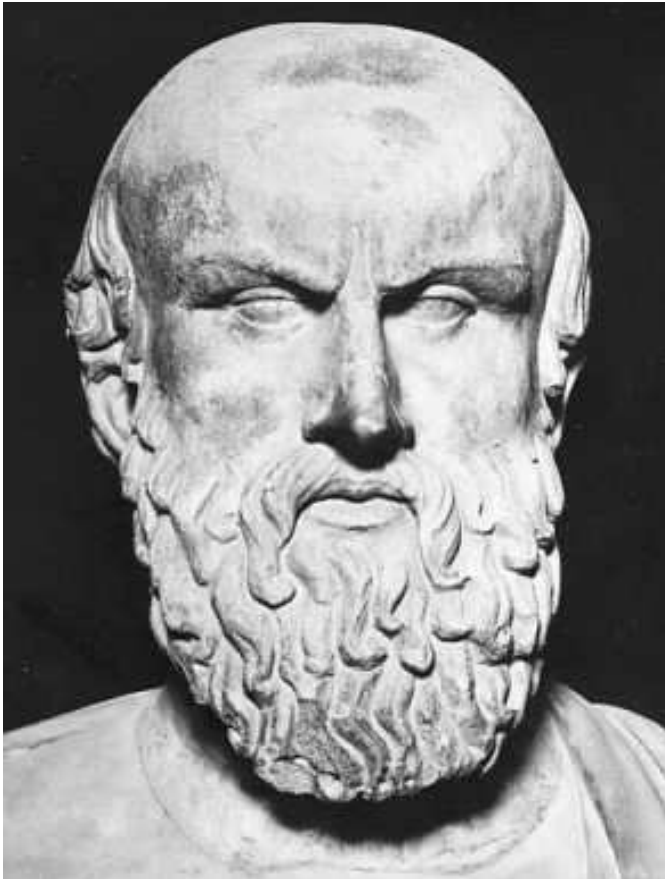


Wagner en Aeschylus

door David Vergauwen

*"Heel anders, denk ik, voor mezelf:
Dat elke goddeloze daad
Steeds nieuwe boze daden baart"*
(Agamemnon, vers 757-759)



Aeschylus

Inleiding Droysens Aeschylus

Wagner heeft altijd beweerd dat Aeschylus, de oudste onder de Atheense tragedieschrijvers, zijn favoriete dramaturg was en dat zijn bewondering voor deze man steeds groter werd. Helaas heeft Wagner nooit het klassieke Grieks beheerd, zodat hij Aeschylus' werken noodgedwongen in vertaling moest lezen. Het is bijgevolg van groot belang te weten welke vertaling Wagner precies las. Deze vertaling fungeerde immers als doorgeefluik tussen Aeschylus en hem. Tijdens Wagners jeugd werd Aeschylus als auteur schromelijk verwaarloosd. Een Duitse vertaling van zijn tragedies was allerm minst courant tot Johann Gustav Droysen in 1832 een gloednieuwe vertaling maakte die meteen tot een groot literair succes werd. Droysen haalde Aeschylus van onder het stof, tot groot plezier van Richard Wagner.

Wat Wagner vernam over Aeschylus geschiedde hoofdzakelijk via de geschriften van Droysen, zodat het best wel verantwoord is de ideeën van deze man in deze inleiding verder te exploreren. Johann Gustav Droysen (1808-1884) was een Duits historicus en classicus die zich in het veld van de geschiedsmethodiek heeft onderscheiden door de stelling te verdedigen dat de voornaamste taak van de historicus niet het 'verklaren' of het 'factisch weergeven' is, maar het 'begrijpen' (*'verstehen'*). De historicus moet als gevolg van zijn studie leren *begrijpen* welke *vorm* de mensen uit het verleden die hij onderzoekt hebben gegeven aan zichzelf en hun omgeving. Zo moet hij bijvoorbeeld proberen te verklaren waarom de oude Egyptenaren hun koningsgraven de vorm van piramiden gaven en waarom hun religie bepaalde vormen kende, zoals het brengen van offers. De historicus moet dus proberen de wereld van de tijdgenoot te reconstrueren zoals een detective die een moord alleen begrijpelijk kan maken door het idee erachter te ontdekken.

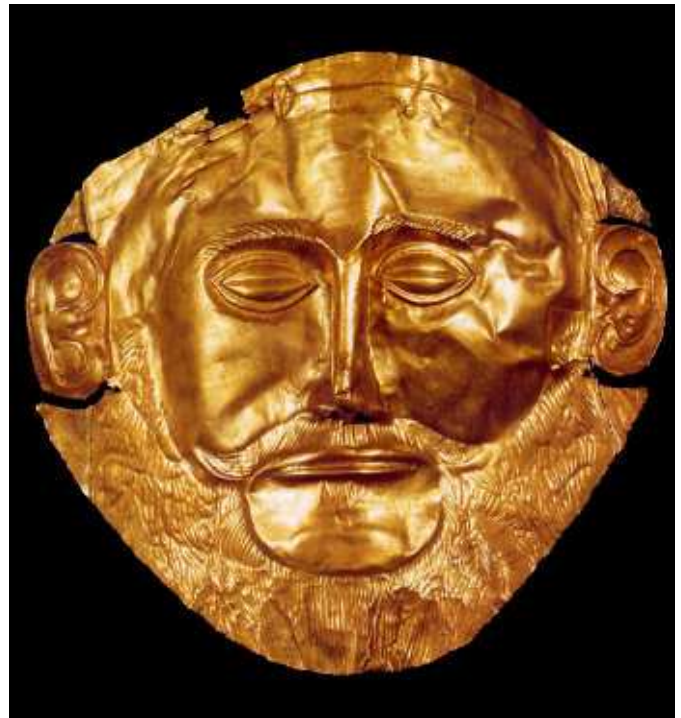
Toen Droysen de vertaling van de *Oresteia* maakte, de enige trilogie die uit de Griekse Oudheid werd overgeleverd, had hij nog niet de kans gekregen deze theorie uit te werken. De vertaling was immers een jeugdwerk dat hij op zijn 24e als student maakte. Toch spelen de overwegingen die Droysen later zou maken omtrent het wezen van de geschiedenis, een cruciale rol in zijn vertaling. Droysen wou Aeschylus niet grammatisch correct vertalen, zoals zijn tijdgenoten deden, maar wilde vooral de geest van diens stukken naar voor laten komen. In zijn inleiding voor de *Oresteia*-vertaling klaagt hij dan ook: *"We hebben de gewoonte aangenomen om bij vertalingen van klassieke auteurs, lompheid voor correctheid te aanzien, om ruwheid voor lief te nemen als een teken van archaische smaak. De eerste betrachting hoort altijd te zijn om mooie poëzie te vertalen in mooie poëzie; een verplaatste zin, een ongepast geluid en een verminkt woord zijn grotere tekortkomingen dan een woord te veel of te weinig."* Droysen zocht een 'esthetische' vertaling en veroorloofde zich hierdoor enkele grammaticale en syntactische vrijheden. Zijn vertaling werd dan ook enthousiast onthaald, want in de lijn van Schillers neoclassicisme was Droysen erin geslaagd de ware geest van de klassieke tragedie nieuw leven in te blazen. Wagner - die zelf zeker ook over genoeg 'talige' talenten beschikte - was niet alleen gecharmeerd door de vertaling van Droysen, maar raakte ook in de ban van de historische figuur Aeschylus, zoals die door Droysen werd

voorgesteld in zijn inleiding. In deze inleiding staan drie voorname eigenschappen te lezen door Droysen aan Aeschylus toegedicht, die Wagners aandacht moeten hebben getrokken. Voor alles zag Droysen Aeschylus als een romantische ziel, een man die leefde in de periode vlak voor de Atheense Verlichting van Plato en Aristoteles. Hij was iemand die 'primitieve' drama's schreef over legenden en mythen en die ook vrijelijk naar zijn eigen hand zette. Vervolgens was hij een groot theatervernieuwer die via zijn monumentale karakters en zijn groteske theatrale effecten het publiek kon overweldigen en choqueren. Maar bovenal was Aeschylus een man van zijn tijd; iemand die goed wist wat reilt en zeilt in zijn eigen stad en er handig allusie op kon maken. Droysens Aeschylus was - en hoe kon het ook anders? - een man naar Wagners hart.

Toch had Droysens vertaling ook zijn minpunten. Hij gaat namelijk nogal ver in zijn analyse van Aeschylus als een sociaalreactionair kunstenaar die kritiek levert op het Athene van zijn tijd. Uiteraard was Aeschylus, net als elke andere tragedieschrijver, zich goed bewust van de zwakten van zijn samenleving die hij indien nodig aan de kaak stelde, maar Aeschylus was zich evenzeer bewust van de sterkten van zijn maatschappij. Hij werd door de Atheners op handen gedragen, vocht mee in twee oorlogen tegen de binnenvallende Perzen en kon rekenen op de vriendschap van Perikles, de grootste staatsman van het Klassieke Griekenland. Aeschylus hield van zijn stad en in dit opzicht was hij zeker niet de rebel die Droysen ervan maakte. Toch was het juist dit laatste dat Wagner in vuur en vlam zette voor deze Griek.

Een tweede - en dikwijls moeilijk omschreven - minpunt van Droysens vertaling is vast en zeker de moralistische inbedding van tragiek. Tragiek kent geen moraliteit en is per definitie neutraal. Het is dit centrale kenmerk van tragiek dat Droysen in zijn vertaling niet lijkt te onderschrijven. In het licht van de dramatische handeling van de *Oresteia* zou je Aeschylus' tragedie als volgt kunnen omschrijven via het volgende uitgangspunt: iedere mens is verantwoordelijk voor zijn eigen daden. Hij - en hij alleen! - is ook verantwoordelijk voor de consequenties van zijn eigen daden. Bijgevolg bestaan er geen motivaties, geen verzachtende omstandigheden. Een misdaad is een misdaad: puur en simpel. De mens moet in het leven keuzes maken en daden stellen en de gevolgen ervan dragen.

Hier schuilt meteen een addertje onder het gras, want in de Griekse idee van tragiek is geen mens waarlijk vrij. De handelende vrije wil is de tragedie totaal vreemd. De mens lijkt een keuze te maken, maar die keuze is op voorhand gekend. Dit is de reden waarom het orakel zo vaak in de tragedie optreedt; het orakel kent de uitkomst van een bepaald verloop al, nog voor het individu zijn keuze gemaakt heeft. De mens heeft dus geen schijn van kans om ooit een "goede" beslissing te nemen, want welke beslissing hij ook neemt, de uitkomst verloopt altijd volgens de voorspelling van het orakel. Het is nu precies dit orakel dat de mens - de Griek, de Athener en niet in het minst Aeschylus - bewust maakt van de eigen on-vrijheid. De tragiek schuilt nu precies in het feit dat



Agamemnon, Mycene, 16e eeuw VC

de mens zijn schuld moet (leren) dragen, ondanks het feit dat hij nooit echt een kans heeft gehad. De misdaad is wat ze is en de straf moet overeenkomstig zijn, ondanks alle verzachtende omstandigheden en goede bedoelingen. Tragiek toont ons een falende mens en dat falen is onvermijdelijk. De tragedie heeft geen morele ondertoon, geen opgeheven vinger, het verschaft inzicht. Dat is alles.

Droysen bleek niet in staat goed door te dringen tot de idee van het 'tragische'. Voor hem is - net als bij Aeschylus - ook ieder mens verantwoordelijk voor zijn eigen daden, maar er zijn verzachtende omstandigheden. Volgens Droysen moet men bepaalde morele overwegingen kunnen maken. Iedere mens heeft de vrije keuze te doen en te laten wat hij wil en op basis daarvan moet hij beoordeeld worden, niet alleen op basis van de situatie waarin hij zich bevindt. De ware bedoeling, de ware geest van de handeling staat volgens Droysen centraal. Er zijn verzachtende omstandigheden en goede bedoelingen die in rekening moeten worden gebracht. Hier zien we opnieuw Droysens idee over het *verstehen*: de rechtspraak moet de ware bedoelingen van de beklagde proberen te begrijpen door zijn handelen te proberen begrijpen. Naargelang deze bedoelingen goed of slecht waren kan de straf lichter of zwaarder worden. De centrale vraag is bijgevolg: welke straf verdient de schuldige? Deze idee gaat voorbij aan de aard van de tragiek die in wezen neutraal is, zoals de natuur en net als de natuur ook faitaal en onvermijdelijk kan zijn. Wagners idee over tragiek en de schuldvraag kreeg door deze vertaling van Droysen een andere invulling dan bij Aeschylus. De gevolgen ervan zijn van groot belang voor de bespreking van *Götterdämmerung*.

Aeschylus	Plaats in de trilogie	Titel	Centrale handeling
	voorgeschiedenis	parados Agamemnon	het offer te Aulis
	eerste drama	Agamemnon	moord Agamemnon
	tweede drama	Offerplengsters	moord Klytemnestra
	derde drama	Eumeniden	proces Orestes
Wagner	voorgeschiedenis	Das Rheingold	offer Alberich/Wotan
	eerste drama	Die Walküre	moord Siegmund
	tweede drama	Siegfried	moord Fafner
	derde drama	Götterdämmerung	moord Siegfried

De voorgeschiedenis Agamemnon in Aulis en Das Rheingold

In de herfst van 1851 zal Wagner beslissen om zijn oorspronkelijke Siegfried-verhaal om te vormen tot een trilogie naar het model van Aeschylus' *Oresteia*. Wagner kiest, zoals Aeschylus, voor een model waarin elk van de drie drama's op zichzelf staan, met een eigen dramatische structuur, een eigen spanningsboog en met unieke dramatis personae. Deze drie drama's worden voorafgegaan door een voorgeschiedenis die als achtergrond fungeert waartegen het verhaal zich ontwikkelt. Ieder werk kent zijn hoogtepunt rond twee-derde in het werk, meestal op het einde van het tweede bedrijf. Het eerste bedrijf fungeert hierbij als voorbereiding op het hoogtepunt. Hier wordt vooral veel gepraat. Pas in het tweede bedrijf gaat men over tot de actie, waarbij de daad zelf de climax van het stuk vormt. De laatste akte wordt dan gebruikt om de repercussies van de daad te exploreren en de mogelijke consequenties voor het volgende drama in te schatten.

Aeschylus laat zijn tragedie starten in de Homerische tijd, de gemene grond van alle toeschouwers in Athene. Zijn voornaamste held is Agamemnon. Iedereen kent Agamemnon en de andere Homerische helden die voor dit drama van belang zijn: Paris, Helena, Priamos, Menelaos en uiteindelijk Agamemnon zelf. De Homerische held voldoet aan een aantal kenmerken: hij is brutaal en gewelddadig, een alleenheerser die doet en laat wat hij wenst en autoritair optreedt waar nodig. Aan de voorgeschiedenis tot de trilogie staat de keuze van de Homerische held. Agamemnon wordt in Aulis met een probleem geconfronteerd dat hij niet kan oplossen. Artemis eist een offer van hem om de Griekse schepen goede winden te schenken richting Troje. Artemis eist bovendien niet zomaar een offer, zij eist Agamemnons eigen maagdelijke dochter, Iphiginea, op als offerdier. Agamemnon kan niet weigeren, want zijn volk wil Troje straffen als vergelding voor het leed dat hen werd aangedaan door de ontvoering van Helena door Paris. Agamemnons dilemma is verscheurend: ofwel kiest hij voor het leven van zijn dochter en verzaakt hij aan de macht en de eer van zichzelf en zijn volk - dan is hij een slechte koning -, ofwel kiest hij voor zijn cultuur en verzaakt hij aan de liefde van en voor zijn dochter - dan is

hij een slechte vader. Kortom, Agamemnon moet kiezen tussen liefde en macht en kiest voor het laatste.

Hoe ervaren wij als toeschouwers het dilemma van Agamemnon? We begrijpen zijn keuze, omdat hij kiest voor zijn maatschappij, voor zijn cultuur; hij wil de Grieken geven waar ze recht op hebben, namelijk wraak. Maar tegelijk verafschuwen we de gevolgen van zijn keuze, namelijk het doden van zijn eigen onschuldige dochter. Was deze keuze eigenlijk wel verantwoord? Aeschylus' tekst is op dit punt pijnlijk ambigu. Nergens vinden we een aanduiding omtrent de juistheid of onjuistheid van zijn keuze. Aeschylus lijkt te doen uitschijnen dat er geen goede keuze was. Agamemnons keuze is ook geen keuze. Ze is tegelijk terecht en ongehoord, rationeel en waanzinnig. Hier wordt de tragiek geboren. Dit alles maakt een moreel oordeel over Agamemnon moeilijk. Het is ongehoord als hij het zwaard in de buik van zijn eigen dochter ploft, maar het is ongehoord als hij het niet doet. Er staan grote belangen op het spel: de eigen familie, het volk, de staat, de goden. Agamemnon heeft twee keuzes: steken of niet steken. Bij elk van de twee keuzes zijn de gevolgen pijnlijk en moeilijk in te schatten, maar toch moet hij kiezen. Agamemnon handelt, in de pregnante zin van het woord. Hij moet 'iets' doen: hij steekt. Bij die keuze neemt hij ook de volledige verantwoordelijkheid voor zijn daad op.

Wagner heeft in zijn *Ring des Nibelungen* ook zijn Homerische helden. Wotan is aanvankelijk even brutaal, even monumentaal en even autoritair als Agamemnon, en op een lager plan is Alberich dat ook, hoewel hij niet 'nobel' genoeg is. We identificeren ons eerder met Wotan dan met Alberich omwille van zijn goddelijke status - in het Duits spreekt men van *Fallhöhe*, een niet te ontbreken factor in een geslaagde tragedie dat zegt dat menselijke misère enkel van heling kan zijn als de tragische personen maatschappelijk van grote hoogten kunnen vallen.

Zowel Alberich als Wotan staan voor een moeilijke keuze. Alberich steelt de ring en verzaakt aan de liefde, Wotan doet hetzelfde door het Walhalla te laten bouwen. Beiden maken een moeilijke keuze die zeer te begrijpen is. Droyen zou voor beide daden verzachtende omstandigheden kunnen invoeren. Zo wekt Alberich ons mede-

lijden door het gepest van de Rijndochters en wekt Wotan sympathie door zijn streven naar geborgenheid, macht, eer, roem en bovenal veiligheid voor zijn familie en zijn cultuur. Alberich en Wotan maken een keuze en door deze keuzes te maken worden zij Homerische tirannen. Ze gebruiken geweld, ze worden hoogmoedig en ze nemen ondenkbare risico's, maar bovenal maken zij de foute keuze. Uiteindelijk zal dit hun ondergang betekenen. Deze Wagneriaanse situatie, wordt door Aeschylus prachtig omschreven: "*Wie bloed vergoten heeft, ontsnapt het spiedende oog der goden niet*" (vers 461). Agamemnon maakt zich schuldig aan bloedvergieten; hij offert zelf zijn dochter op het altaar om nadien een stad te kunnen plunderen en platbranden. Net als Agamemnon maken Wotan en Alberich zich schuldig aan diverse vergripen; zij plegen diefstal, ze gebruiken mensen als koopwaar en lijken - net als Agamemnon - rucht te verkiezen boven de liefde.

Later zal die Homerische held vervangen worden door een meer menselijke held, een held die weet wat liefde is en niet voor die verscheurende keuze geplaatst wordt. Orestes is een nieuwe held en een nieuw soort mens. Hij is kalm, zuiver en gedisciplineerd. Hij is zoveel meer mens dan de homerische held, hij is de mens bij uitstek. Hij is de vernietiger van de oude orde en de schepper van een betere wereld. Zijn bedoelingen zijn zuiver. Siegfried is ook een nieuwe held, maar zijn persoonlijkheid lijkt niet te rijmen met die van Orestes. In tegenstelling tot zijn Grieks parallelpersonage is hij niet gedisciplineerd, niet kalm maar wel zuiver. Qua dadenkracht is Siegfried een volwaardige navolger van Orestes; ook hij zal de oude orde vernietigen en plaats maken voor een nieuwe, betere wereld. Deze nieuwe, meer humane, held werd in het leven geroepen om de fouten van de homerische helden ongedaan te maken en zo het kwade uit de wereld te helpen. Hierin zal deze nieuwe held niet volledig slagen: Orestes wordt achtervolgd door de furies van zijn moeder, terwijl Siegfried zijn einde zal vinden in bedrog en intrige. Dit maakt van hen 'tragische' helden, een nieuw ras van helden die zich in hun menselijkheid onderscheiden van de homerische helden.

Aan het begin van de mythe staat de homerische daad en aan het einde de dood van de tragische held. Daartussen bevindt zich een heel gamma aan gebeurtenissen en personages. Wat de homerische held doorheen al deze gebeurtenissen verbindt met de tragische held is de erfenis van het verleden. De tragische held lijkt een stuk van de homerische schuld over te nemen en af te lossen. De topos van de overgeërfde schuld is van groot belang voor zowel de Griekse tragedie als Wagners *Ring des Nibelungen*, zodat we er hier toch wat uitvoeriger willen op ingaan. De tragische schuld van de homerische daad wordt namelijk overgeërfd van generatie op generatie. De tragische held wordt dus geboren met deze 'erfschuld' die hij moet proberen te dragen en af te lossen, ook al betekent het zijn ondergang. Hierin zien we opnieuw een bewijs voor het feit dat de mens in het Griekse wereldbeeld niet 'vrij' is; hij gaat gebukt onder wat de Grieken *moira* noemden. Hiermee bedoelden zij die erfschuld die een zekere fataliteit in zich draagt, het 'lot' zeg maar. Men zou het Griekse *moira* (enkel en alleen!) in die zin kunnen vergelijken met de *karmaleer*,

waarin opeenvolgende generaties een schuld meedragen die ooit, vele levens terug, werd gemaakt. Op die manier ligt het lot van de mens vast, nog voor hij wordt geboren en dat is zeker het geval bij de tragische helden: Oedipus, Orestes en Siegfried.

De vloek over Agamemnon is een soort erfzonde; het huis van de Atriden - Agamemnons geslacht - is vervloekt door de daden van Atreus. Atreus doodde zijn stiefbroer en liet zijn andere broer, Thyestes, zijn eigen kinderen opeten tijdens een geënceneerde verzoenmaaltijd. Deze erfschuld moet Agamemnon dragen; hij is als het ware een karmavrucht van Atreus. De oude zonde wordt overgeërfd en Agamemnon zal hierdoor het drama van zijn oom, Thyestes, herleven; hij zal zijn eigen kind doden. Het verhaal van de erfzonde gaat echter nog verder terug dan Atreus, namelijk tot Tantalos, de vader van Atreus en Thyestes. Hij liet de goden zijn eigen zoon Peplos opeten om hun alwetendheid te testen. Deze hoogmoed werd door de goden gestraft en zijn huis werd vervloekt; gezien Tantalos zijn eigen kind bewust doodde, zal elke volgende generatie (Thyestes, Agamemnon) hetzelfde overkomen. Tantalos zelf werd passend gestraft, zoals de zegswijze ons nog steeds herinnert.

Aeschylus zal nu juist deze zeer boeiende problematiek van het vervloekte huis van de Atriden, verder uitwerken. Agamemnon zal op zijn beurt gestraft worden door Klytemnestra die met de hulp van haar vrijer Aegisthos de koning zal vermoorden uit wraak voor het gedode kind. Het is hierbij belangrijk op te merken dat deze figuur, Aegisthos, niet uit het niets komt. Hij is namelijk de enige overlevende zoon van Thyestes, die de slachtpartij van Atreus heeft overleefd. Aeschylus laat er dus geen twijfel over bestaan dat Agamemnon om twee redenen gedood wordt: enerzijds omwille van de moord op zijn dochter in Aulis (door Klytemnestra), anderzijds omwille van de moord door Atreus, zijn vader, op de kinderen van Thyestes, de broers en zussen van Aegisthos. Op die manier verbindt Aeschylus op treffende wijze de straf met de misdaad. De erfschuld zal echter niet uit de wereld verdwijnen door de moord op Agamemnon; zijn geslachtslijn is nog niet ten einde. De laatste erfgenaam van de erfschuld die terugreikt tot Tantalos, Orestes, zal uiteindelijk pogen om zich van de erfschuld te ontdoen. Hij stelt de omgekeerde daad; hij doodt niet het eigen kind, maar de eigen moeder. Ook hij zal worden vervolgd, dit maal door de furies van Klytemnestra, maar uiteindelijk zal hij zuivering vinden in Athene.

Eenzelfde genealogie ontwikkelt zich in Wagners *Ring*. Wotan maakt een tragische dwaling, waardoor zijn zoon, Siegmund door de erfenis van deze schuld ten onder zal gaan. De volgende generatie, Siegfried, zal zich van deze schuld proberen te zuiveren, maar zal in dit proces van zuivering ten onder gaan. Het lijden van Siegmund en Siegfried zijn 'karmavruchten' van Wotan en net als in de *Oresteia* zal deze schuld vager worden naarmate de genealogie zich verder ontwikkelt. Orestes en Siegfried waren van alle slachtoffers van de erfschuld het meest vrij, maar toch zullen zij die schuld moeten dragen.

De eerste avond Agamemnon en Walküre

De centrale figuur in Aeschylus' eerste drama is zonder enige twijfel Klytemnestra. Zij domineert de handeling in dit drama, terwijl Agamemnon niet meer is dan het object van haar wraak. Klytemnestra is een monumentale figuur met een tragische ondertoon. De parallel kan heel gemakkelijk gemaakt worden naar *Die Walküre*, waarin Wotan, een monumentale figuur met een tragische ondertoon, de handeling van het drama stuurt. De Walküre zelf, Brünnhilde, is aanvankelijk enkel het object van zijn wil en na haar verraad, het object van zijn woede. Zowel Agamemnon als Brünnhilde en Siegmund zijn passieve figuren in vergelijking met de handelende krachten van Klytemnestra en Wotan, die de werkelijke motoren achter beide drama's zijn. De titel van het eerste drama draagt niet de naam van het handelend personage, maar van het object van de wraak, net zoals de titel van het tweede drama de naam zal dragen van de erfgenaam die de ondergang van die figuur zal bewerkstelligen, respectievelijk de Offerplengsters en Siegfried.

Al van bij het begin merken we dat de handelende personages de grens van het sociaal aanvaardbaar gedrag hebben overschreden. Klytemnestra pleegde overspel met Aegisthos en zal later de koning - haar echtgenoot - vermoorden uit wraak voor de dode dochter. Wotan zal ook overspel plegen - met Erda, de moeder van de Walküren - en zal even later incest en overspel expliciet promoten in zijn dialoog met Fricka. Het is duidelijk dat beide figuren bevangen zijn door hun eigen waanbeelden en op de toeschouwer maken ze dan ook een ambigue indruk. Enerzijds begrijpen we hun frustraties en hun idealen: Wotan wil zijn zoon beschermen, Klytemnestra haat haar man omdat hij haar dochter heeft vermoord. Anderzijds vallen hun nieuwe denkbeelden - incest, overspel - moeilijk goed te keuren. De ironie schuilt in het feit dat de vreemde keuzes en idealen die beiden maken zich later tegen hen zullen keren. Orestes zal de dood van zijn vader aangrijpen als argument om Klytemnestra, zijn moeder, te doden. Wotan zal incest promoten en dus de samenslap van de tweeling Siegmund en Sieglinde niet verbieden, maar de vrucht van die incest, Siegfried, wordt nu juist de vernietiger van Wotans orde.

Klytemnestra en Wotan hebben heel wat gemeenschappelijke kenmerken. Hun status is monumentaal bij aanvang van het eerste deel, maar hun macht zal gaandeweg afnemen, hun hoop zal ten onder gaan en hun wereld zal verwoest worden. Hun ondergang begint bij het eigen inzicht in hun werkelijke handelen. Dit inzicht wordt verkregen door middel van dialogen. Klytemnestra wordt beperkt en terecht gewezen door de ouderen van de stad Mycene, net zoals Wotan beperkt wordt en wordt terecht gewezen door zijn vrouw Fricka. Het grootste verschil tussen Klytemnestra en Wotan ligt hem echter in de beoordeling van hun houding tegenover hun slachtoffers. Klytemnestra is zondermeer genadeloos. Ze wijst het advies van de ouderen van de hand en doodt zonder scrupules Agamemnon. Orestes zal op zijn beurt even genadeloos zijn wanneer hij zijn moeder zal doden. Haar straf is verdiend. Wotan is sympathieker dan Klytem-



Jane Henschel als Klytemnestra

nestra. Hij verleent Brünnhilde een vreemd soort genade door een muur van vuur rond haar te plaatsen als bescherming tegen iedereen, behalve Siegfried. Wotan houdt ook van het Wälsungenpaar dat hij tot de dood heeft veroordeeld en is bijgevolg minder koel dan de genadeloze Klytemnestra. Wotan verdient aan het einde ook de genade die Brünnhilde hem geeft. Zij is haar vader nog niet vergeten, wanneer zij in haar laatste alleenpraak zegt: *"Fliegt heim, ihr Raben! Raunt es eurem Herren, was hier am Rhein ihr gehört! An Brünnhildes Felsen fahr vorbei. Der dort noch lodert, weiset Loge nach Walhall! Den der Gotter Ende dämmert nun auf. So - werf' ich den Brand in Walhalls prangende Burg"*.

Qua thematiek en dramatis personae zijn zeker gelijkenissen te vinden tussen *Agamemnon* en *Die Walküre*, maar de gelijkenissen lopen ook door op structureel-dramatisch vlak. Het begin van beide drama's toont ons een vreugdevol en hartverwarmend tafereel. De uiteindelijke terugkeer van Agamemnon in Mycene en de uiteindelijke hereniging van Siegmund en Sieglinde tonen de uiteindelijke slachtoffers op het toppunt van hun geluk. Toch worden deze gelukkige gebeurtenissen overschaduw door de evenementen uit de voorgeschiedenis. Het offer te Aulis en de vloek op de ring overschaduw het geluk van de helden. Het tweede bedrijf legt de nadruk op het hoofdpersonage. Klytemnestra en Wotan treden op de voorgrond en werpen hun schaduw op het geluk dat we in de eerste akte zagen. Hierop volgt de confrontatie met de realiteit, de confrontatie met de rede. In

Klytemnestra's geval, wordt zij geconfronteerd met de ouderen. Zij laten haar de gruwel van haar plannen inzien en gebruiken hierbij logische argumenten, maar Klytemnestra houdt vol. In Wotans geval vormt de confrontatie met Fricka voor een gedachtestroom aan argumenten en redeneringen die uiteindelijk leiden tot Wotans inzicht, waarna hij zijn vergissing toegeeft.

Hier volgt dan het noodzakelijk 'ondergangsbefes'. Hierin schuilt de kern van de tragiek: de catharsis die het individu overvalt door de kennis die zij altijd al bezaten, maar nooit konden begrijpen. Wotan aanvaardt zijn eigen ondergang in zijn monoloog met Brünnhilde. Aeschylus zal niet zijn Klytemnestra een dergelijke visionaire scène geven - daarvoor is zij te koel en te afstandelijk, het publiek identificeert zich niet met haar -, maar met Cassandra. In een wondermooie scène zal de koningsdochter uit Troje haar eigen lot ter harte nemen. Wagner zelf was bijzonder opgetogen over deze Cassandra-scène in Agamemnon die hij vaak aan vrienden voorlas, zoals de schilder Paul Joukovsky bevestigde. Vijftienvier jaar na datum zou deze beweren dat de schreeuw van Wagners "Apollo, Apollo" nog steeds naklonk in zijn oren. Wotans monoloog in de tweede akte van *Die Walküre* kent grote gelijkenissen met Cassandra's alleenspraak in de tweede episode van *Agamemnon*. Beiden beseffen dat hun einde gekomen is en aanvaarden hun ondergang. Even later in de tweede akte van *Die Walküre* bevindt zich een parallelle scène voor Sieglinde. Ook zij wordt visionair en beseft - net als Cassandra - dat het lot haar naar een plaats heeft geleid waar ze zal sterven. Beide vrouwen herinneren zich op het cruciale moment de ondergang van hun eigen huis en familie. Sieglinde herinnert zich haar ontvoering en de plundering van het huis van Wälse, terwijl Cassandra terugdenkt aan haar ontvoering en aan de plundering van Troje. Beiden werden vervolgens tegen hun wil de slavin van een vreemde hoofdman.

Het verschil tussen Aeschylus en Wagner schuilt hem in de dynamiek die in deze scènes gegeneerd wordt. Cassandra raakt in paniek wanneer haar pijnlijk visioen losbreekt, maar keert heel gauw terug naar kalmte en berusting, zoals dat hoort in de Griekse traditie. Sieglinde zal vanuit een relatieve kalmte een hoogtepunt beleven, dat plots wordt afgebroken omdat zij door uitputting bewusteloos ter aarde stort, zoals dat hoort in de Duits-Romantische traditie. De koele Griekse fataliteit van Aeschylus staat hier zeer duidelijk tegenover de Duits-Romantische pathos van Wagner. Wagner zal Sieglinde zelfopofferende kwaliteiten toekennen in haar bekommernis om Siegfried, terwijl Cassandra deze eigenschap ontzegd wordt. Zij wordt brutaal geslacht.

Wagners voorliefde voor Cassandra's monoloog vond ook haar weg naar zijn karakterisering van Brünnhilde. Cassandra heeft haar helderziende krachten te danken aan Apollo, die in ruil voor de gave om in de toekomst te kunnen kijken, een zekere genegenheid verwachtte. Eens zij die gave bezat, wees Cassandra Apollo's liefde af, wetende dat de krachten die haar gegeven waren niet meer konden worden herroepen. Hierop legde Apollo een bijkomende voorwaarde op. Zij zou haar voorspellende

krachten behouden, maar niemand zou haar ooit geloven. Dit maakt van Cassandra een zeer tragisch figuur, gezien zij de ondergang van Troje kan voorspellen, zonder er iets aan te kunnen doen. Hector Berlioz maakte om die reden handig gebruik van de figuur van Cassandra in de eerste akte van zijn opera *Les Troyens*.

Brünnhilde heeft haar krachten te danken aan Wotan. Zij misbruikte haar krachten vervolgens en was de wil van Wotan ongehoorzaam. Hier treedt Wotan in de voetsporen van Apollo en zal hij deze vrouw die hem nauw aan het hart ligt moeten straffen, door haar krachten niet alleen te ontnemen, maar haar ook ten prooi te gooien aan om het even wie haar wakker kust. Brünnhilde kan haar vader echter overtuigen en ook Wotan zal akkoord gaan om een extra voorwaarde aan deze straf toe te voegen. Hij zal rond haar een hindernis plaatsen die enkel door Siegfried kan worden genomen. Het verschil tussen beide straffen ligt in het feit dat Apollo's liefde voor Cassandra omslaat in woede. Dit gebeurt ook bij Wotan, maar zijn woede slaat vervolgens weer om in liefde, een sentiment dat geen parallel kent in het stuk van Aeschylus.

Zowel *Agamemnon* als *Die Walküre* eindigt met de laatste machtsdaad van de hoofdfiguur. Wotan bevestigt zijn macht door Brünnhilde te ontgoddelijken. Dit is de laatste actieve daad die we Wotan zien stellen in de hele *Ring*. Van dit punt af zal zijn greep over de wereld steeds slapper worden. Hetzelfde kan worden gezegd over Klytemnestra die haar eigen macht bevestigt door de ouderen van Mycene weg te sturen. Zo verdedigt zij haar orde. Tot Aegisthos zegt ze: "*Laat u niets gelegen aan dat nutteloos gekef, want wij, ik en gij, zijn meesters in het paleis. Orde verschaffen wij!*". De toeschouwer beseft dat dit laatste niet lang meer kan duren: niet voor Klytemnestra en niet voor Wotan.

De Tweede avond Choephoroi (Offerplengsters) en Siegfried

Orestes is de erfgenaam van koning Agamemnon; hij zal slagen waar zijn vader faalt. Hij gaat op zoek naar de moordenaar van zijn vader en wanneer hij die vindt, slaat hij genadeloos toe, waardoor de weg voor hem open ligt naar de macht over het koninkrijk. Het feit dat hij genadeloos zijn eigen moeder identificeert als de moordenaar van zijn vader en haar vervolgens om het leven brengt, lijkt gruwelijk te zijn. Orestes lijkt op die manier een on-mens te zijn. Toch valt zijn handelen te verklaren naar de moraal van zijn tijd. Binnen de moraliteit van het Griekse geloof staat Orestes voor een verscheurende keuze: ofwel wrekt hij als erfgenaam de moordenaar van zijn vader, ofwel wreken de furies van Agamemnon zich op hem als straf voor zijn plichtsverzuim. Orestes heeft eigenlijk geen keuze - zoals vaak in de Griekse tragedie - en wrekt de moord op zijn vader. Hij doodt Klytemnestra, waarna zij - door gebrek aan erfgenamen - haar furies zal aansporen om haar moord te wreken. Welke keuze Orestes ook maakte, hij zou achtervolgd worden door de furies, ofwel die van zijn vader, ofwel die van zijn moeder. Dit is het soort van verantwoordelijkheid dat geen mens kan dragen. Op de schouders



Sandy Grierson als Orestes

van Siegfried rust een gelijkaardige verantwoordelijkheid. Hij zal op zoek gaan naar de moordenaar van zijn vader en naar de stem van zijn moeder. Uiteindelijk brengt de stem van de innerlijke natuur (het woudvogeltje) hem tot de moordenaar van zijn vader, wiens speer hij genadeloos in stukken slaat. Hierbij ligt de weg voor Siegfried open: hij kan zijn prijs (Brünnhilde) ophalen en de macht over de wereld erven. Siegfried is net als Orestes, de nieuwe held. Siegfried en Orestes delen ook eenzelfde biografie. Beiden werden zij door hun familie gemarginaliseerd; zij groeien op als weesjes en werden opgevoed door een ander. Het is juist deze zwakte die hen sterk maakt, want door hun geheime opvoeding lijkt niemand in staat hun komst - die bij verrassing plaatsvindt - te anticiperen.

Op structureel-dramatisch vlak is het begin van het tweede drama zonder meer radicaal. De handeling begint op een plaats ver weg van alle intrige voordien en in beide gevallen ontstaat van bij het begin een dynamiek van handelingen die de held uiteindelijk naar de plaats van de misdaad zal leiden, waar hij het falen van zijn vader probeert te zuiveren om vervolgens zijn erfenis op te eisen. Bij Aeschylus is er een zekere drive naar het paleis van de Atriden waarbij Orestes de troon van zijn vader zal opeisen, terwijl er bij Wagner een dynamiek ontstaat in de richting van de Walkürenrots, waar Brünnhilde op hem wacht. In beide gevallen wordt de weg naar dit doel versperd door de hoofdfiguur uit het

vorige drama. Aegisthos en Klytemnestra usurperen de troon van Agamemnon, terwijl der Wanderer de Walkürenrots lijkt te bewaken.

Bij onze allereerste ontmoeting met deze nieuwe held, maakt deze alvast weinig indruk. Siegfried heeft zonder meer iets puberaals, hij is driftig, dwaas en beschikt over geen enkel wapen dat een man een held maakt. Orestes van zijn kant ziet er nogal slap uit; hij is een onvermoeide babbelaar die ons in de eerste instantie met beïndrukt. Orestes en Siegfried stelden bij onze eerste ontmoeting nog geen enkele heroïsche daad. De wereld heeft deze held nog niet leren kennen. Zelfs zijn eigen zuster, Elektra, herkent Orestes aanvankelijk niet. Als toeschouwer houden we hier het hart vast; we kunnen niet geloven dat de toekomst van deze maatschappij in handen ligt van deze man. Het is duidelijk dat onze held nog niet op scherp staat en dat hij eerst nog met zichzelf in het reine moet komen, vooraleer hij zijn missie begint.

Het hoogtepunt van het tweede drama bevindt zich in de tweede akte. Hier wordt de vijand gedood. Orestes doodt de moederfiguur, terwijl Siegfried drie mannen dood, namelijk Fafner, Mime en der Wanderer - die van dan of weer 'Wotan' wordt. Robert Donington zal in zijn boek *Wagner's Ring and its symbols* via Jungiaanse omwegen aantonen dat zowel Fafner als Mime de vrouwelijke ouder voorstellen (p. 193 e.v.). Draken zijn volgens hem Jungiaanse symbolen voor dominante moeders, terwijl Mime de zorgzame en zelfgenoegzame kant van de moeder symboliseert. In dat geval zou men kunnen stellen dat beide helden volwassen worden op het moment dat zij de dominante moederfiguur doden, een daad waarover veel te zeggen valt indien men de psychoanalytische denkpijpe bewandelt. Dit ligt evenwel buiten het opzet van deze tekst.

Het grote verschil tussen Siegfried en Orestes wordt mooi geïllustreerd aan de hand van hun dialogen met hun slachtoffers. Orestes handelt bewust, rationeel en is helder en rustig. In zijn confrontatie met Klytemnestra worden argumenten uitgewisseld waarbij zij smeekt om haar leven. Dat Orestes met haar in dialoog gaat - zo'n slordige vijftig versregels lang! - is op zich al een teken van zijn vastberadenheid; hij weet wat hij doen moet en doet het bewust.

Siegfried is in dit opzicht de grote tegenpool van Orestes, gezien hij eerder naïef is, zich doorgaans onbewust is van zijn eigen woorden en die van een ander, waardoor de confrontatie tussen bijvoorbeeld Siegfried en Fafner alleen maar kan uitlopen op moord. Siegfried wil alleen maar vechten en er ontstaat geen echte rationale dialoog tussen de held en zijn slachtoffer. Dit is het gesprek van een niet zo snuggere reus met een behoorlijk naïeve held. Pas als Siegfried de draak doodt lijken beiden wijze inzichten te krijgen. De stervende woorden van Fafner zijn voor hem bijzonder onkarakteristiek en ook Siegfried ondergaat na het gevecht een metamorfose. Hij zal voortaan de innerlijke stem van de natuur begrijpen.

Siegfrieds confrontatie met Wotan heeft veel weg van Orestes' confrontatie met zijn moeder. Zowel Klytemnestra als Wotan zijn homerische helden die op het punt staan ontluisterd te worden. Aanvankelijk staan

beiden passief tegenover hun lot, maar naarmate het gesprek vordert, verzetten ze zich. Klytemnestra probeert via een dialoog haar vel te redden, terwijl Wotan Siegfried probeert om vervolgens de wereld aan hem te kunnen overlaten. Hier verdwijnen beide homerische figuren uit de wereld en gaat de heerschappij over op een nieuw menstype. Toch keren beide homerische figuren nog terug om de gemoederen wat op te hitsen in het laatste drama. Klytemnestra verschijnt aan het begin van *Eumeniden* aan haar furies om hun aan te sporen haar zaak te bepleiten. Wagner geeft deze spookscène niet aan Wotan in de *Ring*, maar aan Alberich die aan Hagen in een droom verschijnt om zijn erfgenaam aan te sporen wraak te nemen. Wotan keert in *Götterdämmerung* wel terug in de gedaante van Waltraute die Brünnhilde aanspoort om de ring aan de Rijndochters terug te geven.

Siegfried en Orestes lijken te slagen in hun opdracht en triomferen aan het eind van de opera. Ze hebben het falen van hun vader ongedaan gemaakt en zich gewroken op hun moordenaar. Orestes komt naar huis en zal door list en bedrog Klytemnestra doden. List en bedrog waren eigenlijk de wapens die we in *Agamemnon* met Klytemnestra hebben geassocieerd en de ironie ontgaat ons niet; Klytemnestra krijgt een koekje van eigen deeg, zij wordt door haar eigen wapen verslagen. Hetzelfde overkomt Wotan. Ooit schonk Wotan een machtig zwaard aan zijn zoon Siegmund. Wotan doodde Siegmund door de kracht van het zwaard te niet te doen. Nu zal Siegfried Wotans zwaard tegen hem gebruiken.

Het einde van het tweede drama is bij Wagner - na heel wat gelijkenissen - toch aanzienlijk verschillend. *Siegfried* is het enige drama uit de trilogie dat niet in tragedie eindigt. Het tragische einde werd door Wagner uitgesteld tot de derde akte van *Götterdämmerung*. *Siegfried* eindigt in het liefdesduet tussen Brünnhilde en Siegfried, een enorm contrast met het einde van de *Offerplengsters*, dat eindigt in een wanhopig klaaggezag over de spiraal van geweld die de cultuur te Mycene te beurt valt: "Wanneer toch wordt de reeks voltooid, of eindigt, na verpozen, nooit geweld en vloek en nood?". De verklaring voor deze zeer verschillende eindpunten ligt in het feit dat Wagners trilogie een opwaartse spiraal beschrijft, terwijl die van Aeschylus opwaartse nog nederwaartse dynamiek vertoont. Wagners wereld is er één waarin generatie op generatie nieuwe liefdes gemaakt worden die steeds minder gebukt gaan onder de vloek van de ring. De liefde van Siegfried en Brünnhilde is veel warmer, veel menselijker dan die van Siegmund en Sieglinde en die was op haar beurt dan weer zoveel menselijker dan de liefde van Wotan voor Fricka, of van Alberich voor de Rijndochters. Een dergelijke opwaartse spiraal van humaniteit is totaal afwezig bij Aeschylus, waar de spiraal van geweld en bloedwraak enkel wordt gestuit door de onpartijdige rechtspraak van Athena en haar Atheense burgers.

De derde avond

Eumeniden en Gotterdämmerung

Het sluitstuk van de trilogie trekt de problematiek die in de voorgaande delen werd behandeld, open naar onze eigen leefwereld. Orestes komt uiteindelijk terecht in Athene, waar mensen wonen zoals u en ik en voor de gemiddelde Athener uit de tijd van Aeschylus moest deze

ervaring toch wel iets enthousiasmerend gehad hebben. Siegfried komt van zijn kant terecht bij de Gibichungen, een koninkrijk bevolkt door burgers, zoals u en ik. Daarom kan in het laatste drama de tragiek niet zo vernietigend 'uitbreken' in de vorige delen. Plots komt de handeling van het drama wel heel dicht bij onze eigen cultuur te liggen. De auteur heeft hier beslist de reflex om tragiek in de vernietigende zin van het woord te vermijden; hij wil de nadruk leggen op het eigen kunnen. Aeschylus laat zijn held Orestes naar Athene reizen om er aanleiding te geven tot de oprichting van het Areopagos, het oudste juridische orgaan van de stad. Aeschylus zal dus de neiging hebben het laatste deel van de trilogie niet in tragiek te laten eindigen, maar in verzoening, om zo de eigen stad en zijn publiek te vleien.

De feitelijke handeling wordt in zowel *Eumeniden* als in *Götterdämmerung* voorafgegaan door een narratief van zienersessen: een priesteres van Apollo bij Aeschylus en de drie nornen bij Wagner. In beide gevallen krijgen we een opsomming van genealogieën van helden en goden te horen, die ons - eerlijk gezegd - weinig kunnen boeien. De bedoeling van beide auteurs is duidelijk; zij wensen nog een laatste keer de nadruk te leggen op het mythische karakter van al wat voorafging, om nu een duidelijke cesuur te maken met het hier en nu, onze wereld en onze tijd. In beide gevallen orakelen de zienersessen over het verleden en lijkt hun kennis stilaan op te drogen onder invloed van het kwaad in de wereld. De plaats waarop deze zienersessen tot het besef komen dat grote veranderingen op komst zijn, is wat dat betreft zeer betekenisvol. In beide gevallen bevinden de zienersessen zich in de oude navel van de wereld, het centrum van de oude cultuur. Voor de Grieken was dit Delphi, de plaats waar het orakel staat, voor de Germanen was dit Yggdrasil, de plaats waar de werelddes staat. Na deze inleiding van zienersessen, herneemt de actie.

Aeschylus laat in zijn eerste scène de advocaten van beide kampen aan bod komen. Eerst zien we hoe Apollo belooft het voor Orestes te zullen opnemen, even later zien we hoe Klytemnestra haar furies aanmoedigt haar zaak ter harte te nemen. Beide helden worden de wereld ingestuurd onder bescherming van hun goddelijke advocaat. Apollo beschermt Orestes, Brünnhilde beschermt Siegfried. Hierna verwachten we - naar het voorbeeld van Aeschylus - de verschijning van Alberich aan Hagen. Wagner stelt deze scène uit tot het begin van de tweede akte. Dit lijkt op het eerste zicht een nogal vreemde beslissing te zijn van Wagner. Aan het begin van de tweede akte is Hagen al een man van vlees en bloed geworden, iemand die zijn eigen drijfveren en ambities heeft, los van zijn verwantschap met Alberich. Hagen is wat dat betreft een voldoende sterk personage en het is jammer dat Wagner de scène in de hal van Gibichungen niet liet beginnen met de verschijning van Alberich aan Hagen.

Wagner laat zijn held meteen na het duet de wijde wereld in trekken en hier zullen de verhaallijnen van Aeschylus en Wagner steeds verder uit elkaar lopen. Orestes wordt immers goed ontvangen door de Athe-

ners. Men luistert naar zijn argumenten en men zal eerlijk over hem oordelen. Siegfried heeft in het rijk van de Gibichungen echter geen schijn van kans. Orestes zal een aantal handelingen ondergaan die erop gericht zijn hem te reinigen van zijn lot. Hij zal deze handelingen bewust ondergaan vanuit zuivere overwegingen. Siegfried van zijn kant raakt steeds meer verstrikt in een web van intriges dat rond hem gespannen wordt en dat hem uiteindelijk fataal zal worden. Gunther, Guttrune en vooral Hagen behandelen Siegfried niet op een eervolle en rechtvaardige manier. De Atheners wel.

In het laatste drama zal Aeschylus plots wel een zekere progressie inlassen, waar hij dat vroeger niet deed. Met de eindeloze spiraal van geweld en bloedwraak schoot Orestes' cultuur geen meter op. Via erkende rechtspraak kan zijn cultuur echter wel gereinigd worden. Aeschylus' opgaande dynamiek in de handeling, wordt door Wagner gecounterd met een negatieve dynamiek, waarin de held zijn eigen verlossing onmogelijk kan bewerkstelligen. Uiteindelijk zal Siegfried geen bondgenoot meer overhouden, waar Orestes altijd kon rekenen op de bescherming van Apollo en de goeie wil van de Atheners en hun godin.

Hierin schuilt nu juist de uiteindelijke verlossing. Plots komt een vrouwenfiguur aan het woord die monumentale hoogten bereikt. Bij Aeschylus zal Athene, als voorzitter van de rechtbank de beslissende stem uitbrengen die Orestes zal vrijspreken - al is het met de hakken over de sloop. In de *Ring* is deze rol weggelegd voor Brünnhilde. Beide vrouwen beschikken over de wijsheid om het kwade uit de wereld te helpen in de eindstrijd tussen goed en kwaad. De held Orestes wordt afgeschilderd tegenover de onsympathieke en onappetitelijke furies. Natuurlijk kiest de toeschouwer hier instinctief de kant van Orestes. We zijn ondertussen gehecht geraakt aan deze held en die furies zien er nu eenmaal zo lelijk uit - tijdgenoten maakten melding van de opkomst van de furies die er zo verschrikkelijk uitzagen dat kinderen begonnen te wenen en vrouwen spontaan gingen bevalen. Deze getuigenis is twijfelachtig, maar we krijgen een goed idee van de lelijkheid die met de verschijning van de furies gepaard ging. Siegfried wordt eveneens afgeschilderd tegenover het lelijke. Hagen is het enige personage uit Wagners trilogie dat puur slecht is. Uiteraard kiezen we instinctief de kant van Siegfried, ondanks zijn gebreken.

Beide helden worden nu geoordeeld: Orestes voor de rechtbank in Athene, Siegfried door de dochters van de Rijn en nadien nog eens door de vazallen. Hier maakt Orestes een nederige buiging; hij legt vrijwillig zijn lot in handen van iemand anders en vertrouwt op het oordeel van Athene. Siegfried blijft tijdens zijn oordeel hoogmoedig en naïef. De centrale vraag in het drama is op dit moment: verdient de held het gezuiverd te worden of niet? Moet Orestes/Siegfried ten onder gaan of niet? En wat gebeurt er met zijn cultuur?

Wagner kiest voor de ondergang. Siegfried moet gestraft worden omwille van zijn verraad aan Brünnhilde. Bovendien was hij nooit echt een perfecte held. De dood van Siegfried is op die manier ook een noodzaak om

Brünnhilde als gevolg van zijn dood tot tragische hoogten te laten komen. Hierdoor wordt Brünnhilde de centrale figuur van *Götterdämmerung*, het is haar lijden dat centraal staat en het zijn haar gevoelens die we als toeschouwer het best kunnen begrijpen. Gezien het beperkte gamma aan dramatis personae kan de moordenaar van Siegfried in *Götterdämmerung* alleen maar Hagen zijn.

Aeschylus kiest een andere oplossing. Zijn held zal gereinigd worden. Dat wordt beslist door Athena en haar stadsgenoten. De furies en Apollo bleken over gelijkwaardige argumenten te beschikken en het oordeel was moeilijk. De sfeer tijdens de deliberaties blijft koel, objectief en moreel neutraal. Uiteindelijk zal Orestes vrijgesproken worden, dankzij Athene. Dit laatste is uteraard Aeschylus' *conditio sine qua non* voor het stuk. Athene wordt hierbij boven goden en helden geplaatst aangezien hun oordeel rechtvaardig is en bindend. De *Ring* kon zo'n gedachtegang niet uitbouwen. Wagners idee was nu juist een aanklacht te formuleren tegen de bourgeoisie maatschappij van de negentiende eeuw. Wagner vernietigt op die manier zijn eigen samenleving en laat een nieuwe wereld van start gaan. Wagner geeft geen juridische oplossing voor zijn conflict, maar schenkt zijn wereld *Erlösung*, een typisch Christelijk idee. Aeschylus bevestigt alleen maar de macht van zijn eigen maatschappij, op het vleierige af, zelfs.

Op die manier kent noch *Eumeniden* noch *Götterdämmerung* een tragisch einde. In *Götterdämmerung* gaat de held wel ten onder, maar we realiseren ons dat het niet onze cultuur is die vernietigd wordt, maar die van een vorige generatie. Wij erven op onze beurt de wereld van Siegfried, Brünnhilde. Orestes komt vrij en wordt verzoend met de Eumeniden, terwijl Wagners goden en helden sterven om de wereld van het kwaad te verlossen. Zowel Wagner als Aeschylus maken van dit laatste drama het paradepaardje van de trilogie. Aeschylus' mooiste poëzie en retoriek zit in *Eumeniden*, terwijl Wagner van zijn *Götterdämmerung* eindelijk een "echte" opera maakt, met aria's, koren en ensembles, genre Verdi en Donizetti.

Tragiek is altijd cultuurvernietigend. Ondanks het feit dat de cultuur van de held samen met hem ten onder gaat, wentelen we ons in de geruststellende gedachte dat de vernietigde cultuur niet de onze is. Integendeel. Onze cultuur ontstond uit de as van de vorige cultuur en werd vooralsnog niet bedreigd. Hoewel we meeleefden met goden en helden, heeft zowel *Götterdämmerung* als *Eumeniden* ons niet de ondergang van onze eigen cultuur getoond, maar die van een ander.

Over de vrijheid van Siegfried

Dat Siegfried een vrije held moet zijn om te kunnen slagen waar zijn vader faalde, werd door Wagner in zijn tekst meermaals onder de aandacht gebracht. Meer nog, de eerste en tweede akte van Siegfried lijken bij momenten niet meer dan illustraties hiervan te zijn. In de Grieks-tragische zin zouden we kunnen stellen dat Siegfried - op miraculeuze wijze - genezen lijkt te zijn van de vloek die op zijn geslacht rust. Hij smeedt de

stukken van het kapotte zwaard van zijn vader en doodt genadeloos zijn vijanden. Een dergelijke wending zou men nergens bij Aeschylus kunnen aantreffen. In zijn wereldbeeld is het immers onmogelijk dat Siegfried zijn afstamming niet als een last zou moeten meedragen. Siegfried kan in de Grieks-tragische zin nooit een "vrije held" zijn, omdat de mens per definitie niet vrij is. Hier refereer ik terug naar het uitgangspunt, waar ik het had over Droysens vertaling van Aeschylus. De lezer zal zich herinneren dat Droysens idee over de tragische mens iets anders was dan wat Aeschylus ermee bedoelde en aangezien Wagner Aeschylus in Droysens vertaling las, kan men zeggen dat Siegfried een tragische held is in de zin van Droysen, niet Aeschylus.

Pas in *Götterdämmerung* zien we hoe de held ten onder gaat door dezelfde fouten te maken als Wotan. Wagner illustreert dit zeer meesterlijk door het speermotief - het symbool van Wotans Wil en gezag - in de kopers te laten schallen op het moment dat hij zijn fatale vergissing maakt door de Gibichungen te vertrouwen en een eed met Gunther te smeden. Wagner lijkt hiermee aan te geven dat de fouten uit het verleden zich herhalen. Met deze illustratie van de 'on'-vrijheid van Siegfried, leunt Wagner verbazend dicht aan bij het Griekse wereldbeeld waar vrijheid voor de held niet te bereiken valt. Het verschil tussen Orestes als Griekse held en Siegfried als

Wagneriaanse held schuilt nu juist in het feit dat Orestes geen enkele andere keuze had dan de daad te stellen die voor hem was weggelegd, namelijk het wreken van zijn vader door het doden van zijn moeder. Siegfried had wel een keuze. Hij kon een vrije held zijn en blijven of hij kon zichzelf in dienst stellen van Gunther en het slachtoffer worden van Hagens manipulaties.

Waar Aeschylus zijn held in staat stelt loutering te bekomen door de introductie van een juridisch orgaan te Athene, werd Wagner in de onmogelijkheid gesteld zijn held bij leven te rehabiliteren. Pas na de dood zal Siegfried zijn ware lot vervullen. Hij is een falend mens en zal daarom voor onze ogen sterven, maar Wagner lijkt voor Siegfried verzachtende omstandigheden in te roepen, zoals Droysen deed voor Orestes; Wagner roept de slechtheid van Hagen in, laat Brünnhilde vergiffenis bieden en laat de dode Siegfried alsnog de ring beschermen. Deze verzachtende omstandigheden reduceren de tragische dimensies van Siegfried in de Grieks-tragische zin. De dood van Siegfried wordt niet alleen aan Siegfried zelf toegeschreven, maar vooral ook aan elementen die buiten hemzelf gelegen zijn. Siegfried is bijgevolg niet de tragische held bij uitstek, die rol blijft aan het einde van de Ring weggelegd voor Wotan.