

PARSIFAL

Wagners esthetische wereldorde

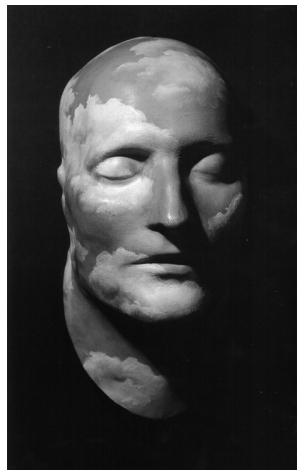
Deel 1

door Udo Bermbach

Vertaling: K. Guy Stevens

“Na zijn misdaad Parsifal te hebben gemaakt, had Wagner niet in Venetië maar in een gesticht moeten sterven.”

FRIEDRICH NIETZSCHE



RENE MAGRITTE. De toekomst der standbeelden, 1932

I

Laat men Richard Wagners beide eerste opera's *Die Feen* (1833) en *Das Liebesverbot* (1834) buiten beschouwing, dan eindigen alle muziekdrama's, die Wagner heeft geschreven én gecomponeerd, met de dood van de held en de teloorgang van de handeling. Er zijn slechts twee uitzonderingen. In de eerste uitzondering *Die Meistersinger*, aanvankelijk als een lustige komedie gedacht, eindigt de handeling op de feestweide bijna op een baroks "lieto fine" of happy end. De andere uitzondering is *Parsifal*, waarmee Wagner als het ware "afscheid van de wereld" nam, waarin wel de vrouwelijke figuur Kundry ten onder gaat, maar niet de eigenlijke held Parsifal.

Beschouwt men de vier delen van *Der Ring des Nibelungen* als een geheel, dan komt men tot een merkwaardige verhouding van negen "ondergangstukken" tegenover twee werken met een goede afloop. Dit kan bezwaarlijk toeval zijn, te meer daar Wagner in zijn werken niets aan het toeval heeft overgelaten. Hij moet hiervoor dus een goede reden hebben gehad, die allicht deze verhouding kan verklaren. In die stukken waarin de held het einde van het verhaal niet overleeft, worden steeds centrale

conflicten en problemen van maatschappelijke en politieke aard gedramatiseerd, die de helden uiteraard niet kunnen overleven. In *Die Meistersinger* en *Parsifal* daarentegen laat Wagner zijn utopisch verlangen naar een andere, en naar hij vermoedt, betere wereld aan bod komen, waarin de helden dus wel zinvol kunnen overleven. Met *Die Meistersinger* toont Wagner ons hoe de naar vaste regels ontstane collectieve kunstproductie van een groep van principieel gelijkberechtigde meesters model kan staan voor de sociale en politieke orde. *Die Meistersinger* zijn een voorbeeld van hoe de "kunst en haar instellingen", zoals Wagner die in zijn *Die Kunst und die Revolution* beschrijft, "de voorlopers en modellen van alle toekomstige openbare instellingen zouden kunnen worden". In dit werk visualiseert Wagner een "concrete utopie" als antwoord op de ondergangsdramaturgie van de *Ring*.

Een tweede antwoord op het ondergangseinde van de *Ring* geeft Wagner in zijn *Parsifal*, maar op een totaal andere manier. Men zou dit werk als de vijfde avond van de *Tretralogie* kunnen verstaan, als het perspectief van een "esthetische wereldorde" die alle voorafgaande politiek moet aflossen.

II

Om deze theorie wat meer uit te diepen, wil ik vooraf de wereldbeschouwelijke achtergrond van het Wagnerse denken schetsen. Om *Parsifal* en de samenhang met *Der Ring des Nibelungen* te begrijpen, moet ik de belangrijke geschriften van Wagner in herinnering brengen, die voor de conceptie en het ontstaan van beide werken van een kapitale en nauwelijks te overschatten betekenis waren. Het betreft de tijdens de revolutionaire jaren van 1849 tot 1851 ontstane "Zürcher Kunstschriften", zo genoemd omdat Wagner het merendeel ervan als politiek banneling in Zürich schreef, dus na zijn actieve deelname aan de Revolutie in Dresden van 1848-1849, meer bepaald: *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Die Kunst und die Revolution* en *Oper und Drama*. Wagner ontwikkelt er een scherpe godsdienst-, maatschappij- en staatskritiek in, die meteen ook een omvat-

tende cultuurkritiek is, waarvan de kern stoelt op de theorieën van het anarchisme en het Franse vroegsocialisme evenals op de ideologiekritiek van de links-Hegelianen, maar ten dele ook op "Jong Duitsland", een op een radicaal politieke en sociale verandering aansturende beweging. Vanuit de afwijzing van alle bestaande maatschappelijke verhoudingen en vanuit het verlangen een totaal nieuwe politiek te vestigen - beide gaan hand in hand met het verwerpen van zowel de Italiaanse als de Franse opera - groeit bij Wagner een zich radicaal en oppositioeneel afzetten tegen de bestaande maatschappelijke toestanden.

Deze houding vormt de wereldbeschouwelijke basis voor de *Ring*. In dit werk rekent Wagner niet alleen principieel af met zijn tijd, maar tevens met de burgerlijke maatschappij en hun geestelijke grondbeginselen. De *Ring* toont ons de geschiedenis van de menselijke wereld, van zijn ontstaan tot het heden. Voor Wagner wordt deze wereld gekenmerkt door institutioneel gegroeide macht en een door bureaucratie versterkte heerschappij, waarin macht en geld de beslissende stuurmechanismen zijn en waarbij bezits- en heerszucht het sociale gedrag van de mens bepalen. In de *Ring* worden de basisproblemen van de moderne politiek behandeld. Voor Wagner was het fundamentele probleem van alle politiek dat er hoegenaamd geen politiek bestaat. Het was Wagners diepste overtuiging, dat politiek in zijn doel om een meer menswaardige maatschappij te vestigen, historisch is mislukt. En juist dit wil hij in zijn tetralogie aantonen: wanneer *Götterdämmerung*, het laatste deel, ten einde loopt, zijn alle acteurs van dit reusachtige drama -met uitzondering van Alberich- dood. Wat achterblijft is een door ruïnes en lijken bezaaid land, en een volk, dat kijkt naar de ondergang, die zich voor hun eigen ogen heeft voltrokken, maar met het besef dat er aan de zelfvernietiging van de wereld een einde is gekomen, dat de politiek als machtspolitiek opgehouden heeft te bestaan en dat er van een nieuwe politiek niets meer valt te verwachten.

Wagner is aan deze afwijzende houding tegenover iedere vorm van politiek tot aan zijn dood blijven vasthouden. Hij geloofde, zoals Cosima in 1879 in haar dagboek noteert, "aan een volledige politieke teloorgang en een zich steeds indringender aandienende sociale vraag, echter vertraagd door de oorlog". Hij hield de politici voor totaal onbekwaam om de door hem steeds bekritiseerde maatschappelijke toestanden te veranderen, laat staan te verbeteren. Telkens wanneer hij zich in deze periode over politiek uitlaat, geschiedt dit afwijzend. Het Duitse Rijk, dat in 1871 werd gesticht, wekte zijn grootste ongenoegen op. Pruisen stuitte hem tegen de borst. Het leger haatte hij. Tegenover de politieke partijen stond hij vreemd en vijandig. De socialisten waren hem niet radicaal genoeg. "Ik erken geen staat, ik ken alleen de maatschappij", vertrouwde hij ooit Cosima toe.

Na zijn revolutionaire dagen in Dresden volhardt Wagner in zijn fundamentele oppositie tegen alle politiek-maatschappelijke instellingen. Hij is en blijft een anti-institutionalist. Ook tegenover de kerk, wat trouwens voor

het begrijpen van *Parsifal* niet zonder enig belang is. In de "verwereldlijking van de kerk", m.a.w. in de institutionalisering van de aanspraak op de waarheid door de religie, ziet hij de eigenlijke oorzaak van het verval van het geloof. Wagner is er rotsvast van overtuigd dat "alleen een algemene religie naar waarheid religie is", m.a.w. een confessioneel niet gespleten, maar een op kern-waarheden geconcentreerde religie. Hieruit besluit hij dat "de christelijke religie niet aan een specifiek nationale volksstam toebehoort en het christelijke dogma zich alleen tot de louter menselijke natuur wendt".

Maar tegelijkertijd bestaat er hoop op een fundamentele wending naar het betere. Zoals alle crisistheoretici gelooft ook Wagner dat uit de crisis de kracht tot overleven ontstaat. "Het aanvaarden van de ontaarding van het menselijke geslacht", zo schrijft hij in 1880 - dus tijdens het componeren van *Parsifal* -, "zou wel eens het enige kunnen zijn dat tot een gewettigde hoop (op beterschap) leidt" en hij rechtvaardigt deze onderstelling door te stellen, dat de door hem beschreven maatschappelijke ontsporingen historisch zijn bepaald en gecorrigeerd kunnen worden, indien de mensheid zich over haar eigenlijke bestemming zou bezinnen. Zijn inspanningen van de in de rand van de *Parsifal*compositie ontstane geschriften, noemt hij, het "uittekenen van het ons voor de geest zwevende fantasie-beeld van een regeneratie-poging van het menselijke ras"-een utopie met andere woorden. Hij wil met *Parsifal* bijdragen tot de "regeneratie" van de moderne mens. En dit verlangen leidt occasioneel tot merkwaardige overwegingen: bijvoorbeeld wanneer Wagner voor een socialisme pleit, dat "de legitimatie van deze maatschappij onmiddellijk in vraag zou moeten stellen", en deze verbonden zou willen zien met de door hem vehement ondersteunde beweging van "vegetariërs, dierenbeschermers en beoefenaars der gematigdheid".

Een opmerkelijke vermenging dus van ernst en potsierlijkheid, die meteen de contouren van een ideologie aangeeft, waarbinnen een anarchistisch gekleurde, radicale maatschappij- en staatskritiek versmelt met pacifistische idealen en een ascetische levenshouding. Voor Wagner is dit alleszins de noodzakelijke ontwikkeling van een "waarachtige religie", waarvan de inhoudelijke kern bestaat uit de "eenheid van al wat leeft". Dit karige wereldbeschouwelijke kader is meteen ook de inhoudelijke "boodschap" van *Parsifal*.

Tegenover de ondergangsopvatting van de *Ring* stelt hij nu de hoop op een betere wereld, waarbij zijn utopisch denken opgaat in het visioen van een esthetisch gerichte levenshouding. Wagner zelf kwam reeds tot dit besef: "Eigenlijk had Siegfried *Parsifal* moeten worden en Wotan verlossen. Tijdens zijn omzwervingen zou hij in feite op de lijdende Wotan (*Amfortas*) moeten zijn gestoten", verduidelijkt hij aan Cosima, "maar het ontbrak hem aan een voorteken en dus moest alles blijven zoals het was".

Voor het verband tussen de *Ring* en *Parsifal* betekent dit, dat in de *Ring* eerst de ondergang van de bestaande wereld wordt getoond, vooraleer de utopie van een andere wereld muziekdramatisch gestalte kan krijgen. Maar

het is een utopie, die allicht met opzet alleen maar wordt aangeduid, m.a.w. eerder een stemmingsbeeld blijft dan een poging tot nauwkeurige concretisering. Zijn terughoudendheid ten aanzien van elke concretisering van een utopische toekomst heeft Wagner zelf als volgt gemotiveerd: *“Aan dit soort van verlossing geloven we in het gewijde ogenblik, wanneer alle verschijningsvormen van de wereld als in een droom vol voorgevoelens vervagen, maar ons de indruk laten er deelachtig aan te zijn geweest... De door de aanklacht verzoende ziel van de mensheid ... ontloopt aldus de afgrond van de verschijnselen, en losgeweekt van die vreselijke oorzakelijkheid van alles wat ontstaat en vergaat, voelt de rusteloze wil zich in zichzelf verbonden, uit zichzelf bevrijd.”*

III

Wagner stuit voor het eerst tijdens zijn Parijse tijd in 1842 op de stof van de Graal, op het ogenblik dat hij zich voor Lohengrin begint te interesseren. Na het lezen van Wolfram von Eschenbachs epos en tijdens de zoektocht naar verwant materiaal, bestudeert hij ook de commentaren van de literatuurwetenschappers Simrock en Josef Görres. Zo men zijn autobiografie mag geloven, wordt hij voor het eerst in 1857 in Zürich met zijn neus op *Parsifal* gedrukt, meer bepaald in het tuinhuisje dat Otto Wesendonck hem ter beschikking had gesteld: *“Op Goede Vrijdag ontwaakte ik in dit huis voor het eerst bij volle zonneschijn.”*, zo schrijft Wagner, *“Het tuintje was groener geworden en de vogels zongen. Eindelijk kon ik op het dakterras zitten om van de langverwachte en veelbelovende stilte te kunnen genieten. Hierdoor nog volledig in beslag genomen, drong het plotseling tot me door dat het Goede Vrijdag was en herinnerde ik mij plotseling, hoe betekenisvol deze associatie mij reeds destijds in Wolframs Parzifal was opgevallen. Sedert mijn verblijf in Marienbad, waar ik Die Meistersinger en Lohengrin concipieerde, had ik mij niet meer met deze tekst bezig gehouden. Nu trof mij op overweldigende wijze zijn ideale inhoud. Vertrekkende van de gedachte aan Goede Vrijdag ontwierp ik meteen een volledig drama, dat ik over drie bedrijven verdeelde en onmiddellijk met enkele vluchtige lijnen uittekende.”*

Wat Wagner hier beweert is één van die vele inspiratielegenden, die onze muziekgeschiedenis rijk is. Cosima's dagboeken laten een heel ander verhaal horen: de rustige stemming van zijn verblijf riep inderdaad bij Wagner associaties op aan Goede Vrijdag, maar zijn plan voor *Parsifal* dateert van een veel vroegere datum. In 1855 maakt Wagner een eerste ontwerp, waarna hij het werk echter laat liggen. Pas in 1865 in München voltooit Wagner het uiteindelijke prozaontwerp. Maar ook nu legt hij het opnieuw terzijde, om het pas na de allereerste opvoering van de *Ring* in 1876 in het inmiddels in Bayreuth gebouwde Festspielhaus opnieuw ter hand te nemen. In 1877 begint hij met het op muziek zetten van de tekst, wat hij in 1879 afrondt. Al die jaren klaagt Wagner alsmaar weer - Cosima heeft het trouw voor het nageslacht bewaard - over zijn probleem om *Parsifal* te componeren. Hij klaagt ook voortdurend over de eraan verbonden “levenswalging”. Deze moeilijkheden bij het uitwerken

van de partituur waren allicht het gevolg van zijn slechter geworden gezondheidstoestand. Maar in januari van 1882 is de orkestpartituur dan toch eindelijk klaar en tijdens de Festspiele van 1882 beleeft *Parsifal* zijn wereldpremière. Wagner had het speciaal voor het Festspielhaus met zijn bijzondere akoestiek geschreven.

IV

De interpretatie van *Parsifal* zorgde vanaf het begin voor moeilijkheden. In 1888 beschuldigde Nietzsche Wagner ervan met dit werk zijn revolutionair verleden te hebben verraden, want in zijn ogen is *“Parsifal een werk vol boosaardigheid en wraakzucht, een heimelijk gif tegen de vooruitzichten van het leven, kortom een slecht werk... het geloof in Rome zonder meer”*. Voor Nietzsche was Wagner *“een vermolmd en vertwijfelde decadent”*, die *“plots hulpeloos en gebroken voor het christelijke kruis op zijn knieën was gezakt”*.

Nietzsche heeft daarmee tot op grote hoogte bijgedragen tot een misvatting, die oppervlakkig gezien misschien wel voor de hand ligt, omdat bepaalde elementen van de christelijke eucharistieviering, ook binnen de katholieke liturgie, in de handeling van het “Bühnenweihfestspiel” schijnbaar herkenbaar zijn terug te vinden.

Maar schijn bedriegt. De omschrijving van het stuk als “Bühnenweihfestspiel” wijst reeds in een andere richting. De ontleding van de afzonderlijke woordellemen van deze omschrijving, die vaak genoeg als een theatraal complementair begrip van de sacrale eredienst werd opgevat, maakt echter snel duidelijk bij welke begripsvorming Wagner hier aansluit, namelijk bij de eigen Festspiel-idee zelf. Deze had enerzijds de immanente bedoeling om te komen tot een gemeenschappelijke ervaring van een esthetische waarheid, tot een collectieve beleving van alle in het theater aanwezige toeschouwers en luisteraars en definieerde anderzijds ook de toneelruimte als die plaats, waar deze ervaring “verzinnelijkt” en “voorgesteld” wordt. Een gebeurtenis dus van een buitengewone emotionele intensiteit, m.a.w. de *“gevoelswording van het verstand”*, zoals Wagner dit zelf in *Oper und Drama* heeft genoemd, maar in geen geval een eredienst of een godsdienst in theologische betekenis.

Wagner beklemtoont tegenover Cosima dat hij bij *Parsifal* *“helemaal niet aan de Heiland heeft gedacht”*. Alleen al een korte blik op de personages bevestigt deze zelfinterpretatie:

- Amfortas is, zoals Christus een lijdende heerser, maar hij is een “geperverteerde Christus” [Wapnewski], omdat hij alleen zichzelf wil verlossen en niet de mensheid.
- De graalridders zijn een ascetische mannenorde, waarvan het opperhoofd op grond van zijn vroegere seksuele misstappen wegwijnt. Hij kan noch sterven noch worden verlost. Door de regelmatige onthulling van de graal wordt hij steeds weer in het leven en het lijden teruggestoten. Natuurlijk wil hij de onthulling van de graal maar al te graag verhinderen. Maar hij kan dat niet, omdat dan zijn ridders niet ten onder kunnen gaan. Om hunnentwille

moet hij dus telkens weer de onthulling toestaan en bijgevolg zijn eigen lijden verlengen.

- Bovendien is Amfortas, zoals Christus, door zijn vader in zijn ambt geïnstalleerd, maar deze vaderlijke opdracht, die Christus wel volbrengt, wordt door Amfortas afgewezen, waardoor zijn vader sterft.
- Als antagonist heeft hij een tovenaer, die zichzelf heeft ontmand, maar door het afzweren van de liefde nu hoopt de macht te kunnen verwerven.
- Tenslotte Kundry “een hopeloos dubbele natuur als én rampzalige bederfster én boetvaardige Magdalena, met cataleptische overgangstoestanden tussen beide bestaansvormen”, zoals Thomas Mann haar tekent.
- Tot slot een “Verlosser”, die zijn opdracht pas begrijpt na de omweg van een bijna gelukte zondeval -de kus van een zondares, die hem “de wereld doet zien”- maar die in de daad van de verlossing zichzelf zo egocentrisch gedraagt, dat hijzelf behoefte aan verlossing heeft.

Wat is daar nu allemaal zo “christelijk” aan ?

Ik ga ervan uit dat het in “Parsifal” om heel wat anders gaat dan om een christelijk drama. Het is veel meer en in de eerste plaats is het de muziekdramatische sacralisering van de door de kunst geopenbaarde waarheid. Het is, zo men wil, het kunstwerk als cultische manifestatie. Met *Parsifal* tracht Wagner uit de esthetische ervaringen uitsluitel te verwerven over het “ware leven”, m.a.w. over het leven dat door de maatschappij en de politiek nog niet is vervreemd. In *Parsifal* gaat het om kunstreligie, om de religieuze verheffing van de kunst. “Men zou kunnen zeggen”, zo begint Wagners laatste grote, voor het goede begrip van Parsifal beslissende, programmatische publicatie *Religion und Kunst* uit 1880, “dat daar, waar de religie artificieel wordt, het aan de kunst is voorbehouden, de kern van de religie te redden, door de mythische symbolen, die de religie als waar aanvaard wil zien, in hun figuurlijke waarden bevattelijk te maken en door de ideale voorstelling van diezelfde symbolen inzicht te verlenen in de diepere waarheid, die ze verhullen. Terwijl het de priester erom gaat, de religieuze allegorieën voor feitelijke waarheden te doen aanvaarden, komt dit er voor de kunstenaar helemaal niet op aan, gezien hij open en vrij zijn werk als zijn eigen vinding laat doorgaan.”

Dit is een sleutelpassage voor een juist begrip van *Parsifal*. De basisidee van deze essentiële stelling vinden we reeds in Wagners revolutionaire geschriften uit zijn periode in Zürich terug, waar het heet dat “*Het kunstwerk levend voorgestelde religie is*”. Deze fundamentele zin zal Wagner in 1864 in zijn werk *Über Staat und Religion* juister en nauwkeuriger omschrijven, waarbij hij ook duidelijk tracht te maken wat hijzelf onder religie verstaat. Wagner maakt een nadrukkelijk onderscheid tussen religie en staat en beklemtoont meteen ook de tegenstelling tussen religie en politiek als “*in wezen fundamenteel van elkaar verschillend*”. Religie is voor hem het domein dat de concrete realiteit overstijgt,

m.a.w. een overtollige, utopische hoop, of nog algemener, de ontkenning van het bestaande. “*In de “ware” religie heeft dus een volledige omkering van alle streven plaats, die aan de basis lag van het ontstaan en de organisatie van de staat*”. De ware religie richt zich tot een andere wereld, waarbij “*haar meest essentiële karakter bestaat in de ontkenning van de wereld, m.a.w. in het inzicht dat deze wereld slechts op een illusie, een vluchtige en traumatische toestand berust, waarvan men de verlossing nastreeft, voorbereid door ontzegging en verrijkt door het geloof.*”

Dit oogt weliswaar religieus, maar kan eveneens in sociaaltheoretische zin worden gedeut. Onder “ware religie” verstaat Wagner niet alleen een anders geordende wereld en een nieuwe, zich onberispelijk gedragende maatschappij, maar tevens het geloof in de menselijke mogelijkheid om de maatschappelijke verhoudingen en communicatieve verbindingen anders en beter te organiseren dan de bestaande burgerlijke maatschappij dit doet. Het gaat Wagner om de realisatie van het radicale sociaaltheoretische axioma, wat reeds in zijn revolutionaire geschriften uit Dresden is terug te vinden, zij het enigszins gemilderd door een ethiek van medelijden, voor wiens vage inhoud Wagner op diverse bronnen steunt. “Ware religie” is een metafoor voor een utopische hoop, m.a.w. voor het uittekenen van een maatschappelijke toestand, waarin het individu met zichzelf vrede vindt en zich met de maatschappelijke organisatie kan identificeren. Het is de projectie van een nieuwe werkelijkheid, die radicaal wordt gekenmerkt door de omkering van alle bestaande verhoudingen: “*Stellen we ons bij het goddelijke werktuigelijk een sfeer van onmogelijkheid tot lijden voor*”, schrijft Wagner, “*dan berust deze voorstelling steeds weer op het verlangen naar een mogelijkheid, waarvoor wij eigenlijk geen positieve, maar slechts een negatieve formulering kunnen vinden*”, m.a.w. een voorstelling, die toelaat te zeggen hoe iets niet zou moeten zijn, maar niet, hoe iets wel zou moeten zijn.

Aldus vermijdt Wagner bewust iedere inhoudelijke precisering van zijn “ware religie”. Hij omschrijft haar inhoud eerder in algemene bewoordingen. Modern gezien schuilt juist daarin het opzet voor een quasi-religieus minimumprogramma, voor een maatschappelijke minimummoraal, waarvan de “geloofsdelen” zo sterk zijn gereduceerd en vereenvoudigd, dat ze als het ware door iedereen kunnen worden aanvaard, omdat ze boven traditie en opvoeding aanvaardbare en geschikte maatschappelijke waardebevestigingen aanreiken. Volledig in de zin van een huidig burgerlijk-religieus of zelfs sociaalmoreel concept, steunt Wagner zich op de kern van een meer humane, vermenschlijkte existentie. Hij verstaat de “geest van het christendom” als een fundamentele ethiek, “*losgeweekt van iedere godsdienst*”. Christus zelf is voor hem een verpersoonlijkte allegorie van een houding, die de bestaande morele en maatschappelijke beperkingen overstijgt en in de eerste plaats op een voorbeeldige wijze medelijden toont met de ellende van de wereld.

Voor Wagner is deze Christus steeds weer “iemand die meelijdt”, “*een verlosser van de armen*”, wiens eigen le-

vensoffer moet worden verstaan als de overwinning op het egocentrisme en het egoïsme en als dusdanig “*de bevattelijke kern van het christendom zou moeten vormen*”. Christus is iemand die “*heel en al hart*” is en die geen enkele aanspraak maakt op maatschappelijke of wereldlijke macht. Derhalve distantiëert Wagner zich met zijn persoonlijke voorstelling van Christus duidelijk van zowel het institutioneel gereguleerde christendom als van de joodse religie en het jodendom. Hij ziet Christus als de persoonlijke tegenpool van het gedogmatiseerde geloof van de bestaande godsdiensten en van de gevestigde kerken van zijn tijd, evenals van de bestaande socio-politieke instellingen. Wagner reduceert het christendom tot de “*eenheid van al wat leeft*”, tot het “*zuiver menselijke*”, tot een toekomstige “*zelfbeschikking*”, die uit de ontkenning van het bestaande moet ontstaan en uitsluitend mogelijk wordt gemaakt “door het uitlijden voortspruitende medelijden”.

Wat Wagner nastreeft is dus een ethiek van medelijden, die bewust onduidelijk en onnauwkeurig is gehouden en met weinig kernachtige en interpretatief invulbare begrippen opereert, zich weliswaar transcendent opstelt, zonder evenwel in de strikte betekenis tegelijk religieus te zijn. Wanneer Cosima haar eigen geloof ter sprake brengt, verduidelijkt Wagner dat “*de godheid de natuur, de wil is, die verlossing zoekt, en die, om het met Darwin te zeggen, steeds de sterksten uitzoekt om deze verlossing tot een goed einde te brengen*”. Niets is hier christelijk. Ook in zijn latere jaren blijft Wagner in feite een “pantheïst”.

Deze quasi-religieuze minimumvoorstelling, die als moreel programma in *Parsifal* is te verstaan, heeft nu, volgens Wagners vaste overtuiging, behoefte aan een doeltreffende symbolische overdracht, die als ethische richtingwijzer blijvend in het bewustzijn van de mensen kan worden verankerd. Want indien het aan de kunst is voorbehouden, zoals Wagner schrijft, “*om de kern van de religie te redden*”, moet ze zich omgekeerd van een quasi-religieuze representatie bedienen, wil ze zich verstaanbaar maken, en moet ze bijgevolg inpikken op vertrouwde religieuze gebruiken en handelingen, sacrale rituelen en cultusvoorwerpen, zonder evenwel de eraan verbonden inhouden volledig over te nemen.

In *Parsifal* gebruikt Wagner christelijke symbolen en elementen uit de christelijke liturgie om dit effect te bereiken. Maar deze symbolen fungeren in een niet echt preciese en eenduidig vastgelegde betekenis. Ze zijn, zoals Wagner zelf zegt, weliswaar de “*ideale voorstelling van een diepe waarheid*”, doch deze waarheid zelf kan niet zondermeer worden begrepen, vermits ze zich pas in het communicatieve proces tussen toneel- en toeschouwersruimte openbaart. Deze gebeurtenis wordt in beslissende mate bepaald door de ontvankelijkheid en de receptiebereidheid van de individuele toeschouwer en luisteraar, evenals door zijn afkomst en instellingen, zijn voorliefdes en aversies. Wagner kiest voor christelijke symbolen, omdat deze zich door de traditie van het christelijke geloof een auratische kracht toe-eigenen en zonder verdere inspanningen *Parsifal* a priori boven de ge-

bruikelijke operawereld uittillen. Bovendien verschaffen ze *Parsifal* als het ware een liturgisch verzekerde, speciale plaats, waarbij Wagner aanvaardt, dat *Parsifal* verkeerdelijk als een christelijk werk zou kunnen worden begrepen. Maar hij wil ook dat de “*levend voorgestelde religie*” het kunstwerk sacraliseert en aldus de aanspraak op waarheid zichtbaar maakt, die de religie zelf, op basis van haar dogmatische verstarring en bevangenheid, niet meer geloofwaardig kan doen gelden. Het is een esthetische aanspraak op waarheid, die hier ondubbelzinnig tot uiting komt. Het betreft een sacrale gebeurtenis, die het sacrale in het kunstwerk zelf tot verheffing brengt. De religie wordt hier, zoals Hegel het stelt, in de kunst opgeheven. Dit betekent echter, dat alle symboliek in *Parsifal* alleen en uitsluitend vanuit de kunst zelf kan worden geïdentificeerd en slechts vanuit de kunst zelf haar betekenis kan krijgen, niet vanuit de religie. Maar ze blijven tegelijkertijd sociaal interpreteerbaar. Juist dit wil ik nu aan de hand van de kernidee van het “medelijden” in *Parsifal* verduidelijken.