

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
FACULTEIT THEOLOGIE EN RELIGIEWETENSCHAPPEN



DE CHRISTELIJKHEID VAN RICHARD WAGNERS
PARSIFAL

Promotor

Prof. Dr. Hans GEYBELS

Scriptie 2,
Bachelor in de theologie en de
religiewetenschappen
(verkort programma)

door

Levy COUDYSER

2019

Woord vooraf

Op 4 april 2018, in Antwerpen, heb ik voor het eerst een opvoering van *Parsifal* gezien. Met het werk van Wagner was ik voordien niet echt bekend. Toen ik onderzoek deed voor mijn masterthesis filosofie naar Schopenhauer en Nietzsche, dook de naam ‘Wagner’ wel geregeld op. Uit nieuwsgierigheid ben ik dan naar *Parsifal* gaan kijken, mede omdat deze opera rechtstreeks door de filosofie van Schopenhauer zou geïnspireerd zijn. Sinds die avond heeft de muziek van Richard Wagner me niet echt meer losgelaten en raakte ik ook gefascineerd door het (vaak vergeten of genegeerde) prozawerk van de componist. Het is die fascinatie die tot deze scriptie heeft geleid.

Speciale dank gaat uit naar mijn promotor, prof. dr. Hans Geybels, voor de ondersteuning tijdens het schrijfproces en de interessante gesprekken over kunst en muziek.

Inhoudstafel

Woord vooraf.....	II
Inhoudstafel	III
Bibliografie.....	IV
Inleiding	1
1. Het verhaal van de opera.....	3
2. Wagner en religie.....	7
2.1. De invloed van Arthur Schopenhauer.....	8
2.2. Het christendom: medelijden.....	11
2.3. Het boeddhisme: wereldverzaking.....	12
2.4. Godsdienst is artificieel geworden.....	12
3. Religie en Parsifal	15
3.1. Het personage van Parsifal.....	16
Conclusie	18

Bibliografie

- BECKETT, Lucy, *Richard Wagner: Parsifal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- BUSWELL JR., Robert E. & LOPEZ JR., Donald S., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- CLAYTON, Philip, *The Oxford Handbook of Religion and Science*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- DEATHRIDGE, John, *Wagner Beyond Good and Evil*, California, California University Press, 2008.
- FEUERBACH, Ludwig, *Das Wesen des Christentums*, Berlijn, Holzinger, heruitgave uit 1956.
- KIENZLE, Ulrike, *...dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- KINDERMAN, William & R. SYER, Katherine, *A Companion to Wagner's Parsifal*, Camden, Camden House, 2005.
- KÜNG, Hans, *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner*, München, Piper, 2006.
- MAGEE, Bryan, *Aspects of Wagner*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- MAGEE, Bryan, *Wagner and Philosophy*, Londen, Penguin Books, 2000.
- NEWMAN, Ernest, *The Wagner Operas*, New York, Alfred A. Knopf, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Der Fall Wagner*, Leipzig, C. G. Naumann, 1888.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*, Leipzig, C. G. Naumann, 1889.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, vert. Hans Driessen, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1997.
- TANNER, Michael, *Wagner*, Cambridge, Faber & Faber, 2010.
- VROOM, H. M., *No Other Gods*, Grand Rapids, MI, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1996.
- WAGNER, Richard, *Mein Leben*, München, Bruckmann, 1911.
- WAGNER, Richard, *Opera and Drama*, vert. W. Ashton Ellis, University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1995.
- WAGNER, Richard, *Über Staat und Religion / Religion und Kunst*, Berlijn, Holzinger, heruitgave uit 2015.

Inleiding

Richard Wagner (22 mei 1813 – 13 februari 1883) behoeft weinig introductie. De naam van de Duitse componist van opera's als *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*, en de imposante tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, klinkt iedereen bekend in de oren. Op zijn minst (of men nu weet dat het van Wagner is of niet) kent zowat elke persoon in de Westerse wereld het deuntje van de bruidsprocessie in *Lohengrin* (in de volksmond: *Daar komt de bruid*). Hetzelfde kan gezegd worden over de *Walkürenritt* uit *Die Walküre*, het tweede deel uit Wagners vierdelige *Ring*-cyclus. Wagners opera's maken steevast deel uit van het repertoire van operahuizen over de hele wereld.¹ Voor het jaarlijkse Bayreuth Festival, een week van Wagneropvoeringen (de volledige *Ring* in het bijzonder), zijn er jaarlijks 58.000 tickets tegenover een geschatte vraag van 500.000; *de facto* betekent dit dat men gemiddeld tien jaar op de wachtlijst staat eer men een ticket kan bemachtigen. Wagners invloed beperkt zich evenwel niet tot de muzikwereld. Ook in de literaire wereld had Wagners kunst een grote invloed. Bryan Magee lijst enkele voorbeelden op in zijn boek *Aspects of Wagner: The Waste Land* van T. S. Eliot citeert uit *Tristan und Isolde* en *Götterdämmerung* (en een essay over *Parsifal*); in *Ulysses* van James Joyce wordt gealludeerd op Nothung, het onbreekbare zwaard uit de *Ring*; Wagner wordt uitgebreid besproken in de romans van Thomas Mann en Marcel Proust; en hij citeert W. H. Auden die gezegd heeft dat Wagner waarschijnlijk het grootste genie is dat ooit heeft geleefd.² Magee besluit met betrekking tot Wagners invloed:

“[Wagner’s influence on modern literature] is wide as well as deep—in one way or another it crops up in the work of most of the outstanding writers since his time. When we remember that during the same period he was the single greatest influence on music and opera, and perhaps on the theatre—and that his influence on a number of leading philosophers, politicians, and even painters has been important—we find ourselves confronted with a *range* of influence on the part of one man for which there is no recent parallel.”³

¹ Afgelopen jaren waren er onder andere producties *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* en *Tannhäuser* te zien in Vlaanderen en Brussel, alsook tal van concerten die selecties uit het oeuvre van Wagner brachten, waaronder een gecondenseerde versie van de gehele *Ring*, of het begin- of slotbedrijf van *Die Walküre*.

² Bryan MAGEE, *Aspects of Wagner*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 48.

Voor een persoon wiens invloed zo gigantisch is, en wiens kunst zo een grote devotie (en afschuw) teweeg heeft gebracht en nog steeds brengt, is het vreemd dat er consequent één element van Wagners oeuvre comparatief over het hoofd wordt gezien: zijn prozawerk. Het is namelijk in deze geschriften, die vaak bedoeld waren om Wagners visie over kunst uit te leggen, dat men de sleutel kan vinden tot het begrijpen van (met name) Wagners latere opera's.

Er stelt zich immers een groot probleem wat betreft Wagners laatste opera, *Parsifal*. Meer in het bijzonder gaat het om het (al dan niet) christelijke karakter van dit werk. Voor Friedrich Nietzsche, ooit een van Wagners grootste aanhangers en diens beste vriend, vormde *Parsifal* het definitieve breekpunt in hun reeds brokkelende vriendschap. *Parsifal* was een knieval voor het kruis: “Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordner verzweifelnder décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder.”⁴ In *Parsifal* aanschouwt het publiek tweemaal de processie van de heilige graal en samen daarmee een soort ritueel dat heel wat weg heeft van een christelijke eucharistieviering. Op de achtergrond zingt het knapenkoor: “Nehmet hin mein Blut / nehmet hin meinen Leib / auf dass ihr mein' gedenkt!” Er zijn verwijzingen naar het Laatste Avondmaal en naar de ‘Erlöser’. Dit was dan weer schokkend voor sommige christelijke toeschouwers. Wagner werd van blasfemie beticht omdat hij van het meest heilige der christelijke rituelen een spektakel had gemaakt; wat heeft een eucharistieviering in het theater te zoeken?⁵ Er zijn natuurlijk ook de thema's van kuisheid, wereldverzaking, medelijden en de symbolen van de heilige graal en de speer (het gaat om dezelfde speer die gebruikt werd om Christus in Zijn zijde te steken tijdens de kruisdood). Maar ondanks dit alles noemt Magee de christelijke interpretatie van *Parsifal* “the commonest and most intellectually respectable *misunderstanding*”⁶ over het werk. Professor musicologie Ulrike Kienzle schrijft: “Wagners Verständnis des christlichen Mythos, auf dem die Bilderwelt und der geistige Gehalt des PARSIFAL beruhen, ist eigenwillig und widerspricht in entscheidenden Aspekten der kirchlichen Dogmatik.”⁷ Michael Tanner, professor filosofie en sinds 1996 opera-recensent voor het Britse tijdschrift *The Spectator*, lijkt in zijn Wagnerbiografie dan weer voor een christelijke interpretatie van *Parsifal* te zijn: hij maakt de vergelijking met de passies van

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, Leipzig, 1889, ‘Wie ich von Wagner loskam’, hfdst. 1.

⁵ Cf. B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, p. 582.

⁶ B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, p. 578 [eigen cursivering].

⁷ Ulrike KIENZLE, ..*dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, p. 189.

Bach.⁸ Ernest Newman, een invloedrijke Britse musicoloog, bespreekt in zijn monumentale Wagnergids ook de christelijkheid van *Parsifal* vanuit Nietzsches kritiek. Ook Newman accepteert de christelijkheid van *Parsifal*, maar waarschuwt tevens dat dit niet onze waardering van het werk in de weg mag staan – iets waar Nietzsche zich schuldig aan maakte:

“A work of art like Parsifal is to be accepted in virtue of the appeal it makes to the artist in us, whether we are Christian or Jew or freethinker. This or that theological or philosophical ‘answer to the problems that disturb us’ — to hark back to Nietzsche’s words — is valid for one of us and invalid for his neighbour, but art has no concern with these things; and to fulminate against Parsifal for the Christianity of its subject is, even to the freethinker who happens to be also an artist, as absurd as it would be to turn our backs on the Divina Commedia because we have no belief in the mediaeval theological system that was accepted as the final truth by Dante.”⁹

Over het christelijke aspect van Wagners *Parsifal* is er dus onenigheid. Deze scriptie wil een bijdrage leveren aan dat debat door in de eerste plaats Wagners eigen geschriften over religie onder de loep te nemen, met name het essay *Religion und Kunst*. In de tweede plaats worden de bevindingen en de conclusies uit *Religion und Kunst* concreet toegepast op het verhaal van *Parsifal*. Het is hierbij de bedoeling om de verscheidenheid van Wagners invloeden bloot te leggen en om aan te tonen dat het uiteindelijk niet zo simpel is om eenduidig te antwoorden op de vraag: ‘is *Parsifal* een christelijk werk?’ Toch kan er een voorzichtige conclusie getrokken worden.

1. Het verhaal van de opera

Vooraleer dieper ingegaan wordt op de interpretatie van *Parsifal*, zal het de moeite lonen kort het verhaal uiteen te zetten. Het is niet alleen een welkome geheugenopfrisser, maar het introduceert meteen ook de grootste thema’s die aan bod komen in het werk.

Van *Parsifal* kan gezegd worden dat het werk zich afspeelt in twee werelden. In de eerste wereld, hoog in de bergen van Noord-Spanje, bevindt zich Monsalvat, het domein van een broederlijk gezelschap dat de taak heeft om twee heilige relieken te bewaken: de graal, de beker van waaruit Christus dronk tijdens het Laatste Avondmaal, en de speer. Dit is de lans

⁸ Michael TANNER, *Wagner*, Cambridge, Faber & Faber, 2010, p. 215.

⁹ Ernest NEWMAN, *The Wagner Operas*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 700.

waarmee Christus in Zijn zijde werd gestoken toen Hij aan het kruis hing. De tempel van dit gezelschap is onvindbaar voor zondaars: enkel mensen met een puur hart en rein geweten kunnen de paden vinden die erheen leiden. Amfortas is de huidige koning van het gezelschap. Kundry is de enige vrouw. Ze leeft als een soort eenzaat in het domein van de graalknechten en staat hen ten dienste, hoewel ze soms voor een lange tijd onverklaarbaar afwezig is op het domein. Geregeld ondernemen de knechten van het gezelschap ook een heilig ritueel: een recreatie van het Laatste Avondmaal waarin de knechten zelf van de heilige graal drinken. Net zoals men puur van hart moet zijn om Monsalvat te vinden, moet men eveneens vrij van zonde zijn om aan dit ritueel deel te kunnen nemen en dus lid te worden van het broederschap van de graal. Dit is waar het voor Klingsor, de antagonist van het verhaal, grondig fout liep. Op een zeker moment, vóór de aanvang van het drama, wilde deze ridder lid worden van de gemeenschap van de graal. Maar hij was niet in staat om zijn lust en seksuele verlangens te onderdrukken. In een verwoede poging zichzelf te bevrijden van deze gevoelens, castreerde hij zichzelf. Deze wanhoopsdaad had echter het tegenovergestelde effect: de broeders van de graal bewonderden hem niet voor zijn toewijding maar verafschuwden hem en Klingsor werd voor eeuwig de toegang tot het broederschap ontzegd. Deze daad van zelfverwonding bezorgde Klingsor echter magische krachten en hij zwoer deze te gebruiken om wraak te nemen op het broederschap en de graal en de speer voor zichzelf te winnen. Klingsor gebruikt zijn magie om een kasteel te bouwen dicht nabij Monsalvat, in hetzelfde gebergte. Dit is de tweede wereld waarin *Parsifal* zich afspeelt. Klingsor bevolkt zijn domein niet met nobele ridders maar met een commune van bloedmooie vrouwen, de zogenaamde Bloemenmeisjes, wiens opdracht het is om zwervende ridders die op zoek zijn naar Monsalvat en het graaldomein te verleiden. Zodra zij toegeven aan de verleiding, wordt het pad naar Monsalvat voor hen onvindbaar en komen ze onder Klingsors magisch bevel te staan. De orde dreigt zo uit te sterven door een tekort aan nieuwe leden. Amfortas, de koning van de orde, besluit ten strijde te trekken. Gewapend met de heilige speer vertrekt hij richting het kasteel van Klingsor. Maar onderweg wordt hij tegengehouden door een beeldschone dame, die erin slaagt de koning te verleiden. Even zet hij de speer aan de kant – net lang genoeg om in de val van Klingsor te trappen. Nog voor Amfortas de speer weer kan pakken, komt Klingsor (die alles stiekem gadesloeg) vanuit zijn schuilplaats gesprongen, grijpt de speer, steekt Amfortas in diens zijde en vlucht weg. Amfortas blijft over met een wonde die nooit heelt en een schuldgevoel dat nooit weggaat. Hij baant zich een weg terug richting Monsalvat, nog steeds belast met het leiderschap en als enige zondaar in de orde, op leven na dood, is hij genoodzaakt het heilige ritueel te blijven uitvoeren.

Hij is in constante, verschrikkelijke pijn, maar de fysieke wonde is niks vergeleken met zijn schuldgevoel; kon de speer maar teruggehaald worden, dan zou hij tenminste in vrede kunnen sterven. Maar ridder na ridder die op pad wordt gestuurd om de heilige relikwie terug te halen, wordt nooit meer teruggezien. Allen trappen ze in de val van Klingsor en diens Bloemenmeisjes. Alleen een 'reine dwaas', zo luidt een profetie die op een dag weerklinkt vanuit de graal, zal in staat zijn de speer terug te halen en de orde in ere te herstellen. Deze dwaas haalt de speer niet terug via een slimme list of brute fysieke kracht, maar zal de speer terugwinnen juist omdat hij van niks weet en enkel wordt gestuurd door een diep medelijden en empathie met het menselijk lijden.

Dit is de situatie wanneer de toeschouwer na de prelude het doek omhoog ziet gaan en act I begint. Zoals vaker begint Wagner zijn verhaal *in medias res* en wordt naarmate het drama vordert, het publiek via uitgebreide vertellingen van de personages verder ingelicht over wat er aan het eigenlijke drama voorafging. In act I maken we kennis met Parsifal, een ietwat boertige, zwakhoofdige en impulsieve jongeman. Hij is op duiven aan het jagen met zijn pijl en boog in een bos en zonder het goed en wel door te hebben, belandt hij in zijn onwetendheid op een pad dat onzichtbaar is voor zondaars. Parsifals vader was een ridder die is gesneuveld voor hij werd geboren en Parsifals moeder, in een poging om haar zoon te beschermen van hetzelfde lot, heeft de jongeman grootgebracht zonder hem in te lichten over zijn vader, wapens en de gevaarlijke wereld in het algemeen. Maar op een dag (die aan het drama voorafging) in het bos ontmoette de jonge Parsifal een bende ridders te paard in glimmende harnassen. Gefascineerd liep hij achter hen aan, tot ver weg van huis, tot hij zowel de ridders als de weg naar huis kwijt was. Vanaf dan is hij een zwerver, op ontdekkingsstocht, met enkel een zelfgemaakte pijl-en-boog ter bescherming. Naar huis keert hij niet meer terug; intussen vreest zijn moeder het ergste, en sterft ze van verdriet. Hier weet Parsifal niks van. Wanneer hij dus door puur toeval op het pad richting Monsalvat belandt en een troep ridders daar aantreft, wie hij niet eens zijn naam kan vertellen of waar hij vandaan komt, ziet de meest wijze onder die ridders, Gurnemanz, in dat deze persoon wellicht de reine dwaas kan zijn van de profetie. Hij neemt Parsifal mee naar de graaltempel om het heilige ritueel te aanschouwen, maar het doet Parsifal niks. Voor hem is dit hele gebeuren net zo vreemd en nietszeggend als de rest van de wereld. Gefrustreerd komt Gurnemanz tot de conclusie dat deze jongen een *gewone* dwaas is en niet de *reine* dwaas van de profetie. Parsifal wordt Monsalvat uitgezet. Hier eindigt het eerste bedrijf.

Act II begint op gelijkaardige wijze als act I: op dezelfde manier als eerder, door dom geluk, belandt de weggestuurde Parsifal in het domein van Klingsor. Daar proberen de Bloemenmeisjes hem te verleiden maar in al zijn kinderlijke onschuld en naïviteit is Parsifal immuun voor hun avances. Als Klingsor daarop zijn leger van betoverde ridders op Parsifal afstuurt, worden ook zij een voor een neergeslagen net zoals Parsifal op zijn eerdere omzwervingen struikrovers en wilde dieren van zich af sloeg. Pas wanneer Klingsor zijn troefkaart boven haalt, zijn beste verleidster, dezelfde verleidster die Amfortas ooit op de knieën kreeg, komt er schot in de zaak. Ze wekt seksueel verlangen op bij Parsifal door het over zijn moeder te hebben en ze geeft Parsifal een kus. Het is op dit moment dat Parsifal voor het eerst te maken krijgt met seksuele verlangens en alles wat er mee te maken heeft, en het is op dit punt dat hij een diep inzicht verwerft in wat er met Amfortas is gebeurd. Hij blijft, ondanks zijn angst, deze psychologische shock doorstaan en ontwikkelt een diepgeworteld gevoel van empathie en medelijden, niet enkel voor Amfortas, maar voor de hele mensheid – eeuwig lijdend in verlangen. Hij beseft dat de mensheid een verlosser nodig heeft en daarmee hoe het moet zijn om zélf de verlosser te zijn, die het lijden van alle mensen op zich neemt. Op deze manier wordt voor Parsifal de betekenis van de recreatie van het Laatste Avondmaal te Monsalvat eindelijk duidelijk. Klingsor, ten einde raad, verschijnt uiteindelijk zelf ten tonele en werpt de heilige speer richting Parsifal in een laatste poging hem te doden, maar de speer blijft zweven boven diens hoofd. Parsifal grijpt de speer uit de lucht, maakt er een kruisteken mee, en het kasteel van Klingsor stort in. Nu is alles duidelijk voor de held, maar één ding staat hem in de weg: door de kus van de verleidster is hij vervuild met zonde en hij kan de weg naar Monsalvat niet meer terugvinden.

Tussen het tweede en derde bedrijf zijn er vele jaren verstreken. Parsifal is de weg naar Monsalvat kwijt en verricht goede werken tijdens zijn omzwervingen om in het reine te komen met zijn eerdere zonde. Het duurt vele jaren, vele verre reizen en vele goede werken onderweg, maar uiteindelijk slaagt Parsifal, speer in de hand, erin de weg naar Monsalvat weer te vinden. De orde is intussen echter met uitsterven bedreigd. Parsifal wordt herkend en *erkend* voor wat hij is, namelijk de reine dwaas van de profetie, en hij geneest als bij wonder de wonde van Amfortas (die intussen stokoud is geworden) door hem met de speer aan te raken. Amfortas is uit zijn lijden verlost en Parsifal neemt het leiderschap over. De orde is in ere hersteld. De speer en de graal zijn terug op hun rechtmatige plaats en met Parsifal aan het roer en Klingsor uit het plaatje, kan de orde terugkeren naar haar vorige glorie. In deze laatste scène geniet de beste verleidster van Klingsor ook verlossing, want het wordt duidelijk dat deze verleidster en

Kundry, de dienstmeid van de orde die soms langdurig (en onverklaarbaar) afwezig was, dezelfde persoon zijn. Kundry leeft in feite al honderden jaren; ze is gestraft voor de ultieme zonde, het ultieme gebrek aan medelijden: tijdens de kruis- en marteldood van Jezus Christus had ze Hem uitgelachen. Zo is ze al honderden jaren tevergeefs op zoek naar verlossing. Enerzijds, in Monsalvat, via compleet altruïstische en onvoorwaardelijke dienst aan de religieuze orde en anderzijds in het kasteel van Amfortas, zocht ze zelfvervulling via het kwade pad van seksuele liefde en verleiding. Nu deze kant van haar psyché door Parsifal is vernietigd, blijft er enkel nog het eerste aspect over: dat van een dienaar zonder meer. Verlost van haar vloek, valt Kundry levenloos neer. Intussen daalt een witte duif neer vanuit de hemel en blijft zweven boven Parsifals hoofd. Dan gaat het doek neer.

2. Wagner en religie

Wagners werk beperkt zich niet enkel tot de libretto's en muziek voor zijn opera's. Wanneer er een nieuwe opera van hem in première zou gaan, had Wagner steevast de gewoonte om enkele maanden of jaren daarvoor een aantal essays te publiceren. Deze essays gaan soms specifiek over de desbetreffende opera en soms over zijn huidige visies op kunst en opera in het algemeen. Het bekendste onder deze geschriften is zonder twijfel zijn baanbrekende (en erg omvangrijke) essay *Oper und Drama*, geschreven in 1851, waarin hij zijn nieuwe artistieke en politieke ideeën systematisch probeerde toe te passen op de opera. *Oper und Drama* is de theoretische fundering voor de distinctieve eigenschappen die een Wagneropera zo kenmerkend, revolutionair en uniek maken. Enkele van deze vernieuwingen waren de constante, ononderbroken melodie (in plaats van afzonderlijke 'nummers'), het idee dat drama en muziek op gelijke hoogte moesten staan (in plaats van dat muziek primaatschap krijgt) en ten slotte het bekende concept van het leidmotief. Al deze ideeën zullen het best tot hun recht komen in *Der Ring des Nibelungen*, voor het eerst opgevoerd in 1876, maar waarvan de muziek kort na de publicatie van *Oper und Drama* werd gecomponeerd: van 1853 tot 1869 (met een pauze van 12 jaar beginnend in 1857; hij componeerde in deze periode *Tristan und Isolde* en *Die Meistersinger von Nürnberg*).

Wat *Parsifal* betreft, is een van dat soort verklarende essays van uitzonderlijk belang: *Religion und Kunst*, geschreven in 1880, het jaar van de première van *Parsifal*. In wat volgt wordt kort uiteengezet wat Wagner in dit werk heeft geschreven en hoe de ideeën zijn toe te passen op *Parsifal*. *Religion und Kunst* gaat, zoals de titel doet vermoeden, over de relatie

tussen religie en kunst. Wagner opent het essay met een citaat van Schiller, dat kernachtig de centrale boodschap van het essay weergeeft:

“Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem höchsten und Edelsten, und die Verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloss desswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses höchsten sind.”¹⁰

Wagner begint zijn essay met een uiteenzetting van zijn grootse visie over de geschiedenis en toekomst van de mens. De geschiedenis van de mens is niet een project van constante verbetering of progressie; de mens is niet gradueel tot groter intellect en meer vrijheid gekomen vertrekkend vanaf zijn begin in de oertijd. In tegendeel: de menselijke geschiedenis is neerwaarts; vroegere (‘primitieve’) beschavingen hadden een veel hogere cultuur en hanteerden nobele ethische standaarden waar de moderne mens enkel van kan dromen – onze huidige wetenschappelijke ontdekkingen en technologische vooruitgang ten spijt.¹¹ Dit proces van verloedering vat Wagner samen met de term ‘degeneratie’.¹²

2.1. De invloed van Arthur Schopenhauer

Deze vogelvlucht doorheen de ‘geschiedenis volgens Wagner’ is volledig doorspekt met de filosofie van Arthur Schopenhauer, die in het essay niet bij naam wordt vermeld – “de filosoof” volstaat.¹³ In lijn met Schopenhauer legt Wagner de apex van de menselijke cultuur dan ook bij de hindoeïstische volkeren van weleer. Zelfs de huidige Europese talen moeten eraan

¹⁰ Richard WAGNER, *Über Staat und Religion / Religion und Kunst*, Berlijn, Holzinger, heruitgave uit 2015, p. 29 [citaat van Schiller].

¹¹ Cf. R. WAGNER, *Religion und Kunst*, deel II.

¹² Eigen vertaling. Wagner spreekt zelf over “Degeneration”. Zie: R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 46.

¹³ Over de invloed van Schopenhauer op Wagner schrijft Bryan Magee: “There has rarely been so productive a relationship between one great mind and another when the two were in different fields. When we think of Goethe and Schiller, or Plato and Aristotle, or even of Marx and Engels, we are thinking in each case of one man of genius who was helped to develop to the fullest extent of his powers by another in the same field. [...] But we are talking now of something entirely different. Schopenhauer was not a creative artist of any kind; yet if *Tristan and Isolde*, *The Mastersingers*, *Götterdämmerung* and *Parsifal* constitute, as so many people believe that they do, some of the very greatest art ever to have come out of a human mind, it is partly because its creator was consciously and directly nourished in its creation by a complementary genius in a different field of activity”. Uit: Bryan MAGEE, *Wagner and Philosophy*, Londen, Penguin Books, 2000, p. 199.

geloven; zij tonen de “progressieve degeneratie van het Sanskriet”¹⁴. Het meest flagrante kenmerk van deze degeneratie is dat de mens vlees is gaan eten. Wagner gaat ervan uit dat de mens vroeger vegetariër was en door allerlei omstandigheden (klimaatverandering, het verschuiven van de tektonische platen, etc.) zijn natuurlijke habitat moest ontvluchten en zich dan, zoals een schipbreukeling gestrand op een eiland zonder voedsel, uit noodzaak moest voeden met andere dieren net zoals schipbreukelingen in ijle nood hun toevlucht nemen tot kannibalisme.¹⁵

Wat is dan de achterliggende oorzaak van deze degeneratie? Het is niets meer en niets minder dan de Schopenhaueriaanse Wil: het eeuwig strevende, blinde, irrationele fundament van de werkelijkheid. Het eeuwige verlangen (en dus het eeuwige lijden) is een constitutief deel van het mens-zijn.¹⁶ De mens is uniek onder de dieren want hij heeft het verstandelijk vermogen om zijn eigen lijden te bevatten en hij ontwikkelt daarmee tegelijkertijd een enorme behoefte om eraan te ontsnappen, een drang naar *verlossing*. Het is vanuit deze drang naar verlossing dat de mens verschillende godsdiensten heeft gecreëerd. Steevast definieert elke godsdienst het goddelijke als een complete afwezigheid van lijden.¹⁷ Welnu, zegt Wagner, staat dit lijden synoniem met de Wil. Om dus tot het goddelijke te komen (wat enkel geconcipeerd is als de *negatie* van lijden) is het aan de mens om een *negatie* van de Wil te bewerkstelligen. En, zo zeggen de wetten der logica, een negatie van een negatie is een affirmatie.¹⁸ Voor Schopenhauer is dit een nobel streefdoel voor elk individueel mens: hij raadt de ascetische levensstijl aan als het hoogste goed wat een mens kan bereiken en dat houdt onder andere in dat men vleeselijke geneugten zoals seks en eten (voor het plezier) afzweert.¹⁹ Ascetisme van deze aard is in feite een verregaande vorm van medelijden:

“Het is voor [de asceet] niet langer voldoende om de anderen lief te hebben zoals zichzelf en om voor hen net zoveel over te hebben als voor zichzelf. Er ontstaat in hem een afschuw voor het wezen dat in zijn eigen verschijning tot uitdrukking komt, voor de wil tot leven, de kern en de essentie van

¹⁴ R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 60 [eigen vertaling].

¹⁵ R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 58.

¹⁶ Cf. Arthur SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, vert. Hans Driessen, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1997, vol. II, hfdst. 28.

¹⁷ Cf. R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 59-61.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ Cf. A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 438-440.

een wereld waarvan hij weet dat ze een en al ellende is. [...] Zijn wil slaat om, hij bevestigt niet langer zijn eigen wezen dat zich in de verschijning weerspiegelt, maar ontkent het.”²⁰

Evenwel is dit ideaal van de asceet, zo ziet Schopenhauer in, onbereikbaar voor het overgrote deel van de mensen.²¹ Het beste waar de ‘gewone’ mens op kan hopen is een ethiek gebaseerd op *medelijden*. Het besef dat we uiteindelijk allemaal in hetzelfde bedje ziek zijn: alles wat leeft, alles wat *is*, is doordrongen van deze Wil, deze Wil die de grondslag vormt van onze realiteit. Ware het niet dat we gefopt worden door de faculteiten van onze geest²², zouden we inzien dat deze Wil inderdaad alles is wat *is*. Er is geen *principium individuationis*, geen principe dat het ene onderscheidt van het andere. Wanneer een wolf een konijn verslindt, zet het zijn tanden in zijn eigen vlees. In menselijke affaires is degene die pijn toebrengt, ook degene die pijn lijdt. Het is het grote drama van het bestaan, zegt Schopenhauer, dat mensen deze waarheid niet inzien.²³

“Wanneer namelijk de sluier van Maya²⁴, het principium individuationis, van iemands ogen wordt weggenomen, in die mate dat hij niet meer het egoïstische onderscheid maakt tussen zijn eigen persoon en die van een ander, maar dat hem het leed van de andere individuen net zozeer raakt als dat van hemzelf, en daardoor niet alleen tot het uiterste toe behulpzaam is maar zelfs bereid is om zijn eigen individualiteit op te offeren als daarmee meerdere andere individuen kunnen worden gered dan is het noodzakelijk gevolg daarvan dat zo iemand, die in alle wezens zichzelf, zijn diepste en ware ‘ik’ herkent, ook het eindeloze lijden van al wat leeft als het zijne moet gaan beschouwen, zodat hij ten slotte de smart van heel de wereld op zijn schouders neemt.”²⁵

²⁰ *Ibid.*, p. 437.

²¹ Er zijn slechts een heel beperkt aantal historische figuren die aan Schopenhauers standaarden voldoen. Hij noemt zelf de Boeddha, Jezus Christus, Sint Franciscus van Assisi, en Madame de Guyon. Zie: A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 440.

²² De Kantiaanse erfenis van Schopenhauer.

²³ Cf. A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 436.

²⁴ ‘Maya’ is een term die Schopenhauer overneemt uit de Upanishads. Het is Sanskriet voor ‘schijn’ of ‘illussie’, en wordt in de hindoeïstische en boeddhistische traditie gebruikt. “The term *Maya* has been translated as ‘illusion,’ but then it does not concern normal illusion. Here ‘illusion’ does not mean that the world is not real and simply a figment of the human imagination. Maya means that the world is not as it seems; the world that one experiences is misleading as far as its true nature is concerned”. Uit: H. M. VROOM, *No Other Gods*, Grand Rapids, MI, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1996, p. 57.

²⁵ A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 436.

Waar Schopenhauer zich in bovenstaande gedachten vooral bezighoudt met de mens als individu, gaat het bij Wagner over de mensheid als geheel. Dat is waar godsdienst echt tot haar recht komt. Schopenhauer had eerder al met enige zelfgenoegzaamheid geschreven dat zijn filosofie eigenlijk niks nieuws vertelt. De eeuwige waarheden die hij verkondigt waren de mens al van in den beginne bekend via de grote godsdiensten. Zijn verwezenlijking bestond erin, zo zei hijzelf, dat hij de taak van de filosoof ten volste had volbracht: hij heeft de eeuwige waarheden die verscholen liggen in de heilige teksten van de grote godsdiensten “gezuiverd van alle mythische elementen” en in klare, rationele taal verwoord.²⁶ Wagner vertrekt vanuit Schopenhauer maar legt andere accenten. Bij Wagner is ‘verlossing’ het centrale begrip en dit heeft belangrijke gevolgen. Waar voor Schopenhauer namelijk alle godsdiensten min of meer op dezelfde voet staan, in de zin dat ze allen één Waarheid verwoorden, neemt het christendom voor Wagner een geprivilegieerde plek in. Het christendom is uniek onder de godsdiensten door de figuur van Jezus Christus: ter aarde gebracht om de mens verlossing te verschaffen door al het lijden des werlds zelf te verduren in de kruisdood. Het lijden van anderen zelf opnemen is precies een realisering van het Schopenhaueriaanse ideaal van een ethiek gebaseerd op medelijden en Christus als fundament van het christendom verzekert het christendom van een unieke plaats onder de godsdiensten: het is de ultieme godsdienst gebaseerd op medelijden.²⁷

2.2. *Het christendom: medelijden*

Deze nadruk op medelijden is de kern van het christendom voor Wagner en het plaatst heel wat van zijn andere opvattingen over het geloof in perspectief. Men moet steeds blijven onthouden dat Wagner het christendom (en godsdienst in het algemeen) bekijkt vanuit het perspectief van Schopenhauer en dat verlossing-door-medelijden daarbij centraal moet staan. Dat verklaart in grote mate het idiosyncratische karakter van Wagners christendom.²⁸ Ten eerste, wijst hij het Oude Testament af. Voor Wagner is de god van het Oude Testament niet de God van het Nieuwe. Die eerste god is te particulier; hij richt zich naar het volk van Israël en niet naar de

²⁶ Cf. A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 440.

²⁷ Cf. R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 30-32.

²⁸ De drie idiosyncratische opvattingen van Wagner over het christendom zijn geparafraseerd weergegeven zoals Wagner ze bespreekt in deel II van *Religion und Kunst*.

mensheid, hij is boos, jaloers, ijdel – en bovenal belooft hij de Israëlieten het heilige land. Hij belooft hen met andere woorden overwinning, heerschappij, macht. Voor Wagner is deze god onverzoenbaar met de God die Jezus later Vader zou noemen, de God die uitblinkt in medelijden en liefde. Ten tweede, wijst Wagner de katholieke kerk af, samen met elke andere vorm van georganiseerd geloof. Jezus zou nooit goedgekeurd hebben hoe de kerk haar handen heeft vuil gemaakt aan de kruistochten en machtslust die ze in het verleden (en Wagners heden) heeft getoond. Ten derde, geloofde Wagner niet dat Jezus van joodse komaf was, maar van Griekse (dus Indo-Europese of ‘Arische’) afkomst.²⁹ Dit laatste punt is belangrijk omdat Wagner de realisatie van Schopenhaueriaanse idealen ook nog zag in een andere religie, namelijk het (Indo-Europese) boeddhisme.

2.3. Het boeddhisme: wereldverzaking

De figuur van Boeddha vertolkt een andere kant van de Schopenhaueriaanse ethiek. Hierboven werd gezegd dat Schopenhauer twee ethische idealen vooropzet: men kan de Wil temperen via medelijden, of men kan via ascese de Wil *ontkennen*. Waar de historische Jezus van Nazareth uitblonk in medelijden, blinkt de Boeddha uit in ascese en ontkenning van de Wil.³⁰ In het boeddhisme komt verlossing niet door medelijden maar door het ontkennen van de Wil, het stopzetten van verlangen, het ophouden te willen, in een woord: wereldverzaking. De Boeddha is het perfecte voorbeeld hiervan. We hebben dus te maken met drie grondelementen: 1) de filosofie van Arthur Schopenhauer, 2) de christelijke verlossing-door-medelijden en 3) de boeddhistische verlossing-door-ontkenning.

2.4. Godsdienst is artificieel geworden

²⁹ De eerste christenen van die tijd zouden niet geaccepteerd kunnen hebben dat de Verlosser der mensheid *niet* van joodse royale huize (de bloedlijn van David) zou zijn. Dat wordt zo geponereerd in *Religion und Kunst* (p. 33-35), maar hij beroept zich verder niet echt op (wetenschappelijke of theologische) argumenten om die aanname te staven.

³⁰ De historische Siddharta Gautama Boeddha's levensstijl was gekenmerkt door een extreem ascetisme. Zie: Robert E. BUSWELL JR. & Donald S. LOPEZ JR., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 894.

Gaandeweg zijn de eeuwige waarheden, die de mens ooit via de godsdienst werden medegedeeld, vertroebeld geraakt door het bovenvermelde proces van degeneratie. Godsdiensten zijn nodeloos ritualistisch geworden; in verwoede pogingen om de mensen, in een taal die ze kunnen begrijpen, de Waarheid mee te delen, is er steeds laag na laag mythologisering de zuivere godsdienst komen te bedekken. Godsdienst is *artificieel* geworden. Wagner staat met deze opvattingen over godsdienst in rechte lijn met de Romantische theologische opvattingen van die tijd. Als reactie op de Verlichting en om de theologie van wetenschappelijk reductionisme te behoeden, hadden Friedrich Schleiermacher en Albrecht Ritschl de theologie in een nieuwe, Romantische richting gestuurd. Religie moest geworteld zijn in de innerlijke belevingswereld van de mens, zodat religie gaat over de spirituele gevoeligheid van de mens als individu.³¹ In het idee dat religie, of ze nu ‘waar’ is of niet, hoe dan ook zekere eeuwige waarheden blootlegt, met name over ons eigen mens-zijn, vinden we de invloed van Ludwig Feuerbach terug.³² Welnu, waar de godsdienst faalt in het mededelen van deze Waarheid, is het aan de kunst om haar plek in te nemen.

“Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.”³³

Dat is de staat waarin godsdienst zich vandaag bevindt, aldus Wagner. Ze is niet meer in staat, in tegenstelling tot vroeger, om mensen eeuwige waarheden mee te delen. Wagner ziet het als de taak van de kunst om in dat geval die taak over te nemen. Hij volgt weer Schopenhauer wanneer hij het heeft over wat kunst moet zijn: een representatie van het Platonische Idee, hoewel hij die specifieke term niet gebruikt. Hij geeft het voorbeeld van het perfecte Griekse standbeeld: alsof de kunstenaar de natuur uitdaagt: ‘Dit is wat je zou kunnen gemaakt hebben,

³¹ Philip CLAYTON, *The Oxford Handbook of Religion and Science*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 161.

³² De centrale these in Feuerbachs magnum opus, *Das Wesen des Christentums*, is dat het godsconcept van de mens in feite een projectie is van de mens zelf. Hij stelt heel duidelijk in de inleiding van *Das Wesen des Christentums*: “Wie der Mensch denkt, wie er gesinnt ist, so ist sein Gott: soviel Wert der Mensch hat, soviel Wert und nicht mehr hat sein Gott. *Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen, die Erkenntnis Gottes die Selbsterkenntnis des Menschen.*” Uit: Ludwig FEUERBACH, *Das Wesen des Christentums*, Berlijn, Holzinger, heruitgave uit 1956, p. 47 [oorspronkelijke tekst uit 1841].

³³ R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 29.

maar niet in staat toe was'. Kunst in deze opzet overstijgt de natuur: als reflectie van het Idee is kunst – goede kunst – een meer waarheidsgetrouwe representatie dan de natuur zelf.³⁴

Dat betekent evenwel dat de kunst iets moet afbeelden wat een waarheidskern bevat – toegepast op het christendom als verlossing-door-medelijden, houdt dat in dat christelijke kunst ons medelijden moet opwekken. Als de kunst ons geen medelijden doet voelen, deelt ze ook geen christelijke boodschap mee, want medelijden is de essentie van het christendom. Dat is precies het probleem waar het christendom van vandaag (in 1880 dan toch) mee worstelt. Het christendom begon pas echt na de kruisdood van Christus en met de getuigenissen die van die dood werden verspreid. Die getuigenissen deelden werkelijk nog een boodschap van medelijden mee, het verhaal was immers dichtbij, recent, voelbaar. Bovenal (en dit is belangrijk!) was het christendom een verhaal van de 'armen van geest', het was geen intellectuele of elitaire aangelegenheid zoals godsdienst dat wel was bij de Brahmanen en joden. Christus was geen 'wijze, maar goddelijke'.³⁵ Zijn leer was niet intellectueel: de kern van Zijn boodschap was het vrijwillig leed dat Hij onderging. Christus volgen betekent dus niet Christus *begrijpen*, maar Christus *imiteren*. Het christendom bood geen complexe metafysische uitleg voor de wereld: het lijden van Christus en het *medelijden* dat dit van nature opwekt volstaat om de christelijke boodschap in essentie te begrijpen.³⁶ Dit was onaanvaardbaar voor de 'rijken van geest' zoals Wagner ze neerbuigend noemt: zij hebben de simpele boodschap van het christendom gekaapt, precies omdat deze zo simpel was, en geprobeerd het christendom te doen passen in hun eigen abstracties, in hun eigen mentaal raamwerk, in hun eigen bed van Procrustes.³⁷ Dit is de bron van al het christelijk sektarisch geweld en versplintering. De katholieke kerk heeft op haar beurt de filosofie (meer bepaald haar dienstmeid de scholastiek) misbruikt om een blinde gehoorzaamheid aan het geloof te bewerkstelligen.³⁸ Het verhaal van de geschiedenis van het christendom is dus een verhaal van vervreemding van waar het in de kern om draait: de werkelijke (in tijd en ruimte plaatsgevonden) kruisdood van Jezus Christus, het medelijden dat die gebeurtenis in ons opwekt en het besef dat Christus dit vrijwillig op zich heeft genomen teneinde de mens

³⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

³⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

³⁶ Ook hier staat Wagner in de Romantische traditie: religie is geen kwestie van het intellect of de rede, maar een kwestie van gevoel.

³⁷ R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

verlossing te bieden. Het degeneratieve proces spaart het christendom niet: de zuivere boodschap is vervuild geraakt met laag na laag aan rationalisering en verloedering.

Goede, christelijke kunst is dus kunst die teruggaat naar de kern van het christendom. Het archetype van de beste christelijke schilderkunst is dan ook een afbeelding van de kruisdood van Christus. Een weergave van God de Vader, zij het als brandende struik of als oude, majestueuze man in de wolken (“hoe fijn ook de hand van de kunstenaar” – vermoedelijk verwijst Wagner naar Michelangelo) kan ons nooit zo diep beroeren als zelfs maar een rudimentaire afbeelding van Christus aan het kruis.³⁹ Maar natuurlijk is er één kunstvorm die hoger is dan alle andere: muziek. Wagner volgt hierin Schopenhauer en vat in één zin goed samen waarom die laatste muziek de hoogste kunstvorm vond: “Hier heisst es: *das bedeutet*. Die Musik aber sagt uns: *das ist*.”⁴⁰ In de muziek is er geen strijd tussen rede en gevoel, de muziek is volledig verwijderd van de wereld van representaties – de muziek toont ons de werkelijkheid zoals ze werkelijk *is* en dus openbaart religieuze muziek op onovertreffbare wijze ons de Goede Boodschap – medelijden en verlossing. Wat moet de musicus dus doen? Ons de Goede Boodschap meegeven via zijn muziek... Wagner sluit *Religion und Kunst* dan ook af als volgt:

“Über alle Denkbareit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unausprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!*”⁴¹

3. Religie en Parsifal

Het staat buiten kijf dat Wagner met *Religion und Kunst* iets wilde zeggen over hoe *Parsifal* geïnterpreteerd moet worden. Het zou echter voorbarig zijn om *Parsifal* te bestempelen als een louter christelijk werk. Zoals hierboven gezegd had Wagner drie grote invloeden: de filosofie van Arthur Schopenhauer, de christelijke verlossing-door-medelijden en de boeddhistische verlossing-door-ontkenning. Wat deze drie elementen gemeenschappelijk hebben, is het concept van verlossing. Wagner zag, zoals betoogd in *Religion und Kunst*, in de christelijke religie het summum van medelijden en de verlossing die daarop volgt. Dat betekent evenwel

³⁹ R. WAGNER, *Religion und Kunst*, p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

dat niet per se *Christus* centraal staat, maar het begrippenpaar medelijden en verlossing. Hij deinst er dus niet voor terug om in *Parsifal* ook andere paden tot verlossing te verwerken, met name de boeddhistische manier. Men moet steeds in het achterhoofd houden dat voor Wagner (in navolging van Schopenhauer) religie slechts een middel is om zekere eeuwige waarheden mee te delen. Het christendom is geprivilegieerd omdat het, beter dan de andere religies, aan mensen duidelijk maakt dat verlossing er kan komen door medelijden. Het boeddhisme heeft een gelijkaardige geprivilegieerde plek: het leert de mens dat verlossing er kan komen middels ontkenning. In *Parsifal* spelen dus drie begrippen de centrale rol: medelijden, ontkenning of wereldverzaking, en verlossing. Dat laatste is het product van de eerste twee. Verlossing is altijd het doel, het christendom of het boeddhisme het middel. Dit is uiteindelijk hoe men *Parsifal* moet interpreteren als kunstwerk: Wagner wil het publiek laten zien dat verlossing mogelijk is, want de religiebeleving van Wagners tijd was daar zelf niet meer toe in staat (door degeneratie was religie artificieel geworden). De opzet van *Parsifal* is dus monumentaal: de opera moet de eeuwige waarheden die schuilgaan achter het christendom en het boeddhisme communiceren.

3.1. *Het personage van Parsifal*

Zoals eerder gezegd is het centrale thema in *Parsifal* verlossing. Men kan zelfs zeggen dat alle hoofdpersonages in *Parsifal* (Kundry, Gurnemanz, Amfortas en natuurlijk Parsifal zelf) tot verlossing komen op het eind, hetzij elk op een andere manier. In wat volgt wordt dieper ingegaan op hoe het personage van Parsifal tot verlossing komt. Parsifal is immers het personage waarin beide wegen tot verlossing (verlossing door medelijden en verlossing door ontkenning of wereldverzaking) tot een synthese komen. Dat maakt dit personage het meest dankbare voorbeeld voor de doelstellingen van deze scriptie. Aan het begin van de opera is hij een idioot, helemaal wereldvreemd. Hij weet niet wie hij is, waar hij vandaan komt, wie zijn vader is. Uiteindelijk blijkt hij de *reine Tor* te zijn, de reine dwaas, waarover de graalprofetie heeft gesproken. Het is aan Parsifal om de ridderorde van de ondergang te redden door Klingsor te verslaan. Hoe? Dit is de voorgenoemde graalprofetie: “durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein', den ich erkor”. Het eerste stuk van de profetie, “durch Mitleid wissend”, komt als zinsdeel vijf keer voor in het libretto van *Parsifal*—dat is opmerkelijk gezien het feit dat *Parsifal* Wagners kortste libretto is. Het publiek wordt er keer op keer aan herinnerd dat Parsifal de slechte Klingsor zal verslaan, niet door een slimme list, niet door brute kracht, maar

door medelijden. Het is Parsifals medelijden, opgewekt door de kus van Kundry (dan in de rol als verleidster in dienst van Klingsor) dat hem inzicht geeft in de pijn waarin Amfortas verkeert (hij heeft gezondigd door toe te geven aan Kundry's verleiding) en het is door dit medelijden dat hij voor het eerst het belang inziet van het ritueel van de graal op het eind van het eerste bedrijf. Parsifal neemt dus middels zijn medelijden de rol van verlosser op, niet alleen voor zichzelf maar voor de hele graalgemeenschap (en, zo wordt geïmpliceerd, de hele mensheid). Daarmee alludeert Wagner niet alleen op zijn opvatting over het christendom, namelijk dat verlossing principieel in medelijden te vinden is, maar ook op Schopenhauer. Schopenhauers *Mitleidsethik* zegt namelijk, in lijn met zijn algemene filosofie, dat de basis voor ethiek niet ligt in rationele overwegingen maar in medelijden.⁴² Men zal zich herinneren dat er voor Schopenhauer twee nobele paden te bewandelen zijn: het ascetische leven van complete wereldverzaking en een leven getypeerd door medelijden. Wereldverzaking is een ideaal, weggelegd voor slechts enkelen, medelijden daarentegen is een voorschrift voor elk deugdelijk individu. In sommige extreemdeugdelijke individuen (Jezus Christus, Sint Franciscus van Assisi, Boeddha) leidt het medelijden ook tot wereldverzaking.⁴³ Een belangrijk aspect van die wereldverzaking is de geheelonthouding. Dat is een direct gevolg van het Schopenhaueriaanse idee dat de wereld een hel is: het spreekt dus voor zich dat zich voortplanten, oftewel een nieuw lijdend individu toevoegen aan alle ellende, uit den boze is.⁴⁴ Het vervuilende aspect van seks is een ander belangrijk thema in *Parsifal*. De kus van Kundry laat de jonge Parsifal voor het eerst seksueel verlangen voelen en dat is uiteindelijk de katalysator van Parsifals ontluikend medelijden. Maar de seksuele aantrekkingskracht van Kundry is ook hetgeen wat de orde van de graal in de problemen heeft gebracht. Amfortas had zich laten verleiden, waardoor de heilige speer in handen kon vallen van Klingsor en hun belangrijkste ritueel noodgedwongen moest worden geleid door een zondaar en dus alle authenticiteit verliest. Bovendien houden de verleidelijke Bloemenmeisjes aspirant-ridders weg van de graalorde (eens ze toegeven aan seksuele geneugten is Monsalvat voor altijd onvindbaar). De graalprofetie spreekt dan ook over een *zuivere* dwaas. Dit aspect van geheelonthouding is de belangrijkste instantie van wereldverzaking in *Parsifal*, en dient doorheen de opera als *pars pro toto*-constructie voor wereldverzaking in het algemeen. Ook Parsifal was vervuild door de kus van Kundry; daarom

⁴² Cf. A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 436.

⁴³ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁴ Zie hiervoor in het bijzonder het essay *Metafysica van de geslachtelijke liefde* in A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, vol. II.

verstrijken er jaren van berouw, goede werken en hopeloos zoeken voor Parsifal weer de weg naar Monsalvat kan vinden: hij moest de zonde van zich afwassen en weer rein worden. In het personage van Parsifal komen dus de twee Wagneriaanse (en Schopenhaueriaanse) paden tot verlossing samen: Parsifal verlost zichzelf en de wereld door een combinatie van ontkenning (ascese, wereldverzaking) en medelijden. Met dit alles in het achterhoofd ontwaart men de diepgang achter de graalprofetie: “durch Mitleid wissend, der reine Tor...” De ingrediënten voor verlossing zijn medelijden (“Mitleid”), wereldverzaking (“reine”) en het kan niet steunen op rationele gronden (“Tor”). We vinden zo respectievelijk het christendom, het boeddhisme en Schopenhauer terug.

Conclusie

De redding van de wereld moet er komen door een zelf-overstijgende, niet-seksuele liefde voor anderen, waarbij het summum van medelijden en liefde erin bestaat het lijden van de ander op zich te nemen. Dat is de conclusie van Schopenhauer, gebaseerd op diens inzicht dat alles wat is, eenmaal ontdaan van alle illusies van de empirische wereld, in wezen bestaat uit één geheel, de Wil.⁴⁵ Dat al het lijden wat iemand anders overkomt, ook *mij* overkomt en omgekeerd. Dat we niet tot dit inzicht komen door na te denken en te redeneren, maar door te *voelen*. Dat we het lijden in de wereld kunnen verminderen door medelijden te hebben met de ander en ook door ascetisch te leven. Want wat is de essentie van het christendom, als het niet de kruisdood van Christus is, dat ultieme gebaar van liefde en medelijden, dat ultieme dragen van andermans leed? En is het ook niet zo dat de kracht van het christendom erin bestaat dat men de pijn van Christus *voelt*, dat het medelijden *opwekt*, en dat het geloof niet het resultaat is van een weloverwogen, redelijke beslissing gebaseerd op argumenten, maar stoelt op precies dit medelijden, deze uiting van liefde?

Volgens mij is het een vergissing om te zeggen dat, omdat *Parsifal* door-en-door Schopenhaueriaans is, het daarom niet christelijk kan zijn.⁴⁶ Dat argument berust op het feit dat Schopenhauers filosofie noodzakelijk en fundamenteel atheïstisch is en dus geen plaats heeft voor transcendentie of God. Dat is zeker waar, maar men gaat ook voorbij aan het feit dat Schopenhauer heel duidelijk was over het statuut van het christendom: namelijk dat het

⁴⁵ Cf. A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 436.

⁴⁶ Dat is het argument van Bryan Magee in *Wagner and Philosophy*.

uiteindelijk *waar* is op ethisch niveau; alleen heeft hij, als filosoof, die eeuwige waarheden blootgelegd en “gezuiverd van alle mythische elementen” verwoord.⁴⁷ Aan de andere kant, zegt hij hetzelfde over het boeddhisme. Dat vrijwel alle grote religies hun volgers aansporen tot ascetisme (vasten, bidden/meditatie, seksuele onthouding, armoede) wat ook het logisch eindpunt is van zijn eigen, seculiere filosofie, was voor Schopenhauer bewijs dat de mens zich van nature bewust is van deze diepe, eeuwige waarheden.⁴⁸ Wagner heeft deze hele filosofie van Schopenhauer overgenomen en het begrip ‘verlossing’ extra aandacht gegeven. Hij heeft benadrukt dat het christendom steunt op verlossing door medelijden en dat het boeddhisme steunt op verlossing door ontkenning. Daarbij komt zijn diagnose over het christendom van zijn tijd, namelijk dat het *zelf* niet meer in staat was deze waarheden aan de man te brengen, omdat het te ver weg van zijn kern (Christus aan het kruis) was gedwaald door het proces van degeneratie. Dan is er ook nog zijn grote visie over kunst: als religie artificieel is geworden, als religie haar eigen eeuwige waarheden niet meer kan meedelen, dan is het aan de kunst om die taak op zich te nemen. Al deze elementen komen voortreffelijk samen in *Parsifal*.

Is *Parsifal* dan een christelijk werk? Dat is een vraag waar wellicht geen eenduidig antwoord op is. Wagner probeerde in de kunst te doen wat Schopenhauer in de filosofie had gedaan en wat het christendom in de godsdienst had gedaan. Namelijk, de waarheidskern die aan alles ten grondslag ligt, mee te delen. Het christendom is één uiting van die waarheid, het boeddhisme een andere, de filosofie van Schopenhauer nog een andere; en, zo wilde Wagner, *Parsifal* nóg een andere. Het tweede grote argument, dat van onder andere Kienzle⁴⁹, dat *Parsifal* niet christelijk zou zijn omdat Wagners opvatting van het christendom idiosyncratisch is en in meerdere aspecten in gaat tegen kerkelijk dogma, gaat in deze optiek ook niet op. Het grootste probleem met het christendom, volgens Wagner, was *juist* dat kerkelijk dogma, dat artificieel worden, dat afdwalen van de kern. Het is juist door al die afdwalingen dat het christendom niet meer kon wat ze vroeger wel deed en het is juist dat wat Wagner wilde remediëren in *Parsifal*. De drie grote invloeden op *Parsifal* (christendom, boeddhisme, Schopenhauer) werken synergistisch samen omdat ze de waarheid moeten blootleggen waar ze alle drie in se om draaien. In die zin is *Parsifal* dus net zo boeddhistisch en Schopenhaueriaans als het christelijk is. Dat neemt echter niet weg dat *Parsifal* uiteindelijk overloopt van de christelijke iconografie en verwijzingen naar Christus, ook als Hij nooit bij naam wordt

⁴⁷ A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 440.

⁴⁸ A. SCHOPENHAUER, *De Wereld als Wil en Voorstelling*, p. 440.

⁴⁹ In U. KIENZLE, *Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*, p. 189.

genoemd. Dat er ook disproportioneel veel aandacht gaat naar verlossing door medelijden, ten nadele van het ascetische aspect, kan geen toeval geweest zijn. In *Religion und Kunst* is ook een hele sectie gewijd aan christelijke esthetiek, hoewel het essay zelf, in de inleiding, pretendeert over religie in het algemeen te gaan. Er is ook Wagners bewondering voor de emotionele kracht van het beeld van Christus aan het kruis. Al deze elementen doen de balans opschuiven richting een christelijke interpretatie van *Parsifal*, zonder dat men daarbij de boeddhistische en Schopenhaueriaanse invloeden miskent.

