

Een paar opmerkingen over Parsifal

door Peter Franken

Als tegen het einde van *Lohengrin* de ‘frischgebackene’ Schützer von Brabant ten overstaan van alle betrokkenen zijn herkomst bezingt, zet hij in met ‘In fernem Land’, het topstuk van de opera. Deze aria eindigt zoals bekend met:

‘Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
Sein Ritter ich - bin Lohengrin genannt.’

Menigeen zal zich hebben afgevraagd: als Parzival zijn vader is, wie is dan zijn moeder?

Een afbeelding in kasteel Neuschwanstein wijst in de richting van Koningin Condvramour. Zij wordt belaagd door vijanden en nadat Parzival haar heeft ontzet, aanvaardt hij haar hand als prijs. De schilderijen in Neuschwanstein hebben echter betrekking op sagen en legenden die Wagner heeft gebruikt bij het schrijven van zijn libretti. Dus niet op scènes uit de betreffende opera’s zelf. Dat brengt ons bij de Parzival geschiedenis zoals beschreven door Wolfram von Eschenbach. Deze dichter leefde van eind 12e tot begin 13e eeuw. Zijn Parzival ontstond vermoedelijk rond 1210. In Wolframs Parzival komen we een lijdende koning Amfortas tegen, ernstig gewond en woonachtig in een toverkasteel dat zomaar verdwijnt nadat Parzival er op bezoek is geweest. Verder verschillende vrouwenfiguren zoals Orgeluse en Cundrie la Surzière. Klingsor is een belangrijke figuur in een nevenvertelling die draait om de belevenissen van Gawan, Parzivals neef. Klingsor was ooit hertog van Napels en is in flagrante met diens vrouw aangetroffen door de koning van Sicilië. Deze liet hem castreren en als gevolg daarvan heeft Klingsor zich voorgenomen zoveel mogelijk vrouwen in het verderf te storten. In zijn toverkasteel heeft hij zo’n 400 adellijke dames verzameld die hij gevangen houdt als symbolische wraak op hun geslacht. Gawan weet de betovering te doorbreken waardoor Klingsor machteloos wordt en de dames worden bevrijd.

Wagners Parsifal

De opera *Parsifal* is Wagners laatste werk, *Lohengrin* een van zijn eersten. Het gaat niet aan *Lohengrin* te bestempelen tot een ‘prequel’ van *Parsifal*. Er zit een half leven tussen beiden en thematisch is de verwantschap flinterdun. Weliswaar wordt in beide werken een graalgemeenschap opgevoerd met een figuur genaamd Parsifal als koning, maar daar blijft het toch echt wel bij. Zoals altijd heeft Wagner delen van bestaande verhalen gebruikt en na aanpassing verwerkt in een geheel nieuw stuk. Interessanter dan de figuur Parsifal is echter de raadselachtige Kundry. Wagner voert haar in de eerste akte op als iemand met de gedragskenmerken en de verschijning van een wild dier. Zijn regie aanwijzingen geven nadrukkelijk aan hoe ze bijpassende geluiden moet produceren. Wilde haren en een angstaanjagend uiterlijk moeten dit aspect van haar persoonlijkheid benadrukken. De Nederlandse zangeres Marianne Brandt wist dat bij de première heel goed te verwezenlijken. Deze Kundry uit de eerste akte lijkt sterk op Cundrie la Surzière, een afstotelijke vrouw waarvoor nog nooit een ridder ten strijde is getrokken. Zij treedt in voorkomende gevallen op als graalsbode. Maar in de tweede akte zien we een geheel andere type. Deze Kundry vertoont sterke gelijkenis met het personage Orgeluse, een verleidelijk mooie vrouw. Haar echtgenoot Cidegast is door een andere ridder gedood en zij rekruteert uit wraak ridders om voor haar onmogelijke opdrachten uit te voeren. Het is mogelijk dat ook Amfortas op die wijze aan zijn verwonding is gekomen. Feitelijk probeert Orgeluse zich te wreken op het ‘riddergeslacht’ zoals Klingsor dat doet op het vrouwengeslacht. Aan deze twee kanten, de wilde graalsbode en de verleidster die ridders in het verderf stort, heeft Wagner nog een derde toegevoegd. Zijn Kundry vertoont namelijk ook overeenkomsten met Ahasverus, de eeuwig wandelende jood, die de verpersoonlijking is van de schuld die zijn volk in de ogen van christenen draagt voor de kruisiging van Jezus. Kundry heeft Jezus uitgelachen toen deze aan het kruis hing en moet daarvoor boeten tot de ‘dag des oordeels’.



Kundry en Klingsor DNO 2012

Verlossing

Al met al is het niet eenvoudig de achtergronden, herkomst en onderlinge verhoudingen van de drie hoofdfiguren Parsifal, Klingsor en Kundry te ontrafelen. Feitelijk is dat zelfs onmogelijk, bij gebrek aan informatie. Maar ook de beweegredenen van de personages in het stuk zelf zijn moeilijk te duiden, met name die van Kundry. Het Orgeluse personage in haar heeft zich verbonden met Klingsor, zij hebben een pact gesmeed om haar ridders in het verderf te laten storten. Maar Kundry wil niet slechts om die reden verleiden. Zij is duidelijk uit op persoonlijke verlossing. De dag des oordeels laat al meer



Kundry en Parsifal DNO 2012

dan duizend jaar op zich wachten en zij is het bestaan van de wandelende jodin meer dan beu. Hoe die verlossing in zijn werk moet gaan is echter een open vraag. Als toeschouwer van de opera krijg je geen zekerheid of ze nu echt wil dat Parsifal voor haar charmes bezwijkt net als Amfortas ('Schwach, auch er') of juist dat hij haar weerstaat. Ze trekt alle registers open en 'speelt de moeder kaart', effectief bij alle onervaren mannen met een problematische jeugd. Even heeft ze succes, dan realiseert hij zich zijn zelf opgelegde opdracht. Hij komt de speer van Amfortas terughalen zodat deze van zijn kwaal verlost kan worden. De jongeling heeft haar kunnen weerstaan, dus geen verlossing. Maar als hij voor de bijl was gegaan, net als Amfortas? Het blijft een raadsel, die Kundry en haar eeuwig lot. In de derde akte is ze aanvankelijk nauwelijks meer dan een verstild treurende vrouw, eerder een plant dan een wild dier. Dat aspect heeft Wagner ontleend aan een derde figuur, Sigune, in Wolframs Parzival een nicht van onze held. Een multiple personality zogezegd, en dan hebben we het nog niet eens gehad over de verschijningsvormen die Klingsor haar toedicht: 'Dein Meister ruft dich Namenlose, Urteufelin, Höllenrose! Herodias warst du, und was noch? Gundryggia dort,

Kundry hier: Hieher! Hieher denn! Kundry!'

Zo is het bij iedere nieuwe productie van Parsifal weer afwachten welke insteek een regisseur zal kiezen. Mogelijkheden die binnen het door Wagner bepaalde speelveld vallen, zijn er te over. Opmerkelijk dat dit veld voor het regietheater vaak toch nog te klein blijkt te zijn.¹

Parsifal, een christelijke opera?

Velen zullen deze vraag spontaan bevestigend beantwoorden. Natuurlijk, het werk wemelt van de verwijzingen naar de lijdensgeschiedenis van Jezus en voert twee prominente symbolen op: de speer en de kelk, beter bekend als de Graal. Maar hoe zit het dan met bijvoorbeeld de *Ring*? Is dat een mythologische opera louter en alleen omdat deze tetralogie wemelt van mythische figuren en symbolen? Het feit dat de derde akte van *Parsifal* zich afspeelt op Goede Vrijdag, een belangrijke dag binnen de christelijke leer, wordt door sommigen aangegrepen om het werk rondom Pasen en beslist ook op Goede Vrijdag uit te voeren, als ware het een pendant van de Mattheus Passion.

¹ 'Kinder, schafft Neues!' is een citaat dat in dit verband veel wordt gebruikt. In een bespreking van het boek *Richard Wagner in der DDR* van Werner P. Seifert, staat hierover het volgende:

'Dieses Zitat Wagners muss oft als Legitimation für alle möglichen Willkürakte herhalten, wenn es darum geht, sinnvolle oder weniger sinnvolle Inszenierungsideen durch Wagners Willen zu adeln. In dem hier von anderen und mir bereits gewürdigten Buch "Richard Wagner in der DDR" wird auch auf dieses Zitat Bezug genommen und verdeutlicht, dass es von seinem Urheber keinesfalls auf Inszenierungen bezogen wurde. Vielmehr ging es darum, dass Berlioz und Raff eigene Werke bearbeiteten, statt sie neue zu schaffen. Darum fordert Wagner in einem Brief an Liszt 1852 auf: "Kinder, schafft Neues!"

Bezogen darauf, wie Wagner seine eigenen Werke aufgeführt haben wollte, schrieb er hingegen im selben Jahr an F. Heine: "Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt: mir liegt einzig daran, dass man sie so gibt, wie ich's mir gedacht habe; wer das nicht will und kann, der soll's bleiben lassen".

Maar als Wagner en zijn erfgenamen hun zin hadden gekregen zou *Parsifal* tot op de dag van vandaag uitsluitend tijdens de Festspiele uitgevoerd worden, en derhalve nooit op Goede Vrijdag. Dat houdt in dat tenminste aan de veronderstelde eenheid van tijd – Goede Vrijdag in de opera, dus ook een uitvoering op Goede Vrijdag – niet zwaar werd getild.



De graalgemeenschap DNO 2012

Udo Bermbach heeft een aantal opmerkingen gemaakt die aan deze problematiek raken.² Hij spreekt over Wagners hoop op een ‘ästhetische Weltordnung’. “Damit meinte Wagner seine Kunst und die daraus resultierende ästhetische Erfahrung der Zuhörer und Zuschauer seien in der Lage eine Politik, die nach seiner tiefsten Überzeugung vollständig versagt hatte, abzulösen und in theatralen Sinnlichkeitserfahrungen ließe sich eine qualitativ neue Anleitung zur Lebensgestaltung gewinnen.“ Dat komt er op neer dat theatrale ervaringen de rol als maatschappelijk bindmiddel op termijn moeten overnemen van religie en politiek. Daarmee heeft het theater nog wel een inhaalslag te maken in termen van herkenning en erkenning door de massa. Volgens Bermbach wendt Wagner zich om die reden tot een bestaand systeem van rituelen en symbolen dat diep geworteld is in het gemeenschappelijk denken: het christendom. Het gereedschap dat wordt gebruikt om de gelovigen bij de les te houden zonder dat daarvoor veel extra uitleg nodig is, wordt als het ware door Wagner ingelijfd ten behoeve van de inrichting van zijn nieuwe theatrale wereldorde. In *Parsifal* is dat duidelijk te herkennen al speelt in dit werk wel meer mee. In hedendaagse termen is het verhaal van deze opera een ‘fantasy’, met een vliegende graalsbode, een toverkasteel dat op afroep tevoorschijn komt en weer verdwijnt, bloemenmeisjes, een magische speer en een kelk die levenskracht biedt. Die kelk en speer zijn ontleend aan de lijdensgeschiedenis van Jezus, de rest komt uit het brein van Wolfram en van Richard. De Graal wordt gezien als de kelk waaruit Jezus dronk tijdens zijn laatste maaltijd met de apostelen. Maar ook als de kelk waarin zijn bloed de volgende dag werd opgevangen nadat hij aan het kruis hangend met een speer werd gestoken.³ Kijken we naar de graalscènes in de eerste akte van *Parsifal* dan valt op dat daarin sprake is van het ‘Laatste Avondmaal’ als gekaapt ritueel. Er wordt uitvoerig gezongen over de Heiland en het vergoten bloed maar de kern van de boodschap zit hem in de bereidheid om het eigen bloed te laten vloeien ter verdediging en verbreiding van het christendom.⁴ In plaats van een spirituele ervaring, zoals in de kerkelijke traditie, is hier sprake van een daad die vooral fysieke aansterking lijkt te dienen.⁵ Door de Graal te onthullen en daarmee het klaarliggende brood en de gereedstaande wijn te zegenen, wordt dit voedsel als het ware ingestraald. Daaraan ontlenen de bewoners van Montsalvat hun niet aflatende energie en lange levensduur. Om die reden dwingt Titurel zijn zoon Amfortas tot de uitvoering van bedoeld ritueel – het onthullen van de Graal – omdat hij zijn krachten weg voelt vloeien. Feitelijk is Amfortas hier te zien in de rol van Freia die de goden op de been moet houden.

² Bijdrage aan het Schloß Elmau symposium in 1999 met als thema ‘Richard Wagner im Dritten Reich’ getiteld ‘Liturgietransfer’.

³ In de *Da Vinci Code* komt Dan Brown met een aardig gevonden etymologie voor het woord graal. De Heilige Graal ofwel San Graal zou zijn afgeleid van Sang Reaal, Heilig Bloed.

⁴ Den sündigen Welten, mit tausend Schmerzen, wie einst sein Blut geflossen – dem Erlösungshelden sei nun mit freudigem Herzen *mein Blut vergossen*. Der Leib, den er zu Sühn’ uns bot, er lebt in uns durch seinen Tod.

⁵ Zum letzten Liebesmahle gerüstet Tag für Tag, gleich ob zum letzten Male es heut *uns letzten mag*. Wer guter tat sich freut, ihm *wird das Mahl erneut*, der Labung darf er nah’n, die hehrste Gab’ empfahn.

Zonder haar wordt het niks, zonder graalritueel is Titirel ten dode opgeschreven.⁶ Ook de rest van de graalgemeenschap put voor even nieuwe kracht uit Amfortas' daad. Van een spiritueel effect rept het stuk niet, dat hoeft ook niet want het gaat slechts om een niet concreet ingevulde handeling die de aandacht van de toeschouwer weet te trekken door zich voor te doen als een ritueel waarmee deze vertrouwd is. Het Bühnenweihfestspiel *Parsifal* roept meer in het algemeen bepaalde beelden en gevoelens op bij de toeschouwer doordat het herkenbare elementen bevat. Die moeten echter niet worden verward met een religieuze boodschap, er wordt slechts gebruik gemaakt van de legendevorming rond de figuur van Jezus. En een geoefend oog zal in de opera ook aanknopingspunten vinden bij andere stromingen dan het christendom.

De *Parsifal* van Pierre Audi

De *Parsifal* productie van juni 2012 wordt in december hernomen, deze keer niet met het KCO maar met het NedPho onder leiding van Marc Albrecht. Uit de oorspronkelijke cast keren alleen Christopher Ventris (*Parsifal*) en Petra Lang (*Kundry*) terug. Audi heeft zich duidelijk laten inspireren door Wagners visie als zou (geïnstitutionaliseerde) religie mythische symbolen presenteren als feiten en waarheden. Om terug te gaan tot de kern moeten die symbolen de kans krijgen slechts door middel van



Parsifal met 'verwijtend treurende' bloemenmeisjes DNO 2012

hun visuele kwaliteit hun werking te verrichten. Audi's *Parsifal* werd zodoende niet een christelijke opera maar een met transcendent symboliek waarin onder meer christelijke elementen herkenbaar zijn. Anish Kapoor was aangetrokken voor het decor en uiteraard werd dat een spiegel, een hele grote zelfs die zorgde voor veel vervreemdende effecten bij die toeschouwers die er midden voor zaten. Gecombineerd met de uitgekende belichting van Jean Kalman leverde het object spectaculaire beelden op. In zijn boek *Man en Mythe* schrijft Roland de Beer dat Audi 'erop uit was het drama te schilderen van een geloof dat in de kinderschoenen staat, nog op

zoek is naar een ritueel, met iets van de bloedcultus van de sjiieten, met heilsverwachtingen als rond de joodse Golem, met boeddhagebed, met iets van extase als van de vroegste christenen.⁷ De steeds opnieuw reïncarnerende Kundry heeft inderdaad sterk boeddhistische trekken en de verwijzingen naar elementen uit de drie grote monotheïstische religies zijn in het werk zeker herkenbaar. Opvallend was de invulling die aan de Bloemenmeisjes werd gegeven. Hier geen verleidelijke types in schaarse uitdagende kledij maar vrouwen in chador. Dit werd ingegeven door het feit dat zij de vrouwen zijn van de ridders die Parsifal heeft verwond en gedood. Dat ze omslaan als een blad aan een boom en van 'verwijtend treuren' overschakelen op weinig subtiele verleidingspogingen is een tegenstrijdigheid in het libretto waar normaal gesproken geen aandacht wordt besteed. Overigens neemt Audi's benadering die tegenstrijdigheid niet weg, hij laat alleen de andere kant van het verhaal zien. Volgens de Beer ziet Audi in Wagners bloemenmeisjes 'een evenbeeld van de eumeniden, de wraakgodinnen die in Oresteia van Aischylos de hoofdpersoon op de hielen zitten en later veranderen in toffe meiden.'⁷ Als de productie wordt hernomen krijgt de toeschouwer het roldebuut van Günther Groissböck als Gurnemanz te zien en Bastiaan Everink als Klingsor. Ryan McKinney vertolkt de rol van Amfortas.

⁶ Titirel heeft de Graal en de speer van engelen in bewaring gekregen toen het Heilige Land overlopen werd door de Islam. Aannemende dat het verhaal speelt in Wolframs tijd, rond de 12^e eeuw, is Titirel dus al ruim vier eeuwen oud.

⁷ Uwe Laufenberg heeft hiervoor in zijn Bayreuther productie in zoverre een oplossing voor bedacht dat hij de Bloemenmeisjes onder hun chador heeft gekleed als buikdanseressen. Zo kunnen ze snel van rol wisselen. Zie ook 'Bayreuth brengt degelijke nieuwe Parsifal' elders in dit blad.