte waarschuwingskreet. Na haar tussenkomst suggereert de muziek van een nieuw nachtmotief weer vrede en rust. Rust in de nacht. Tristan vertelt Isolde dat hij wil sterven. Zacht en mysterieus bezingt hij zijn liefde in de nacht. En wanneer Isolde dan vraagt of de dag Tristan moet wekken, beweert hij dat de dag zal moeten wijken voor de dood. Isolde wil weten of de dood op eenzelfde manier als de dag hun liefde zal tenietdoen. Haar vraag luidt een bespiegeling in over hoe beide minnaars, het wezen van de liefde en de dood ervaren. Het lijkt mij aangewezen nu Wagner, kernideeën van Schopenhauer een andere bestemming wil geven, even stil te staan bij hoe deze filosoof over de dood dacht. In § 54 van zijn hoofdwerk kunnen we lezen: Iedereen is enkel vergankelijk als verschijning; doch als ding-an-sich is iedereen tijdloos en derhalve oneindig. (...) De dood heft de illusie op die ieders bewustzijn scheidt van dat van de anderen. Als ding-an-sich wordt de dode tot de ondeelbare wil. Dat is de ware betekenis van een toekomstig bestaan of onsterfelijkheid. (...) Wij vrezen in de dood het tenietgaan van het individuele. Wagner zal vanuit deze inzichten over de dood vertrekken maar de betekenis die Schopenhauer daarbij geeft aan onsterfelijkheid uitbreiden naar liefde als eros. Die liefde zou dan het principium individuationis opheffen en de geliefden verlossen door hen te laten overgaan in een toestand waarin - zoals Friedrich Schlegel het beschrijft in *Lucinde* - de dag zal verzinken en oplossen en een grote liefdesnacht zich eeuwig rustig zal voelen. Wagner zal echter inzien dat dit ideaal slechts een vrome wensdroom is. De onsterfelijkheid van de liefde. Tristan tracht Isolde te overtuigen van die mogelijkheid. De zalige, ontspannende muziek van het motief - rust in de nacht - verleent Tristans woorden kracht. De liefde zal nooit sterven ook al zou hij, Tristan hier en nu sterven. Want datgene wat eeuwig leeft, kan nooit met hem sterven. En als zijn liefde nooit sterft, kan Tristan ook niet sterven in zijn liefde.

Dezelfde ontspannende muziek begeleidt Isoldes repliek terwijl zij zich zorgen maakt over hun liefdesband, Tristan én Isolde. Want als Tristan zou sterven, zou dan dat woordje én, dat wat hen verbindt, niet met zijn dood vernietigd worden? Maar de nachtelijke rust geeft Tristan de zekerheid dat de dood enkel dat wat hen kwelt ongedaan zal maken, dat wat Tristan belet Isolde eeuwig lief te hebben. Terwijl het motief van het verlangen resoneert in een diepe zucht van bevrijding van Isolde overwint ze haar laatste twijfels. Het woordje én, ook al zou het door de dood opgeheven worden, dan toch enkel maar om samen met Isoldes en Tristans leven aan de dood gegeven te zijn. Sterven om enkel nog voor de liefde te leven. En het is nu dat de muziek de meest duistere, meest onweerstaanbare,

meest betoverende klanken tot leven roept. De doods-
zang vormt de aanzet tot de apotheose van de hymne
aan de nacht. Terwijl Brangäne haar waarschuwing
herhaalt vormt haar muziek een waar contrast met Tris-
tans en Isoldes doods-
zang. Niet minder dwingend, want
de nacht wijkt reeds voor de dag. Maar Tristan en Isolde
hebben nu eenmaal besloten het dreigen van de
dag te trotseren om dat bedrog voor eeuwig te ontvluchten.
Tijdens de storm die nu losbarst, ontbrandt de mu-
ziek van de motieven - liefde in de nacht, doods-
zang en
liefdesdood - in een niet langer te onderdrukken eruptie
van klanken die als het ware boven zichzelf willen uit-
stijgen, dan weer neerdalen alsof ze diep in zichzelf
dringen en tenslotte toch nergens soelaas vinden. Het is
op het toppunt van deze opwinding, van dit intensiveren
van de seksualiteit dat Wagner in navolging van Julius en
Lucinde, Tristan en Isolde de illusie van de opheffing
van hun individualiteit laat ervaren. De muziek creëert
die andere werkelijkheid van het opgenomen worden in
het "één-zijns bewust, eindeloos eeuwig. "Maar dit alles
eindigt abrupt.

Met de komst van Kurwenal breekt de wereld van de
dag weer aan. Kurwenal roept Tristan toe zich te red-
den. De muziek van de doods-
zang en van de apotheo-
se van de hymne aan de nacht trilt nog heel even na.

Tristan en Isolde toeven nog in die wereld, maar haar
muziek wordt snel verdreven door de nuchtere klanken
van het motief van de dag. Tristan stamelt: De doodse
dag - voor de laatste maal.' Het jachtgezelschap van
koning Marke deed zijn intrede. Ridder Melot vraagt
Marke op een grimmige toon, amper zijn opgekropte
woede en afgunst beheersend, of hij Tristan terecht
heeft aangeklaagd. De door smart overmande Marke
kan niet geloven dat Tristan, de trouwste aller trouwen
dit deed. En Tristan, duidelijk nog in een andere wereld
toevend - de muziek van het motief van het verlangen
licht hel op - antwoordt hem ronduit kwetsend: Spoken
van de dag! Ochtenddromen! Bedrieglijk en woest!
Zweef heen! Verdwijnt!

Het is deze zin die de sleutel vormt tot wat Wagner
aanvankelijk bedoelde met zijn herinterpretatie of uit-
breiding van Schopenhauers ethica. Niet in het minst
omdat die zin haast letterlijk geïnspireerd werd door een
passage uit *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Daar
lezen we in § 68: *Het leven in al zijn gedaantes zweeft
enkel nog voor hem uit, als een vluchtige verschijning,
als een lichte ochtenddroom van een half-ontwaakte.
(...) Het leven is niet meer misleidend en net als deze
ochtenddroom zal het ten slotte zonder een violente
overgang verdwijnen.*

Vervolgens stelt Schopenhauer dat de Franse mystica
Madame Guyon du Chesnoy ook in die zin begrepen
moet worden wanneer zij zegt: Alles laat mij onverschil-
lig; ik kan niet langer iets willen; dikwijls weet ik niet of ik
al dan niet nog besta. En volgend citaat - leven dat niet
langer meer de dood vreest, in de dood zelf: want de
dood heeft de dood overwonnen en degene die de eer-
ste dood onderging, proeft de tweede dood niet meer -
doet Schopenhauer eerst vaststellen dat de zinsbouw
niet echt elegant is waarna hij onomwonden stelt dat de
manier waarop de dood hier overwonnen wordt, zijn
goedkeuring niet kan wegdragen. Want Guyon verwerpt
de meditatie en de ascese als te rationeel of te actief.
Dit omdat voor haar het gebed de essentie en de enige
werkelijkheid is. Een volkomen passiviteit dient daarbij
nagestreefd teneinde zich willoos over te geven aan

Gods wil.

Pas het bovenstaande toe op *Tristan* en vervang het
gebed door de liefde begrepen als passie, of zoals
Wagner het stelde in zijn brief: als het meest volmaakte
en verheven fenomeen van wilsbeschikking. Het volko-
men opgaan van twee wezens in mekaar schijnbaar
onttrokken aan de manipulaties en de acties van het
principium individuationis - de wereld van de dag. De
rust en de liefde ervaren in de nacht of de passiviteit
waarmee de wereld van de dag bejegend wordt. Gods
wil dat is voor Wagner de wereld van de eeuwige lief-
desnacht. Maar wat een verschil met Guyon. Wagner
gaf zijn nieuwe idee op een meesterlijke wijze vorm in
de romantische mythe van de nacht. Terwijl Guyon
haar hoger vermeld citaat nogal pathetisch aanhief met
middag van de glorie, dag waarop er geen nacht meer
is.

Tristan en Isolde overwonnen tijdens hun liefdesnacht
de angst voor de dood. Die dood wordt nu iets lief-
lijk, een hunkerend gezochte liefdesdood. Beiden men-
nen ze voor de wereld van de dag gestorven te zijn, ze
verwachten dat hun levens zonder abrupte overgang
zullen samenvloeien in de nacht. Of om het met de
woorden van Guyon te zeggen, dat ze de tweede
dood niet meer zullen proeven. En in die zin dienen
Tristans woorden - Spoken van de dag! Ochtenddroom!
Verdwijnt! - dan ook begrepen te worden.

Met de komst van koning Marke manifesteert de we-
reld van de dag zich weer ten voeten uit, rabiaat en
schrijnend. Iets wat meteen opvalt bij Markes mono-
loog is het feit dat zowel Marke de koning als Marke
de trouwe vriend van Tristan uiting geven aan hun
innerlijke verscheurdheid. Een gespletenheid die het
gevolg is van een tragische blindheid. Tijdens het eerste
deel van Markes monoloog overheerst een klagende
toon, het is de treur-
zang van het motief, Markes heim-
wee. En het is vooral die muziek die getuigt van Markes
gespletenheid en datgene uitdrukt wat hij niet kan be-
grijpen. Terwijl Marke het recht heeft om Tristan zon-
der meer te doden voor zijn verraad, spreekt de mu-
ziek over een heel ander gevoel. Over Marke die als
bewoner van de wereld van de dag heimwee koestert
naar de wereld van de nacht. Heimelijk wil hij bevrijd
worden van het principium individuationis. Natuurlijk is
Marke zich daar niet bewust van. Die gevoelens zijn
voor hem als hoeder over de wereld van de dag taboe.
En daarom komen ze op een andere, maar zeer vio-
lente manier aan de oppervlakte tijdens deze monoloog.
Wanneer Marke de schoonheid van Isolde bezingt, dui-
ken eerst de betoverende, speelse, lichte klanken van
het motief van de liefdesdrank weer op. Maar al snel
kondigen zich donkere donderwolken aan, de muziek
klinkt duister en hevig. Het koper dat het motief van het
zwijgen terug op de voorgrond brengt, verradt Markes
pijn. Hij zoekt een verklaring voor Tristans verraad.
Markes heimwee verlangt van Tristan de ondoorgronde-
lijk diepe en geheime oorzaak van zijn smaad te verne-
men.

Maar Tristan kan Marke niet verlossen, hij kan hem die
oorzaak niet duidelijk maken. Want Marke als leidsman
van de wereld van de dag zou nooit begrijpen dat uitge-
rekend die wereld, zijn wereld de oorzaak is. Tristans
antwoord, dat is het motief van het verlangen. Hij keert
zich af van Marke en richt zich tot Isolde. En dan is het
net alsof er niets gebeurd is, alsof Marke en zijn gevolg
gewoon niet binnenvielen. Want wat Tristan en Isolde

aan het einde van vorige scène besloten, het bedrieglijke schijnsel van de dag voor eeuwig ontvluchten, dat voornemen wil Tristan nu uitvoeren. En daarom nodigt hij Isolde uit naar het land waar het licht van de zon niet schijnt, het donkere nachtelijke land waaruit zijn moeder hem eens wegzond, en dat nu synoniem is met de dood. En ook de muziek vormt een voortzetting van de liefdesnacht. De muziek spreekt van dezelfde rust als bij het begin van die nacht. En die muziek lijkt zeer diep weg te zinken, als in een eeuwige nacht. Rust moet je niet zoeken in het rijk van Marke. Wanneer Isoldes replek dan bijna het auditieve spiegelbeeld is van die van Tristan, hopen beiden dat hun leven op dit eigenste ogenblik zal overgaan in het rijk van de nacht. Verlangen, liefdesdood en liefdesnacht. Er gebeurt niets, totdat een hevige woedeuitbarsting van ridder Melot die zich zowel tot Tristan als Marke richt, de wereld van de dag weer doet verschijnen. Melot begrijpt niet hoe Marke deze smaad duldt. Tristan daagt Melot tot een duel uit. Ridder Melot, dat zijn ook alle andere edelen van het land. Edelen die hun veto gesteld hebben tegen koning Markes wens dat zijn neef Tristan de wettelijke troonopvolger zou worden. Waarom? Tristan beschuldigt Melot van jaloezie. De adel verhinderde dus dat de uitmuntende, hen in alles overtreffende Tristan, eens hun koning zou worden. Tristan heeft deze wereld al verlaten en werpt zich zonder strijd op het wapen van Melot. Zo hoopt hij het principium individuationis op te heffen en later één te worden met het noumenon in een erotisch-mystieke dood: hij nodigde Isolde uit van hem te volgen naar zijn nachtelijk land. De koning begrijpt niets van wat er zich voor zijn ogen afspeelt. Hoe verschillend met Hans Sachs in *Die Meistersinger*. Sachs, die trouwens verwijst naar het verhaal van Tristan en Isolde, verwierf wel een diep inzicht in de drijfveren van datgene wat rondom hem gebeurt. Maar in *Tristan* is niets meer mogelijk. Het verdicht is gevallen. De dood wordt er de ultieme bevrijding, de enige verlossing.