

## 10 Ruimte en tijd in *Parsifal*

Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur.  
(Charles Baudelaire)

### *Parsifal: de contouren*

Hoewel *Parsifal* 'slechts' één opera omvat en niet vier zoals de *Ring*, geldt ook dit drama als een kunstwerk van welhaast kosmische proporties en als een megalomaan project. Met langdurige onderbrekingen – en met het werk aan de *Ring* als voornaamste onderbreking –, heeft Wagner een kwart eeuw over *Parsifal* gedaan. Het scheppingsproces begon in 1857 (het jaar van de conceptie) en eindigde in 1882 (het jaar van de voltooiing, één jaar voor Wagners dood) – jaartallen die als het ware de pieken in het scheppingslandschap vormen.

Een uitvoering van *Parsifal* neemt ongeveer viereneenhalf uur in beslag. Gedurende die tijd gebeurt er op het eerste gezicht opvallend weinig. Vooral de hoofdpersoon heeft, zo lijkt het, weinig omhanden: voor een hoofdrolspeler in een opera van deze omvang is hij weinig aan het woord. Bij tijd en wijle lijkt hij sprakeloos of in een toestand van opperste verwarring te verkeren. Er worden twee missen opgevoerd, die echter bij nader inzien weinig met een reguliere eredienst gemeen hebben. Op het hoogtepunt van de viering wordt niet een hostie, maar een pralende kelk omhoog geheven en aan de aanwezigen getoond. Het lijkt geen eenvoudige opgave greep te krijgen op dit mysterieuze, bij eerste aanblik ondoorgrondelijke kunstwerk. Meer dan in welke andere opera ook, doet de muziek het werk. *Parsifal* is, zelfs voor een Wagneropera, bijzonder traag. Alles verloopt tergend langzaam: de monologen, de dialogen, de handelingen, de muziek. De tijd zelf lijkt zich met een bijzondere traagheid voort te slepen, vertraagd te zijn. Ook het als toeschouwer of luisteraar doorgronden van *Parsifal* kost tijd. Niet enkel de muziek, ook de compacte tekst blijkt gelaagd en rijk aan betekenis – we zouden de opera als een synopsis van drieduizend jaar cultuurgeschiedenis kunnen beschouwen.

Het verhaal is geënt op de middeleeuwse graallegende, met name de variant van Wolfram von Eschenbach, een Duitse ridder en hofse *Minnesänger* die omstreeks 1200 leefde, waarschijnlijk te Beieren en Thüringen, en die vermoedelijk deelnam aan de Derde Kruistocht (1189 en 1192), maar over wie verder zo goed als niets met zekerheid bekend is. Zijn versie werd in 1753 door de Zwitserse geleerde Johann Jacob Bodmer herontdekt.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Wolfram speelt een rol in *Tannhäuser*, als de hofzanger die Tannhäuser het meest vriendschappelijk gezind is.

Plaats van handeling vormt de legendarische graalburcht op de Catalaanse ‘heilige’ berg Montsalvat (Montserrat): een opvallende, gezaagde bergkam die aan een reusachtig gebit van roze kalksteenrotsen doet denken. Op deze berg is ook nu nog een klooster gevestigd. De locatie geldt nog altijd als bedevaarts- en toeristenoord, vooral vanwege het beeld van de Zwarte Madonna dat in de kloosterkerk wordt tentoongesteld. Het verhaal wil dat, toen in het jaar 1011 een monnik deze berg beklom om er een heiligdom te stichten, hij er op een oude kapel ter ere van de Maagd Maria stuitte.

Wagners graalridders gaan als tempeliers gekleed. Ze zijn in een witte wapenrok gehuld, maar het rode kruis heeft plaatsgemaakt voor de heraldieke afbeelding van een duif. Wanneer het doek opengaat, ontwaren we een open plek – door Wagner als *Lichtung* aangeduid (p. 324) – in een bergachtig woudlandschap, met indrukwekkende boomstammen en een bergmeer.

Graalridder Gurnemanz doet dienst als verteller die niet alleen Parsifal zelf, maar ook ons als toeschouwers en lezers tekst en uitleg verschaft over de op het eerste gezicht merkwaardige handelingen die op het toneel plaatsvinden. We maken al spoedig kennis met Kundry, een moeilijk te plaatsen, nomadisch personage dat de graalgemeenschap gevraagd en ongevraagd te hulp schiet en daarbij in korte tijd immense afstanden weet af te leggen. Graalkoning Amfortas wordt door een escorte van graalridders behoedzaam in zijn draagstoel naar het meer gedragen om aldaar zijn dagelijkse zuiverende ochtendbad te ondergaan.

De graalgemeenschap blijkt in een toestand van ernstige malaise te verkeren. De ridders hebben niet alleen de taak om in de wijde omtrek belangeloos goede daden te verrichten, maar gelden vooral ook als hoeders van de graal, de beker waaruit tijdens het Laatste Avondmaal (op Witte Donderdag) Jezus van Nazareth en diens leerlingen wijn dronken en waarin een dag later (op Goede Vrijdag) het bloed van Jezus werd opgevangen nadat een soldaat diens borst met een speer had doorboord. Dit heilige voorwerp werd door engelen toevertrouwd aan kruisvaarder Titurel en wordt sindsdien in het door hem gebouwde heiligdom in een schijn bewaard. De speer zelf zou zich ook in de graalburcht moeten bevinden, maar ontbreekt, en dat is het probleem. Beide voorwerpen vormen een tweeenheid en in de nadrukkelijke afwezigheid van de speer, als complement en tegenpool van de graal, moet de oorzaak van de malaise worden gezocht.

Daar gaat het een en ander aan vooraf. De graalridders worden al sinds jaar en dag dwars gezeten door tovenaar Klingsor, een magiër en alchemist die een toverkasteel bewoont aan de heidense, Arabische zuidzijde van de berg. Hij had zelf graalridder willen worden, maar omdat hij de vereiste toestand van kuisheid probeerde te bereiken door zich te

ontmannen, in plaats van zich aan ascetische oefeningen te onderwerpen, werd hij afgewezen. Sindsdien zint hij op wraak. Zijn streven is om niet alleen de speer, maar ook de graal zelf in handen te krijgen. Toen Amfortas, met de heilige speer gewapend, hem op een dag opzocht in zijn slot om een einde te maken aan de dreiging, werd hij verleid door een geheimzinnige dame. Zo kon Klingsor hem zijn speer afhandig maken en hem er een ernstige wond mee toebrengen, ergens in zijn onderlichaam, in zijn romp. Teruggekeerd in de graalburcht, bleek Amfortas niet alleen zijn speer, maar ook zijn viriliteit en vitaliteit kwijt te zijn. De wond laat zich enkel genezen door het wapen waarmee hij werd toegebracht. Kundry bezorgt hem een flesje Arabische balsem ter verzachting van de pijn, maar zonder de speer, als oorzaak en oplossing, lijkt er weinig uitzicht op genezing.

Opeens voltrekt zich een abrupte, schokkende gebeurtenis. Een onbekende indringer heeft een zwaan met een pijl uit de lucht geschoten (het zieltogende dier zal weldra aan zijn verwondingen overlijden) en dat is, in dit heilige woud, categorisch verboden en absoluut ontoelaatbaar. De graalgemeente is diep geschokt. De dader blijkt Parsifal te zijn, al wordt hij nog niet met name genoemd. Hij weet hoegenaamd niets van de betreffende verbodsbepalingen, maar evenmin weet hij waar hij vandaan komt, hoe zijn vader heet of hoe hijzelf heet. Omdat hij een 'zuivere dwaas' is, wordt zijn misdrijf hem vergeven. Onder geleide van Gurnemanz woont hij vervolgens een graalmis bij. Door de aanblik van de graal worden de ridders gelaafd en in hun geloof en zelfvertrouwen gesterkt. De vroegere graalkoning, Titurel, vader van Amfortas, ligt al in zijn graf, maar ook hij wordt door het ritueel gereanimeerd. Omdat hij zo nu en dan een glimp opvangt van het gewijde object, blijft hij in leven, als een stem uit de grafkelder. Vanuit zijn ondergrondse crypte roept hij zijn zoon Amfortas op om de graal, die zich in een schrijn op het altaar bevindt, te onthullen. Amfortas toont zich echter weerspanning en verzet zich hevig. Hij wordt zichtbaar verscheurd tussen twee tegengestelde impulsen: enerzijds is er een sterke tendens tot plichtsbetrachting (het op gezette tijden onthullen van de graal is de essentie van zijn ambt en het welzijn van de communiteit is van deze handeling afhankelijk), anderzijds is er een onmiskenbare behoefte de kwelling te ontlopen die hem overvalt zodra hij de gewijde handeling verricht. Want door de aanblik van de graal gaat bij hem de vermaledijde wond weer opspelen en bloeden. Wanneer Amfortas weigert zijn ambt nog langer uit te oefenen, zal Titurel overlijden en de graalgemeenschap in ongerede raken.

Parsifal is diep onder de indruk van het gebeuren, zelfs sprakeloos, maar omdat hij, gevraagd naar zijn commentaar, geen zinnig woord kan uitbrengen, wordt hij weggestuurd. Hij besluit, als koene ridder, Klingsor hoogst persoonlijk in zijn oord van verderf op te zoeken

om aan Amfortas' lijden onverwijd een einde te maken. Het toverslot wordt beschermd door overgelopen graalridders die zich door zingende bloemenmeisjes lieten verleiden en zo in Klingsors valstrik liepen, maar hij weet één van hen diens zwaard te ontfutselen en brengt vervolgens het legertje overlopers dermate zware verwondingen toe, dat ze spoedig op de vlucht slaan. Want Parsifal is niet alleen jong, dwaas en onwetend, maar ook driest, sterk en onbehouwen. Vervolgens bereikt hij de tovertuin waar hij wordt opgewacht door schaars geklede, aanlokkelijk zingende en dansende bloemenmeisjes, die aanvankelijk heel boos lijken, omdat hij hun speelgenootjes verwonde en verjaagde, maar spoedig in hem een aantrekkelijke nieuwe prooi lijken te zien voor hun verleidingskunsten. Als compensatie voor zijn wangedrag biedt hij aan hun nieuwe speelkameraadje te worden. Opeens verschijnt echter een imponerende, weergaloos mooie dame ten tonele, dezelfde die eerder Amfortas verleidde. Het blijkt Kundry te zijn in een andere gedaante. Zij spreekt hem aan met zijn eigen naam – Parsifal – die hij zich plotseling herinnert, en daarvan is hij dermate ondersteboven dat Kundry voor een gemakkelijke opgave lijkt te staan. Wanneer zij hem vervolgens aan de liefkozingen herinnert die hij van zijn liefhebbende moeder mocht ontvangen en zinspeelt op erotische ervaringen die zijn vader als kruisvaarder in het Heilig Land ten deel zouden zijn gevallen, lijkt hij helemaal verkocht. Uiteindelijk omhelst en kust zij hem, als een vrouwelijke vampier. Zijn lot lijkt beslecht. Wanneer hij echter de fysieke veranderingen gewaar wordt die zich, door toedoen van haar omarming, in zijn lichaam voltrekken en die onmiskenbaar door haar kus worden bewerkstelligd – met name een hevige zwelling en verkramping in zijn onderlichaam, precies op de plaats waar bij Amfortas de wond werd geslagen –, rukt hij zich los omdat deze ervaring hem, nog net op tijd, doet denken aan het wrede lot dat de ongelukkige graalkoning ten deel viel. Tot haar verbijstering wijst hij Kundry af. Hij moet gehoor geven, zo luidt zijn toelichting, aan zijn roeping, zijn zending. Zij houdt nog lang vol en smeekt hem, zijn reddingswerk bij haar te beginnen, namelijk door haar te beminnen en zich met haar te verenigen. Alleen zo, door zijn liefde, kan zij worden gered. Geslachtsgemeenschap zou dan zijn eerste goede, reddende daad als ridder zijn. Parsifals ferme antwoord luidt dat we alleen kunnen worden verlost van de kwellingen van seks en liefde door er geen gehoor aan te geven en de oplossing voor onze verscheurdheid in een heel andere richting te zoeken.

Dan verschijnt Klingsor ten tonele. In de veronderstelling dat Kundry in haar opzet is geslaagd, werpt hij de speer in Parsifals richting, maar omdat die niet toegaf aan de verleidingen van het verlangen, is hij nu ook immuun voor Klingsors wapen. Hij grijpt de speer, die boven zijn hoofd in de lucht blijft zweven en weet het dodelijke object weer te

veranderen in een ding dat heil en genezing brengt. Lustslot en tovertuin zinken weg in de bodem, de bloemenmeisjes verwelken, Kundry verzinkt weer in haar coma. Dan breekt voor Parsifal een lange fase van dwalen aan, waarvoor Wagner het woord 'Irre' gebruikt en die hij door een prelude van diffuse, moeilijk te identificeren fantoomakkoorden laat vertolken.

Wanneer Parsifal eindelijk weer de omgeving van de graalburcht weet te bereiken, lijkt het te laat. Titurel is dood en de wereld verkeert in een toestand van morele laagconjunctuur. Het is echter Goede Vrijdag en de natuur, in de vorm van een bergweidelandschap, fleurt op. Gurnemanz wijst Parsifal andermaal de weg naar de graalburcht. Daar blijkt Amfortas te volharden in zijn weigering de graal te onthullen, tot woede van zijn volgelingen. Demonstratief wordt de kist met het lijk van zijn heldhaftige vader voor hem uitgesteld. Hij wordt verscheurd door twijfel, maar geeft niet toe en roept de ridders uiteindelijk op, hem onverwijd met hun zwaarden te doorboren, in de hoop dat daarmee niet alleen een einde komt aan zijn eigen ondraaglijke lijden, maar ook de graal weer zal oplichten in het schemerdonker van de burchtzaal. De ridders aarzelen, maar dan betreedt Parsifal, geflankeerd door Gurnemanz en Kundry, het vertrek. Hij draagt de speer bij zich, waarmee hij in een oogwenk de wond van Amfortas geneest. Terstond maakt hij bekend dat hij vanaf nu de nieuwe graalkoning is. De graal wordt onthuld, de graalriddergemeente herleeft en zelfs Titurel komt in zijn grafkist overeind. Het eindigt in een zee van Wagnerklanken.

Deze samenvatting maakt, denk ik, onmiddellijk duidelijk dat *Parsifal* ons voor raadsels plaatst. Want een samenvatting van de tekst kan onmogelijk recht doen aan de sfeer die, vanaf de allereerste, slepende, meeslepende maten, door de opera wordt opgeroepen. Ik vermoed dat, op grond van de samenvatting als zodanig, weinig lezers op het idee zullen komen dat er nogal wat vooraanstaande auteurs zijn die *Parsifal* als het ongeëvenaarde, wellicht zelfs niet meer te evenaren hoogtepunt van de muziekgeschiedenis, misschien zelfs van de hele menselijke cultuurgeschiedenis beschouwen.<sup>175</sup> Zelfs Nietzsche, een van Wagners meest verbeterden tegenstanders, die meende dat de componist vanwege dit muziekstuk in een gesticht zou moeten worden opgesloten, was onmiddellijk verkocht toen hij in 1882 de prelude van *Parsifal* in Monte Carlo daadwerkelijk beluisterde. Waarin berust het geheim van dit kunstwerk? Hoe *Parsifal* te analyseren, het raadsel te duiden? Anders gezegd, hoe kunnen wij, als toeschouwers, toehoorders of lezers, de route vinden die naar het geheim van de graalburcht voert?

---

<sup>175</sup> Cf. het oordeel van Otto Weininger: 'Wagner, der größte Mensch seit Christus... *Parsifal*, der tiefsten Dichtung der Weltliteratur' (1903/1926, p. 298).

### *De route naar de Burcht*

Wie *Parsifal* wil duiden, voelt zich in eerste instantie een sprakeloze dwaas die voor een onmogelijke opgave lijkt te staan. Waar moet een analyse aangrijpen? We doen er goed aan ons te realiseren, dat ook Wagners opera zelf een duiding is. Ook hij probeerde – via de weg van de muziek – het graalgeheim te doorgronden. Een duiding van onze kant moet dus als een interpretatie van een interpretatie worden begrepen.

De graal zelf lijkt als voorwerp een eerste aanknopingspunt te bieden: in zekere zin is voor dit ding de hoofdrol in Wagners kunstwerk weggelegd. Bij Wagner is de graal een kelk, een bokaal. In andere varianten van het verhaal lijkt de graal echter eerder een soort steen te zijn, een ruwe steen of ook wel een soort kegel. Een kelk geldt als een moedersymbool: een baarmoeder uit edelmetaal die een betekenisvolle substantie, de essentie van het leven (bloed of wijn) bevat.

Ook de speer lijkt aanknopingspunten te bieden. Die lijkt eerder als een ‘mannelijk’ symbool, als wederhelft of tegenpool van de graal te functioneren: een fallusachtig wapen dat binnendringt, zich een weg baant in het lichaam van een ander. Terwijl de kelk het leven symboliseert, is de speer een moordwapen dat dood zaait. We zouden kelk en speer kortom als complementaire symbolen kunnen beschouwen: vrouwelijk versus mannelijk, leven versus dood, ‘passief’ versus ‘actief’.

Beide iconen nodigen uit tot een klassiek-freudiaanse duiding. Als Amfortas op het beslissende moment voor de erotische verleiding valt, wordt zijn misstap bruusk bestraft. Zoals dieven ooit hun hand en leugenaars hun tong op het spel zetten, zo komt zijn erotische vergrijp hem op een castratie te staan,<sup>176</sup> althans op een verwonding die daar erg dicht bij in de buurt lijkt te komen. Wat Klingsor bij zichzelf uit vrije wil aanrichtte, wordt nu ook op zijn rivaal Amfortas toegepast. Het resultaat is een ‘stigma’. Met zijn verwonding lijkt hij het lijdensverhaal van Jezus na te bootsen. De wond representeert een zondenlast, een schandvlek die aan een concreet vergrijp herinnert, een ‘menstruerende’ wond die maar niet wil helen en waaruit op gezette tijden bloed vloeit (Emslie 1991). De periodieke aanblik van de kelk (als baarmoeder gevuld met wijn of bloed) maakt dat de wond gaat bloeden. In alle opzichten lijkt de wond het gevolg van een castratie.<sup>177</sup> Klingsor heeft de leidsman van een celibataire, misogyne broederorde tot vrouw ‘gedegradeerd’. Want volgens een controversiële theorie van Freud (1931/1948) zou de vagina bij eerste aanblik de indruk wekken het resultaat te zijn van

---

<sup>176</sup> Dit lot viel ook Abelard (1079-1142), tijdgenoot van Amfortas, ten deel.

<sup>177</sup> Vanuit een Lacaniaanse optiek (2004) belichaamt Amfortas de mannenangst om, oog in oog met de graal, te falen, op het ultieme moment impotentie te ervaren.

de gewelddadige verwijdering van het mannelijke geslachtsorgaan: een primitieve, ‘infantiele’ theorie om het geslachtsverschil te verklaren.<sup>178</sup> Alleen door een soort herhaling (aanraking met de speer, als symboolhandeling, als rituele nabootsing van de coïtus) kan de wond weer helen. Omdat de aanraking met de speer uitblijft, zijn periodieke bloedingen het gevolg.

Intussen blijft Klingsor graalsoldaten verleiden en castreren, om zodoende een rivaliserende legermacht van ontmande, menstruerende, gedrogeerde en beschadigde renegaten op te bouwen. Elke verleiding is als een aderlating. De graalgemeenschap als zodanig dreigt, met een gemutileerde koning (als het waardevolste, maar meteen ook kwetsbaarste ‘orgaan’), letterlijk dood te bloeden. Kortom, voor een klassiek-freudiaanse analyse lijkt *Parsifal* ruimschoots materiaal te bieden. Ik wil mijn beschouwing echter bij de muziek zelf laten beginnen, die ik aan een topologische analyse zal onderwerpen.

### *Transformaties*

In *Parsifal* spelen transformaties of gedaantewisselingen een cruciale rol. Gedaantewisseling vormt de essentie van de katholieke eredienst, waarbij brood in vlees en wijn in bloed veranderen. In *Parsifal* doen zich verschillende momenten van metamorfose voor. Om te beginnen betreft dit Parsifal zelf: de dwaas, de vreemdeling die koning wordt, de naïeveling die eerst in een potentiële superminnaar en vervolgens in een graalpriester verandert. Ook Kundry metamorfoseert van een schizofrene zwerfster in een verleidelijke hetaere, en omgekeerd. En de speer verandert van dodelijk wapen, waarmee een ernstige, ongeneeslijke verwonding wordt toegebracht, in een instrument dat heling en genezing brengt. Niet alleen mensen en dingen veranderen van karakter, ook het decor lijkt – en niet tussen de bedrijven door, maar tijdens de bedrijven – fundamenteel van karakter te veranderen. En die verandering gaat aanzienlijk verder dan een ‘wisseling van decor’ alleen. De ruimtelijkheid zelf lijkt te veranderen – de wisseling van decor is daar slechts een uitdrukking, een symptoom, een manifestatie van. Er lijkt zich een fundamentele verandering te voltrekken die de ruimte-ervaring als zodanig betreft. En deze verandering, die de andere gedaantewisselingen schraagt en draagt, wordt bewerkt door de muziek.

Het eerste bedrijf begint zoals gezegd in een boslandschap, gedomineerd door ontzagwekkende bomen met brede stammen. Gurnemanz biedt aan, Parsifal de weg te wijzen

---

<sup>178</sup> Zie met name zijn opmerkingen over ‘die Entdeckung der Kastrationsmöglichkeit, wie sie durch den Anblick des weiblichen Genitales erwiesen wird, die... die Schaffung des Über-Ichs herbeiführt... Beim Manne erübrigt vom Einfluss des Kastrationskomplexes ein Mass von Geringschätzung für das als kastriert erkannte Weib’ (p. 521/22).

naar de graalburcht, die hij in feite zelf al heeft gevonden. Ze gaan op weg, maar hun tocht blijkt een bijzonder merkwaardige vorm van voortbeweging of verplaatsing te betreffen. Het is een opvallend trage tocht, waarbij ze slechts een geringe afstand lijken af te leggen, maar toch een geheel andere ruimte betreden. In het libretto wordt deze merkwaardige ervaring als volgt verwoord:

*Parsifal:*

Ich schreite kaum, –  
Doch wähn' ich mich schon weit.

*Gurnemanz:*

Die siehst, mein Sohn,  
Zum Raum wird hier die Zeit. (p. 339)

Hoe moeten we deze woorden begrijpen? De ruimtelijke verplaatsing voltrekt zich min of meer vanzelf, buiten hun toedoen om, en door een andere dimensie dan wat we normaliter onder ruimte verstaan. Hun tocht neemt weliswaar tijd in beslag, maar het is de tijd zelf die zich, om zo te zeggen, tot ruimte plooit. Als tekst lijkt deze passage onbegrijpelijk: zouden we alleen over het libretto beschikken, dan begrijpen we niet wat Gurnemanz bedoelt. Het is echter de (aanzwellende, zich verheffende, zich transformerende) muziek zelf die hier het woord neemt. Wie de muziek op zich laat inwerken, beseft terdege wat er gebeurt. De muziek zelf, zo lijkt het, bouwt een nieuwe ruimte op. We raken in vervoering. De muziek vervoert Parsifal en Gurnemanz – en ons – letterlijk naar een andere locatie. De graalburcht wordt niet zozeer wandelend (via een ruimtelijke verplaatsing), als wel via de muziek bereikt: de muziek richt deze nieuwe ruimte in. Zij wordt door de muziek ontborgen en ontsloten. Dit doet denken aan de oude mythe over de muren van Thebe, die niet door menselijke arbeid werden opgetrokken, maar door de klanken van een lier. We zien de gevolgen van deze transformatie, die voltrokken wordt door de muziek: immense stammen die langzaam maar zeker in pilaren veranderen, de open plaats die een altaar, de opening in het bladerdek die een koepel wordt. De muziek, die zich afspeelt in de tijd, die tijd 'neemt', *bouwt* een ruimte op, plooit tijd tot ruimte. Klanken vormen de grondstof waaruit muziek in korte tijd een nieuwe vorm van ruimtelijkheid vervaardigt. De tijd plooit zich tot een klankruimte, een ander soort ruimte, een immense holte, een akoestische ambiance die omsloten wordt door de inwendige architectuur van de graalburcht. Dat is wat zich gedurende deze weergaloze muzikale passage voltrekt. Muziek zoals zij nooit eerder had geklonken, als mogelijksvoorwaarde voor een ruimte-ervaring die Parsifal voor het eerst beleeft. Een dergelijke 'passage' (in meerdere betekenissen van het woord) verklaart waarom een samenvatting geen recht doet aan *Parsifal* als ervaring.



In de woordelijke samenvatting ontbreekt de essentie, namelijk de muziek. Zij heeft het woord weliswaar nodig als expressie van een gewaarwording ('ik beweeg me nauwelijks, maar toch verplaats ik mij') of als uitleg ('tot ruimte plooit zich hier de tijd'), maar de muziek neemt om zo te zeggen het voortouw.

*Parsifal* geeft daarmee een geheel eigen invulling aan de relatie tussen muziek en architectuur. In beide gevallen hebben we te maken met een uitermate wiskundige vorm van kunst. Bij architectuur gaat het echter primair om ruimtelijkheid in de zin van geometrie. De tijd is in zekere zin gestold. De architectuur beweegt zich in een euclidische ruimte op menselijke schaal, waarin ruimte onafhankelijk is van tijd. In *Parsifal* daarentegen welft, kromt, vouwt en plooit zich de tijd tot ruimtetijd. Wagners topologie is posteuclidisch. Tijd en ruimte versmelten tot tijdruimte, zodat een wereld ontstaat zoals die ook door Wagners tijdgenoot Riemann werd geëxploreerd. De ruimte zelf komt als het ware in beweging. Terwijl Gurnemanz en Parsifal min of meer op hun plaats blijven, lijkt de ruimte die hen omgeeft een dramatische verandering te ondergaan. De muziek creëert een klankruimte waarin een bepaalde ervaring mogelijk wordt, bepaalde handelingen kunnen worden voltrokken. Het is technisch gesproken beslist heel fascinerend om te zien hoe – bijvoorbeeld in de uitvoering door The Metropolitan Opera uit 1994 – in het eerste bedrijf een bos in een kathedraal verandert, maar dat is 'slechts' decor. De basale verandering wordt door de muziek bewerkstelligd, en deze meer fundamentele verandering draagt en schraagt de wisseling van de coulissen. Dankzij de muziek *bevinden* we ons werkelijk in de kathedraal die het decor vervolgens uitbeeldt. Akoestiek gaat aan visualiteit vooraf. Wij blijven op onze plaats, en toch verplaatsen we ons. Van mij maakt zich, bij het beluisteren van deze passage, telkens weer een sterke behoefte meester om overeind te komen en, net als Parsifal en Gurnemanz, enkele passen te zetten. Slechts enkele passen volstaan om, meegevoerd door de muziek, een heel ander type ruimte te betreden, waar andere woorden worden gebezigd, andere handelingen worden verricht en het lichtspectrum zelf een transformatie lijkt te ondergaan.

Daarmee hebben we het hart van de opera bereikt, namelijk de graalburcht en de topologische dimensie die deze graalburcht belichaamt: de metamorfose van ruimte en tijd, het ombuigen of overlopen van tijd in ruimte, de merkwaardige post-euclidische plooibaarheid van deze fundamentele dimensies van ervaring. Alvorens dit verder uit te werken, is het van belang om ook de ethische dimensie van *Parsifal* in kaart te brengen. Daartoe moeten we, na deze eerste aanzet tot interpretatie, de film weer terugspoelen. Terug naar het begin.

### *De graal en de problematiek van het verbod*

In het eerste bedrijf vertelt Gurnemanz enkele nieuwsgierige novicen het verhaal van de verdwenen speer, terwijl de koning naar zijn bad wordt gedragen. Dit alledaagse tafereel wordt plotseling door opvallende gebeurtenissen onderbroken. Kundry verschijnt op abrupte wijze ten tonele en levert medicijnen voor Amfortas af. Haar aanwezigheid is hoogst ongebruikelijk, om niet te zeggen precair. Het commentaar van de aanwezige novicen bevestigt dit. Wat heeft deze indringster, deze vrouwelijke ‘heiden’ in deze celibataire omgeving te zoeken? Gurnemanz, een tolerant en goedmoedig personage, dringt er op aan haar te gedogen. Ze is anders dan andere vrouwen, verzekert hij, en de graalgemeente goed gezind. Dan volgt een tweede onverwachte gebeurtenis. Een vreemdeling, die ongemerkt het bos betrad, doodt een zwaan, met een door hemzelf vervaardigde pijl en boog, alsof hij zomaar vanuit de steentijd de Middeleeuwen binnendrong.

Deze gebeurtenissen, en de respons die ze bij de graalgemeente oproepen, maken de latente morele structuur van deze ambiance zichtbaar, die anders diffuus zou blijven. Wagner voert geen alledaagse situatie ten tonele, maar een artificiële setting die door rigide regels en stringente verbodsbepalingen in stand wordt gehouden. Die verboden worden zichtbaar omdat ze door indringers worden geschonden. Kundry verricht weliswaar een goede daad, maar haar aanwezigheid wordt niet op prijs gesteld. De novicen vertrouwen haar niet. Al snel wordt de beschuldiging uitgesproken dat zij de koning heeft behekst. De scène maakt duidelijk dat we met een exclusieve mannengemeenschap van doen hebben. Kundry wordt, met tegenzin, gedoogd, omdat zij een nogal merkwaardige verschijning is, een zwerfster die wartaal uitbrengt, nergens thuis hoort en door de ridders als een dier wordt ‘gehouden’, zoals Klingsor het later zal formuleren: een wild dier dat de beschutting van het woud opzoekt om er te slapen. Ze vormt geen bedreiging, zo lijkt het, omdat ze geen gewone vrouw is, maar een ontologisch grensgeval tussen heden en verleden. Haar precaire aanwezigheid onthult niettemin het eerste verbod dat de graalgemeenschap schraagt, namelijk het taboe op de aanwezigheid van en omgang met vrouwen. Dit verbod heeft tot doel, vrouwen buiten het bereik van graalridders te houden en omgekeerd.

We hebben met een celibataire gemeenschap van ‘kuise’ ridders van doen. Kuisheid en zuiverheid zijn belangrijke termen in *Parsifal*. Het gevaar dat vrouwen belichamen, hangt samen met het risico dat schuilgaat in seksualiteit. De graalorde belichaamt het streven, van het juk van het erotische verlangen te worden bevrijd. Dit wordt door het verhaal van de speer onderstreept. De omarming door een vrouw maakte Amfortas kwetsbaar. Seks blijft de zwakke plek van de mens als het wonderbaarlijke dier dat als het ware onderweg is om een

hogere levensvorm te realiseren, niet via de tergend trage route van de biologische evolutie, maar via de route van de culturele, geestelijke vorming, de disciplinerende van het verlangen: een hoogst precaire onderneming. Amfortas wordt voor de overtreding die hij begaat zwaar gestraft. Hij wordt in zijn vitaliteit, zijn mannelijkheid geraakt. Het gebod van de kuisheid, dat de geslachtelijke liefde moet uitbannen, is als een taboe dat de situatie normatief structureert.

Een tweede taboe wordt door het optreden van Parsifal onthuld – want ook hier geldt dat het verbod pas zichtbaar wordt in de overtreding. Het is streng verboden dieren te doden, vooral bepaalde dieren, zoals zwanen. De zwaan is als het ware een heilig dier en taboe in de zin van onschendbaar, onaanraakbaar. Het doden van de zwaan zou eigenlijk uiterst streng moeten worden bestraft. Ook nu toont Gurnemanz zich goedmoedig. Omdat Parsifal een volstrekte dwaas is, kan hem deze overtreding niet worden aangerekend: dwaasheid als verzachtende omstandigheid. Hij is wat Deleuze een schizofreen zou noemen, een natuurmens die buiten de symbolische orde leeft. Hij moet nog worden opgevoed.

Gurnemanz heeft echter nog een tweede reden om het onoorbare en onvergeeflijke gedrag van Parsifal door de vingers te zien. Hij heeft een verborgen agenda. De graalgemeenschap wacht al enige tijd op de komst van een ‘zuivere dwaas’. Engelen voorspelden dat Amfortas, en met hem de gehele graalclan, zal worden gered door *ein reiner Tor*. Wagner meende – ten onrechte, zo bleek later – dat de naam *Parsifal* letterlijk zuivere dwaas betekende. Deze dwaas zou wel eens de verlosser kunnen zijn waarop men wacht. Dwaasheid openbaart zich in de argeloosheid en onbekommerdheid waarmee ernstige verboden worden overtreden. Geconfronteerd met een dwaas die van niets weet, houdt Gurnemanz ernstig rekening met de mogelijkheid dat in dit merkwaardige personage de verlosser schuilt. Gurnemanz besluit hem op de proef te stellen met een test: de graaldienst als experiment. Parsifals sprakeloosheid wordt als onverschilligheid geïnterpreteerd, in plaats van als vervoering. Daarop wordt hem alsnog de deur gewezen.

Er is nog een ander gebod dat door overtreding zichtbaar wordt. Graalridder Gawain, die zich het lot van Amfortas aantrekt, heeft zijn zwerftocht op zoek naar een geneesmiddel voortgezet, maar zonder toestemming (‘ohne Urlaub’) en dat druist in tegen de regels van de graal. De betrokken ridders zijn hun voorganger absolute gehoorzaamheid verschuldigd. Ze worden niet geacht op eigen beweging eropuit te trekken. Particulier initiatief wordt niet op prijs gesteld. De op het eerste gezicht zo vrije, pastorale gemeenschap van nobele ridders in een ongerept woudlandschap blijkt, naarmate de opera vordert, gebukt te gaan onder een netwerk van strenge regels. Dit geldt in overtreffende trap voor de koning zelf. Hij wordt

rondgedragen in een draagstoel, niet om redenen van comfort, maar omdat het hem verboden is zich eigener beweging te verplaatsen.

Kortom, deze gebeurtenissen onthullen de op het eerste gezicht onzichtbare morele structuur, de morele architectuur als het ware, van de graalgemeenschap. Een hele reeks categorische geboden of verboden<sup>179</sup> vormen de pilaren van het gebouw: het taboe op het doden van dieren (met name zwanen), op omgang met vrouwen en (daarmee verbonden) op geslachtsverkeer, en tot slot het gebod dat ridders absolute gehoorzaamheid verschuldigd zijn aan de koning (en geen eigen initiatieven mogen ontplooiën). Bij deze moeilijk te doorgronden, irrationele taboes kan een psychoanalyse aangrijpen, als vensters die de inwendige structuur, de morele anatomie van de graalgemeenschap zichtbaar maken.

### *Een wereld van taboes*

Vanuit psychoanalytische optiek vormen dergelijke op het eerste gezicht merkwaardige, om niet te zeggen irrationale verboden een bekend verschijnsel. Volgens Freud leven ook moderne individuen tot op zekere hoogte nog in een wereld van (onnodige) verboden die hun leefwereld in hoge mate structureren en tot uiting komen in symptomen. De betreffende verboden zijn in hoge mate met angstgevoelens verbonden. Zo blijft, alle verhalen over seksuele bevrijding ten spijt, erotiek voor veel individuen een beladen thema. Angst van mannen voor vrouwen (voor seksualiteit), in meer verholde of in meer manifeste vorm, is volgens de psychoanalyse wijd verbreid. Het komt met name bij de zogeheten neurotici voor,<sup>180</sup> maar in mildere mate bij vrijwel alle mannen. Een seksueel vergrijp kan de machtigsten der aarde hun carrière kosten, terwijl we ‘vrouwenverering’ (eerbied of ontzag voor het andere geslacht) als een positieve versie van diezelfde terughoudendheid zouden kunnen interpreteren. Het omgekeerde (mannenangst en angst voor seks) komen we evenzeer bij vrouwen tegen. We worden dit vrij nadrukkelijk bij de graalridders gewaar, maar volgens Freud is het van alle tijden. De omgang met het andere geslacht wordt uit de weg gegaan. Seksuele ervaringen zijn beladen of roepen schuldgevoelens op. Seks geldt als bezoedeling, als risico. De betrokkenen trekken zich in een celibataire wereld terug, waar het verdrongene uitsluitend zijn opwachting maakt als fantasma, als fantasiegestalte (bloemenmeisjes in een sprookjestuin).

---

<sup>179</sup> Ook *Parsifal* zelf werd getroffen door een verbod. Cosima bedong dat Wagners laatste muziekdrama alleen in het muziektheater te Bayreuth (als graalburcht) mocht worden opgevoerd.

<sup>180</sup> Zie bijvoorbeeld het mysogyne pleidooi van Otto Weininger, de archetypische neuroticus (die *Parsifal* als het meest diepzinnige kunstwerk uit de wereldliteratuur beschouwde), om onthouding te betrachten: ‘Alle Fécondité ist Ekelhaft’ (1903/1926, p. 299).

Erotische terughoudendheid kan de vorm aannemen van een taboe en een belemmering gaan vormen voor participatie in het intermenselijke verkeer, ook in de context van de moderne geïndustrialiseerde samenleving. Het leven zou, onder hedendaagse condities, gemakkelijker zijn als het geslachtsverschil er, in alledaagse situaties, niet wezenlijk toe zou doen, maar het blijft ons parten spelen. Wanneer we het doen en laten van de graalridders in hun graalburcht enige tijd nauwlettend volgen, maakt zich allengs de indruk van ons meester dat ze het zichzelf onnodig moeilijk maken. Zonder al die ‘onnodige’ of ‘zinloze’ leefregels, zou het leven heel wat gemakkelijker zijn. Hun problemen lijken wel degelijk oplosbaar, mits ze de blokkades zouden wegruimen die ze zelf hebben opgeworpen. Freud trachtte (via diverse routes) de verborgen, obscure logica van onnodige of irrationele angsten en verboden op het spoor te komen. Een ervan verloopt via vrije associaties op de befaamde divan. Als we ons op ons gemak voelen en zo ongeremd mogelijk alles vertellen wat in ons opkomt, ten overstaan van iemand die we niet kennen, aldus Freud, dan zullen we vroeg of laat de ideosyncratische normatieve structuren van onze denkwereld prijsgeven. Via de aldus verworven zelfinzichten kunnen we dan aan een normalisering van onze attitudes gaan werken, bijvoorbeeld jegens personen van het andere geslacht.

Een tweede route verloopt via de analyse van literaire teksten, zoals romans, toneelstukken of libretti. Datgene wat in neurotische symptomen slechts fragmentarisch en onderhuids aanwezig is, treedt in literaire personages op meer pregnante, manifeste wijze aan het licht. Personages (zoals de graalridders in *Parsifal*) als spiegel voor onze eigen remmingen. Teksten (zoals Wagneropera's) als een vergrootglas om onze eigen ‘onbewuste’ logica te exploreren.

In *Totem und Tabu* en andere teksten volgt Freud nog een derde route.<sup>181</sup> In eigentijdse neurotische symptomen zouden restanten van oudere, voorhistorische denkvormen opspelen

---

<sup>181</sup> Deze analyse behelst primair een freudiaanse duiding. Aanknopingspunten voor een (complementaire) jungiaanse duiding zijn niettemin in overvloed aanwezig. Wagner was bijzonder belangrijk voor Jung. Aan componisten schenkt hij weinig aandacht. In zijn werk verwijst hij driemaal naar Bach, eenmaal naar Mozart en eenmaal naar Beethoven – over muziekvergetelheid gesproken. Wagner is echter de grote uitzondering. Op *Parsifal* komt hij telkens weer terug. Wagners muziekdrama speelde een cruciale rol in zijn autobiografische zelfreflecties, al liet hij, in het kader van hun huwelijkse arbeidsdeling, de feitelijke analyse van de graallegende over aan zijn vrouw (Jung & Von Franz 1960). Hij identificeerde zich met Parsifal, een kranige jongeling die opgroeide in intieme nabijheid met zijn moeder, maar ook met Amfortas, als een gewond en geïnvalideerd, ‘verdeeld’ subject (Haule 1992). Jungs Parsifal-complex (de ‘quaderniteit’ Klingsor – Kundry – Amfortas – Parsifal) laat zich als volgt samenvatten. Klingsor is Freud, de magiër wiens lijfspreuk – *Acheronta movebo* – zijn bereidheid benadrukt de verdrongen culturele onderwereld te mobiliseren om zijn doel te bereiken. Aanvankelijk is Jung de psychiater (de graalridder) die afdwaalt. Hij identificeert zich met Amfortas, die zich laat verleiden door Kundry, afkomstig uit het Heilig Land, ooggetuige van de kruisweg van Christus, dat wil zeggen een Jodin. Jungs ‘Kundry’ heette Sabina Spielrein (Carotenuto 1980/1982), die in de ban was van Freud, maar niettemin Jung verleidde. Een cruciaal gedeelte van hun amoureuze correspondentie was aan Wagner gewijd, met name

en voortleven. Wat ons heden ten dage als bizar, onbegrijpelijk of zelfs pathologisch voorkomt, was ooit vanzelfsprekend en algemeen geaccepteerd. De gedachte is, kortom, dat overblijfselen van oudere morele culturen zich op de een of andere wijze, ondanks beschavingsoffensieven en rationaliseringsprocessen, wisten te handhaven in onze neurotische symptomen. Ooit leefden we in een normatieve wereld die door strenge, onontkoombare, maar op het eerste gezicht ondoorgrondelijke verbodsbepalingen werd gestructureerd: de wereld van de taboes. Dat ‘primitieve’ mensen vrije en onbekommerde wezens zouden zijn – vrijer dan wij, met name in seksueel opzicht – is een even hardnekkig als ongegrond vooroordeel, aldus Freud. Aan de randen en marges van hun geciviliseerde samenlevingen troffen negentiende-eeuwse antropologen, tijdgenoten van Freud, ‘primitieve’ leefgemeenschappen aan die een morele logica hanteerden die elders in de wereld zo goed als uitgestorven leek. Ooit was dit primitieve denken echter alomtegenwoordig en wijdverbreid, nu was het in het defensief gedrongen. Juist om die reden meende Freud dat het primitieve denken licht kon werpen op bepaalde psychische fenomenen die vanuit rationalistisch perspectief moeilijk invoelbaar leken. Anders gezegd, wanneer we moderne en ‘primitieve’ morele culturen aan een vergelijkende diagnose onderwerpen, dan blijkt dat wij, moderne mensen, in bepaalde opzichten aanzienlijk ‘primitiever’ zijn dan we doorgaans denken. Omdat we de primitieve logica niet meer echt van binnenuit begrijpen, doen de restanten ervan zo bizar aan. Neurotische symptomen (met name onnodige belemmeringen die individuen zichzelf opleggen en die hen hinderen in hun maatschappelijke of erotische contacten) als de mentale tegenhangers van archeologische bodemvondsten. Zoals oude gebruiksvoorwerpen (bokalen of speerpunten) ons iets vertellen over het leven in de prehistorie, zo vertellen neurotische blokkades ons iets over de morele leefwerelden van weleer, en omgekeerd.

In feite hebben we, om de archeologische metafoor nog wat verder door te trekken, te maken met drie bodemlagen. In de eerste plaats de laag van het primitieve denken, de morele wereld van eertijds. In het Westen is deze laag door meer recente culturele lagen overwoekerd, maar elders, in ontoegankelijke woestijngebieden of regenwouden, bestonden in de negentiende eeuw nog plekken waar die laag aan de oppervlakte kwam en door antropologen als levende geschiedenis werd bestudeerd. Vervolgens is er de tussenlaag van de

---

aan Sabina's wensgedachte om, geïnspireerd door Jung, hem een Siegfried te baren. Freud (Klingsor) weet hem daarop diep te treffen. Na de breuk met Freud is Jung enkele jaren danig uit balans – de periode van de ‘Irre’. Uiteindelijk weet hij te worden wie hij is. Hij hervindt zichzelf, weet weer creatief en jong (Jung) te worden, weet een nieuw begin te maken, zijn vitaliteit te hervinden, maar nu als Parsifal, de nieuwe speerdrager, stichter van een psycho-religieuze beweging, hoeder van de graal.

literaire teksten. Enerzijds is de literaire tekst – zoals het *Parsifal*-libretto – een reservaat waarin verdwenen levensvormen worden geconserveerd en opnieuw tot leven worden gewekt, alsof ze zich voor onze ogen afspelen en wij zelf terugreizen in de tijd. Anderzijds zijn deze teksten voldoende eigentijds om toegankelijk en aansprekelijk te zijn voor een contemporain publiek. Hoe archaisch Wagners taal ook is, zijn dialogen zijn gemakkelijker te volgen dan het geval zou zijn wanneer de personages werkelijk Middel-Duits of middeleeuws Catalaans zouden hebben gesproken, of werkelijk ‘middeleeuws’ zouden hebben gedacht. Dergelijke teksten, waaraan, zoals bij Wagner het geval was, in de regel behoorlijk wat historisch bronnenonderzoek vooraf gaat, functioneren in feite als intermediair tussen toen en nu. En de derde laag is dan het heden, de zichtbare bodem van het hedendaagse cultuurlandschap waarop we ons anno nu bevinden en waarin dergelijke fenomenen en gebeurtenissen zeldzamer zijn geworden, maar niet geheel en al zijn uitgestorven. Dat betekent dat in teksten zoals *Parsifal* elementen naar voren treden die deel uitmaakten van verdwenen culturen, maar niettemin op een voor hedendaagse lezers / luisteraars toegankelijke wijze.

Neem het moment waarop Parsifal de zwaan doodt, een daad die de graalgemeenschap hevig in beroering brengt. De koning had de vlucht van deze zwaan, op zoek naar een vrouwtjesdier, als gunstig voorteken beschouwd. Wanneer Parsifal aan het einde van het eerste bedrijf door Gurnemanz de deur wordt gewezen, letterlijk weer het bos wordt ingestuurd, doet hij dat met de mededeling dat hij voortaan niet op zwanen maar op ganzen moet jagen. Op zwanen rust een taboe. Parsifal kon dat niet weten, maar raakt er door de reactie van de graalridders van doordrongen en vernielt ter plekke het corpus delicti – zijn primitieve boog – om zich aldus van zijn euveldaad te distantieëren. De duif speelt in de graalgemeenschap een vergelijkbare rol. Het zijn heilige dieren, zoals de bomen heilige, onaanraakbare bomen zijn. Aan de zwaan komt een bijzondere waarde toe. Er is geen rationele reden waarom op ganzen wel en op zwanen geen jacht mag worden gemaakt. Door dit verbod in acht te nemen en de betreffende dieren in bescherming te nemen, laten de graalridders zien dat zij graalridders zijn. Dit taboe is constituerend voor hun identiteit. Het beschermen van heilige dieren is een zelfopgelegde taak die geen enkel rationeel doel lijkt te dienen, want biodiversiteit en natuurbehoud waren destijds nog geen items.

Dit geldt ook voor het taboe op seksualiteit. De lotgevallen van Amfortas en Parsifal hebben welbeschouwd slechts één moraal: geslachtsgemeenschap kan ons fataal worden. Amfortas viel ten prooi aan verleiding. Parsifal houdt stand en zal daarmee niet alleen zichzelf, maar ook de hele graalgemeenschap, met inbegrip van verleidster Kundry, verlossen van het kwaad. Deze moraal lijkt, in een tijdperk van seksuele ‘vrijheid’ als het onze, tamelijk

bizar. Toch is seksualiteit al sinds mensenheugenis het doelwit van stringente, soms zelfs verlamme verboden. Welk doel wordt met dergelijke verbodsbepalingen inzake zuiverheid, kuisheid en celibaat gediend? Heel de graalorganisatie lijkt maar één oogmerk te hebben: de celibataire leefwijze van de betrokkenen schragen. Vandaar die huiveringwekkende verhalen over wat een ridder allemaal te wachten staat als hij toch toegeeft aan de verleidingskunsten van een vrouw. Vanuit rationalistisch oogpunt lijkt een dergelijk celibaat, een teruggetrokken leven van kuisheid en onthouding, zonder huwelijksband, geen redelijk doel te dienen. Het tegendeel lijkt het geval. Enerzijds willen de graalridders zich onderscheiden van anderen. Ze willen, door seksuele onthouding, moreel excelleren. Kuisheid als morele oefening, als een manier om het seksuele verlangen onder controle te krijgen, een betere mens te worden, te stijgen op de culturele ladder. Wie denkt dat toegeven aan begeerte die begeerte zal doen afnemen, heeft het mis. Niets is minder waar, volgens de logica van de graalridders althans, die ook door Parsifal wordt uitgedragen. Door kuisheid te betrachten laten de graalridders zien dat ze zich in moreel opzicht op een hoger plan bevinden. Het is een elitair gezelschap, dat een zelfgenoegzame moraal huldigt.

Vanuit biologisch perspectief lijkt dit een onzinnig scenario. In feite onttrekt de graalridder zich aan de cyclus van seksualiteit en voortplanting, terwijl hij zichzelf als een hogere levensvorm beschouwt. Anders gezegd: het taboe op geslachtsverkeer, het gebod inzake onthouding, functioneert als negatieve vorm van eugenetica, als negatieve selectie. De graalridder plaatst zichzelf buitenspel, ontnemt zichzelf de mogelijkheid om de levensvorm die hij belichaamt over te dragen op toekomstige generaties, althans op biologische wijze. Die overdracht mag, als we de graalcode volgen, enkel via de weg van de culturele disseminatie geschieden: de opleiding van telkens weer nieuwe cohorten van (tot celibaat veroordeelde) novicen.

De logica van de graalridder onttrekt zich echter aan dergelijke biologische tegenwerpingen, is er volstrekt ongevoelig voor, zelfs afkerig van. Tegenover de biologische of genealogische overdracht staat de culturele transmissie, die niet via bevruchting verloopt, maar via roeping, vorming en initiatie, om niet te zeggen 'besmetting'. Of, om het in de terminologie van Deleuze en Guattari (1980) te formuleren: de graal volgt niet de route van de verwantschap (de stamboom), maar de route van het risoom. De graalorde is een netwerk, geen clan. Het is een genootschap van nomaden, een broederschap met als doel ambulante pelgrims bij te staan door zich als vechtmachines met grote snelheid over een netwerk van wegen te verplaatsen. De graal zelf is hun psychofarmakon, hun 'middel'. Daarin berust het verschil tussen de graalburcht (overdracht via besmetting met het geloof in de graal) en de



stadsburcht van Antwerpen (overdracht via genealogie, zodat Lohengrin zou inburgeren als hij zijn anonimiteit zou prijsgeven). De gedachtegang van de graalridder luidt dat als hij toegeeft aan zijn erotische verlangens, de wereld in ongerede zal raken. Dat is de basale evidentie. Daarin berust de morele causaliteit van de graal. Als ik een zwaan dood, zal de natuur zwaar worden beschadigd. Als de graal in verkeerde handen valt, is het einde van de wereld nabij. Het gaan niet om een biologische, maar om een symbolische of morele causaliteit, alleen begrijpelijk voor ingewijden – en voor hen onbetwifelbaar. Door het doden van een zwaan of door geslachtsgemeenschap te hebben met een vrouw zou de ridder zijn identiteit verspelen, ophouden te zijn wie hij is, en deze persoonlijke catastrofe zal ook voor anderen gevolgen hebben. Wie ten prooi valt aan verleiding loopt een fatale infectie op – van symbolische aard – die zijn immuunsysteem ondermijnt en waarmee hij ook anderen zal besmetten en belasten.<sup>182</sup>

Amfortas is voor zijn eigen communiteit een ernstig probleem, een chronische verliespost. Enerzijds kan zijn achterban hem niet missen. Die moet zich immers, op gezette tijden, kunnen laven aan de aanblik van de graal om te volharden in de morele attitude van onthouding en goede werken en om de morele immuniteit op peil te houden. Het ambt van Amfortas als koning bestaat uit het op gezette tijden, als hoogtepunt van de eredienst, onthullen van de graal, of daartoe opdracht geven. Want ‘ohne Urlaub’ mag dat niet. Dan zou, opnieuw, een ernstig taboe worden geschonden. Zonder Amfortas kan deze handeling niet op legitieme wijze worden voltrokken. Het probleem is echter dat Amfortas welbeschouwd niet langer bij machte of bevoegd is deze hem toevertrouwde functie te vervullen. Hij is bezoedeld geraakt, niet langer ‘rein’. Zijn ambt is een kwelling geworden. Door de aanblik van de beker gaat zijn wond weer bloeden. Er is eigenlijk maar één oplossing voor dit dilemma: Amfortas moet dood en op de een of andere wijze worden vervangen. Hij heeft verzaakt, zijn recht op leven verspeeld. De graalriddergemeenschap is echter geen democratische organisatie: de nieuwe koning kan alleen door hemelse indicatoren worden aangewezen. Omdat er geen alternatief voorhanden was, werd zijn gehavende lichaam destijds teruggesleept naar de graalburcht, maar zijn ridders minachten hem en hopen op de spoedige komst van een opvolger, degene die de speer retourneert. Dat is de patstelling waarin de graalridders zich bevinden.

---

<sup>182</sup> We zouden dit met het taboe op overspel kunnen vergelijken. De schade is van symbolische aard, de betrokkene zal nooit meer worden wie hij of zij was, namelijk een volstrekt monogame en onvoorwaardelijk trouwe partner, en dat zal een schaduw werpen.

Op een gegeven ogenblik smeekt Amfortas de ontknoping als het ware te forceren door hem, op Goede Vrijdag, met zwaarden te doorboren. Dat zou niet alleen voor hemzelf uitkomst bieden (euthanasie als verlossende daad na een slopende, ongeneeslijke en uitzichtloze ziekte), maar ook voor zijn achterban de oplossing dichterbij brengen – maar het is een risico en daarom aarzelen de ridders. Want de koning doden, die met zoveel behoedzaamheid en zorgzaamheid wordt omgeven, alsof het heil van de hele wereld ervan afhangt, is taboe.

In de wereld van het primitieve denken was het (op hoogtijdagen) doden van de koning echter een bekend fenomeen, als we tenminste Freud mogen geloven, die zich op het onderzoek van de Britse antropoloog Sir James Frazer beroept, waarop ik zo dadelijk nog gedetailleerder zal ingaan. De koning was in hoge mate beschermwaardig zolang hij goed functioneerde, maar hij was bepaald niet oppermachtig. Welbeschouwd was hij juist uitermate kwetsbaar en moest hij, door een lange reeks verbodsbepalingen, voor tal van bedreigingen worden behoed, vaak afkomstig uit zijn eigen (zo nu en dan danig teleurgestelde) achterban. Dat is de achtergrond van het koninklijke protocol. Elke handeling moet volgens geijkte procedures worden verricht. Deze protocollaire voorzorgsmaatregelen, waarvan de zin en bedoeling gaandeweg werden vergeten, zoals verplaatsing door middel van een draagstoel, maken van het leven van de vorst een dagelijkse, op langere termijn ondraaglijke kwelling. Wanneer de koning verzaakt en het land in ongerede raakt, maakt protocollaire eerbied plaats voor minachting en haat. Op hoogtijdagen wordt de vorst dan uit zijn ambt ontzet en op protocollaire wijze ter dood gebracht. Doodslag met behulp van speciale, gewijde wapens kwam veel voor. Ook de wijze waarop de regicide plaats zou moeten vinden, was door voorschriften bepaald. In *Parsifal* zien we daar een voorbeeld van: op Goede Vrijdag, op het altaar. Amfortas smeekt zijn medebroeders zich van hun taak te kwijten, omdat dan alles zich ten goede zal keren.

Toch is er alle reden om te aarzelen. Dit heeft met het corpus delicti te maken: het voorwerp waarmee de handeling zou moeten worden voltrokken. Amfortas smeekt de ridders zich met het zwaard van hun taak te kwijten, maar dit wapen, dat ook voor tal van andere verrichtingen wordt gebruikt, voldoet niet. Het uitzonderlijke, heilige voorwerp waarmee de handeling zou moeten worden verricht, de speer, is nadrukkelijk afwezig. Alleen dat ding kan *hem* nog redden, kan uitkomst en genezing brengen (door de wond te sluiten), kan *hen* nog redden, omdat alleen de speer bij machte is de koning uit zijn lijden te verlossen en uit zijn functie te ontheffen. Precies op het goede moment bestijgt Parsifal (als beoogde opvolger) het altaar, legt de speerpunt tegen de wond (als een symbolische handeling die als een

geritualiseerde vorm van doodslag zou kunnen worden gezien: de daad, de verwonding, wordt ongedaan gemaakt door de geritualiseerde herhaling, een plechtige vorm van aanraking, op zichzelf een schending van het taboe betreffende de onaanraakbaarheid van de koning). Vervolgens verklaart hij plechtig dat Amfortas per omgaande van het juk van zijn ambt is verlost. Dit gebeuren beantwoordt aan het aloude scenario van de rituele of geritualiseerde koningsmoord. Dat wordt nog duidelijker wanneer we, nu we de grote lijn hebben vastgesteld, bepaalde details nader onder de loep nemen. Daarbij zullen met name twee vragen aan de orde zijn. Om te beginnen: waarom moet of wil Amfortas dood? Waarom is een combinatie van euthanasie en regicide – een ‘euregicide’ – hier vereist? Vervolgens zullen we een vraag opwerpen die tot nu toe nog niet werd aangesneden, omdat zij een op het eerste gezicht vreemde en irrelevante bijkomstigheid lijkt, die bij nader inzien echter voor een goed begrip van *Parsifal* van doorslaggevende betekenis is: waarom heeft Klingsor zichzelf destijds ontmand?

### *Euregicide*

Volgens Frazer (1922/1993) was de gewoonte ooit wijdverbreid om regerende vorsten op gezette tijden te doden, eenvoudigweg omdat hun termijn was verstreken of omdat zij niet meer voldeden. Restanten van dergelijke praktijken komen zelfs nog in oudheid voor. Een bekend voorbeeld, Frazers paradigma, was de moord op de koning van het Nemimeer, een vulkanisch meer in de Albaanse bergen bij Rome. De steile wanden waren door een heilig woud bedekt dat als woonoord van bosgodin Diana gold. Het Lago di Nemi werd ook wel als ‘Spiegel van Diana’ aangeduid. De priester-koning die haar heiligdom bewaakte, had zijn voorganger gedood met een gouden tak afkomstig uit een heilige boom en was sindsdien in afwachting van het moment waarop zijn nog onbekende opvolger hem op zijn beurt zou doden. Want een pretendent moest zijn voorganger van het leven beroven om zelf de nieuwe *rex Nemorensis* te worden en het uiterst precaire ambt van priester van Diana op zich te kunnen nemen. Frazers lijvige studie is een poging om deze merkwaardige traditie, die nog in de Romeinse keizertijd van kracht was, te doorgronden met behulp van vergelijkend onderzoek naar soortgelijke verhalen die door negentiende-eeuwse antropologen werden opgetekend over primitieve volkeren – met name in Australië, tropisch Afrika en Noord-Amerika. Dan blijkt, aldus Frazer, dat wat voor Romeinse geschiedschrijvers en hun contemporaine lezers een aberratie lijkt, vanuit een primitieve of beter gezegd magische denkwijze als volstrekt begrijpelijk moet worden beschouwd, een denkwijze die ooit op aarde

alomtegenwoordig moet zijn geweest en ook in het verlichte, onttoverde Westen sporen en littekens heeft nagelaten.

In mythische tijden waren koningschap en priesterschap nauw met elkaar verweven, aldus Frazer: vaak werden beide functies uitgeoefend door dezelfde persoon. De scheiding der machten is van betrekkelijk recente datum. Aan deze priester-koning als geestelijk leider werd het welzijn van de gemeenschap toevertrouwd. Hij wist met magische technieken invloed uit te oefenen op zaken die destijds van levensbelang waren, zoals vruchtbaarheid en weersomstandigheden. Het ambt van de priester-koning behelsde taken zoals het verrichten (op hoogtijdagen) van rituele handelingen waartoe alleen hij bevoegd was. Muziek was van groot belang. De betrokkene bracht een monotoon gezang ten gehore, waarbij hij zichzelf op een slaginstrument begeleidde. Hij was een gevangene van zijn ambt en zijn verrichtingen, zijn dagelijkse levenswandel, was omslachtig geprotocolleerd.<sup>183</sup> Als beschermer van de gemeenschap moest hij ook zelf beschermd, nauwlettend gevolgd en uiterst behoedzaam behandeld worden. Hij werd in een draagstoel vervoerd. De dag begon met een ritueel bad dat niet zozeer de fysieke hygiëne als wel de morele zuiverheid diende. Hij bracht zijn leven op een vaste lokatie door, bij een heiligdom (een berg, een grot, een meer, een open plek in een ongerept woud) waar gewijde voorwerpen werden bewaard die onder geen beding in verkeerde handen mochten vallen: stokken of stenen, al dan niet bewerkt, opgeborgen in een urn of schrijn. Er werd volstreekte gehoorzaamheid aan geboden en verbodsbepalingen geëist.<sup>184</sup> Faalde hij, dan waren minachting en verwensingen zijn deel.<sup>185</sup> Als hij, afgaande op de resultaten (vruchtbaarheid, weersomstandigheden, enzovoort) zijn ambt niet naar behoren uitoefende, stond hem het een en ander te wachten. Soms werd hij naar graven van voorvaders gesleept om hem aan zijn plichten te herinneren (p. 86) en in het uiterste geval werd hij gedood. Om de onvermijdelijke neergang van zijn magische competenties voor te zijn, werd soms bij voorbaat de datum vastgesteld waarop (bijvoorbeeld na een termijn van zeven of twaalf jaar) de rituele koningsmoord zou worden voltrokken – in de regel gebeurde

---

<sup>183</sup> '[The king] lives hedged in by a ceremonious etiquette, a network of prohibitions and observances, of which the intention is not to contribute to his dignity, much less to his comfort, but to restrain him from conduct which... might involve himself, his people and the universe in one common catastrophe. Far from adding to his comfort, these observances, by trammelling his every act, annihilate his freedom and often render the very life, which it is their object to preserve, a burden and sorrow for him' (p. 171).

<sup>184</sup> 'the people will exact of their king or priest a strict conformity to those rules, the observance of which is deemed necessary for his own preservation, and consequently for the preservation of his people and the world' (ibidem).

<sup>185</sup> 'So soon as he fails [to discharge the duties of his position], the care, the devotion, the religious homage which they had hitherto lavished on him cease and are changed into hatred and contempt: he is dismissed ignominiously and may be thankful if he escapes with his life' (ibidem).

dat op de eerste voorjaarsdag. Zijn krachten waren uitgewerkt, een nieuwe koning werd naar voren geschoven, niet zelden iemand van buiten.

Voor welke gevaren moest de koning met zoveel omzichtigheid worden behoed? Volgens de primitieve logica bestond er geen toeval. Tegenslagen werden aan een kwade genius toegeschreven, een rivaal die kennelijk een zekere macht over de koning had verworven. Om dit euvel te voorkomen, werd er een beschermend netwerk van taboes rond hem en zijn verblijfplaats gesponnen dat tegen vijandige magiërs bescherming moest bieden. De koning diende een volstrekt isolement te accepteren: alleen onder hoogst uitzonderlijke omstandigheden mocht hij zijn hut of paleis, zijn behuizing, die in feite zijn gevangenis was, verlaten. De kwade genius bevond zich in een door hem betoverde omgeving. Hij bezoedelde de atmosfeer en bracht de natuur uit balans. Wie zich op zijn domein waagde, om hem uit te schakelen, diende zich eerst aan zuiveringsrituelen te onderwerpen om zichzelf te immuniseren tegen kwade invloeden en verderfelijke krachten. Hij moest eerst in quarantaine en verlof vragen. Vooral geslachtsverkeer maakte kwetsbaar. Daarom leefde de priester-koning in de regel celibatair. Wie, als binnendringer, er niettemin in slaagde hem te doden, werd zelf koning. Dat is het profiel dat Frazer in zijn lijvige studie van de priester-koning schetst.

Het is duidelijk dat Wagners graalkoning in vergaande mate aan dit profiel beantwoordt: hij is een celibataire koning-kluizenaar die een heiligdom (bij een meer, in een woud, op een berg) bewoont en op gezette tijden rituele handelingen verricht. Ook de heilige tak speelt – als speer – een grote rol. Gewijde voorwerpen worden in een schrijn angstvallig bewaard. De zittende vorst heeft het onderspit gedolven in de strijd met een machtige tovenaer, met alle gevolgen van dien. Deze overeenkomsten worden echter nog opmerkelijker wanneer we enkele details wat nader belichten.

Volgens het magische denken bleef er, na een verwonding, een magische band bestaan tussen de wond en het wapen waarmee de wond werd toegebracht.<sup>186</sup> Alleen het bewuste wapen zelf kon genezing brengen. En omgekeerd: zolang het in handen bleef van de vijand, kon die dit voorwerp gebruiken om met magie te verhinderen dat de wond heelde. Ook de relatie tussen Amfortas en ‘wijlen’ Titurel beantwoordt aan het geschetste patroon. De koning was onderworpen aan onbuigzame tradities, een slaaf van zijn voorvaderen: hun woord was wet. Zij sloegen zijn doen en laten nauwlettend gade. Titurel, de illustere stichter van de orde, lijkt dit als stem uit de grafkelder, als gezaghebbend lijk in de crypte, te illustreren.

---

<sup>186</sup> ‘A curious [relation was believed to exist] between a wounded man and the agent of the wound (p. 41) ... the weapon that wounded him’ (p. 43).

Ook het gedoe rond Parsifals naam wordt plotseling begrijpelijk. Wanneer hem naar zijn naam wordt gevraagd, antwoordt hij dat hij vele namen heeft gehad, maar dat hij ze allemaal is vergeten. Een dergelijk antwoord past in een wereld waarin krijgers behoedzaam omspringen met hun naam omdat, zodra ze hun identiteit prijsgeven, anderen macht over hen kunnen verwerven.<sup>187</sup> Alleen bij plechtige gebeurtenissen, zoals geboorte, huwelijk of overlijden, wordt de naam genoemd. In de omgang met vreemdelingen wordt een anagram of pseudoniem gebruikt. We komen dit ook in andere Wagneropera's tegen. Lohengrin ziet zich gedwongen terug te keren naar de graalburcht als Elsa (tijdens de huwelijksnacht, wanneer dit geoorloofd zou moeten zijn) naar zijn naam vraagt. En de gewonde Tristan geeft zich ten overstaan van Isolde voor Tantris uit. De gewoonte van ridders om hun naam te verzwijgen of te verdraaien, de weerstand die zij tegen identificatie aan de dag leggen, komt volgens Frazer voort uit het geloof dat hun naam heksen of tovenaars in staat stelt hen te beschadigen. Als Kundry Parsifal bij zijn naam noemt, lijkt hij als bij toverslag in haar ban te zijn. Door zijn naam als troefkaart uit te spelen, kan zij macht over hem verwerven.<sup>188</sup> Zodra Tannhäuser ten overstaan van Venus de naam Maria noemt, lost de grot (als akoestische ambiance) op in het niets. De eigenaam is toverwoord bij uitstek.<sup>189</sup>

De terughoudendheid van helden om hun naam prijs te geven, hangt samen met de terughoudendheid om de geslachtsdaad te verrichten. Beide handelingen worden vermeden of uitgesteld. De erotische vereniging is niet alleen een fysiologische gebeurtenis, maar vooral ook een symbolische handeling die de betrokkenen een zekere macht over elkaar verschaft. Dat is althans de bezorgdheid die de terughoudende minnaar parten speelt, al dan niet in combinatie met andere risico's zoals seksueel overdraagbare aandoeningen en zwangerschap. Als we onszelf blootgeven, kunnen anderen ons dwars gaan zitten.

Het voornaamste taboe is echter de koningsmoord. Wanneer Caesar, omdat hij een gevaar vormt voor de republiek, op een dag in maart met messen wordt doorkliefd, en wanneer (vele eeuwen later) tijdens de Franse revolutie de koning wordt onthoofd, dan betreft dat in feite de terugkeer van een oeroud ritueel, een magische handeling met verstrekkende

---

<sup>187</sup> 'An enemy who knows your name, has in it something which he can use magically to your detriment' (p. 244).

<sup>188</sup> Heden ten dage klinkt dit fenomeen nog door in de namen waarmee geliefden elkaar heimelijk aanspreken, in bed of in e-mails, maar ook in wetenschappelijk onderzoek, waar naamgeving (nomenclatuur) een kernactiviteit behelst. Wanneer een molecuul of materiaal een formele naam wordt toebedacht, hebben laboratoriumonderzoekers het betreffende object in hun macht. Wanneer aldehyden van het etiket 'aldehyden' worden voorzien, zijn ze manipuleerbaar geworden, in onze invloedssfeer terecht gekomen. Het betreffende object heeft dan zijn geheimen prijsgegeven.

<sup>189</sup> Wanneer bij Dumas een jonge musketier de identiteit van Milady De Winter op het spoor komt, dankzij een tatoeage op haar schouder, is de ban gebroken.

gevolgen. Amfortas vraagt letterlijk om de dood. Het uitschakelen van de boze tovenaer (de kwade genius) was aan de koning voorbehouden, ongetwijfeld na tal van ceremoniële, immuniserende voorzorgsmaatregelen. Voor deze bijzondere gelegenheid mocht hij de burcht verlaten. Hij faalde en heeft zijn prestige voorgoed verspeeld. Hij verliest zijn speer en loopt een ernstige verwonding op. Parsifal verschijnt precies op het goede moment, wanneer onbevoegden op het punt staan Amfortas te doorklieven. Die oplossing had erger kunnen zijn dan de kwaal. Uit clementie blijft Amfortas in leven, maar als leidsman heeft hij afgedaan. De vorst wordt niet gedood, een symbolische aanraking volstaat. Het aanraken van het lichaam van de koning was al een verboden handeling. Het sublieme lichaam is onaanraakbaar, net als in de hoofse liefde (en in de neurose) het geval is. Oog in oog met het begeerde object, dat eindelijk binnen handbereik is, raakt de minnaar bevangen door *Berührungsangst* (*délire de toucher*). Is de ban eenmaal gebroken, dan slaat aanrakingsangst om in *Berührungslust*. Dit geldt ook voor de speer. Wanneer Parsifal de wond heeft gesloten, mogen (en willen) alle graalridders dit voorwerp betasten.

Ook de graal is datgene wat in beginsel verborgen moet blijven, niet getoond mag worden, als een gesluierd gelaat. Alleen op hoogtijdagen, op het hoogtepunt van vieringen, mag eenieder het ding aanschouwen. Het heilige (het 'numineuze') is tegelijk het omineuze. De oude koning kan alleen door zijn opvolger worden afgezet. Parsifal heeft de beproeving doorstaan en is het ambt waardig gebleken. Dit is echter maar één kant van het verhaal. Amfortas en de graalburcht staan niet op zichzelf. Er is een tegenhanger, een antipode: Klingsor en diens toverslot. De graal bevindt zich in de graalburcht, maar de speer is in Klingsors bezit. Beide objecten streven hereniging na. De vraag is slechts in wiens rijk die hereniging zal plaatshebben. Aanvankelijk lijken Amfortas en Klingsor elkaars tegendeel te zijn. Goed (Amfortas) versus kwaad (Klingsor). Bij nader inzien hebben ze het nodige met elkaar gemeen. De gestalte van de koning-priester maakt deel uit van een bredere context: de verering van de moedergodin. In het Middellandse Zeegebied is deze uit Azië afkomstige cultus altijd van grote betekenis geweest. Hoewel zij vele namen had (Astarte, Cybele, Aphrodite, Isis, Diana, Maria) bleef haar profiel opvallend constant. Om Klingsor en de graalgemeenschap te begrijpen, moeten we nader op de mediterrane moedergodinviering ingaan.

#### *Waarom Klingsor zichzelf ontmande*

De cultus van de moedergodin staat in nauw verband met seizoenswisselingen. In de regel heeft zij een jongere partner die haar (als zoon of geliefde) vergezelt, een vegetatiegod die

sterft en weer wordt herboren. Moedergodin Astarte werd vooral te Byblos (in het huidige Libanon, waar de Bijbel werd gecompileerd) en Paphos (op Cyprus) vereerd, locaties waar zich een heiligdom met klooster bevond. In een schrijn werd een gewijd object (een steen in de vorm van een kegel of dennenappel) bewaard dat op hoogtijdagen in een feestelijke optocht werd rondgedragen door een cortège van vereerders, onder begeleiding van fluiten, tamboerijnen en cimbalen. De rite was een gesamtkunstwerk van woorden, klanken en gebaren. Astartes begeleider heette Adonis (wat in het Fenicisch ‘heer’ betekent) en droeg een speer bij zich. Wanneer later Aphrodite de rol van Astarte overneemt, verandert de eredienst niet wezenlijk van karakter. De tempels worden door hetaeren (tempelprostituees) bevolkt en door reizigers en soldaten bezocht. De mythe vertelt hoe Adonis op een dag, jagend in Astartes heilige woud, dodelijk gewond raakte en door haar met fluitmuziek werd beweend. Na enkele dagen voegde hij zich echter in de hemel bij de andere goden. Jaarlijks wordt hij herboren. Een belangrijk centrum van verering was Bethlehem, waar hij als herdersjongen opgroeide en werd vereerd in een heilig bos bij een grot, waar jaarlijks werd geweend om zijn dood.

Ook Attis, die in Phrygië werd vereerd, was een jonge herder die verliefd werd op de moedergodin, in dit geval Cybele. Hij gold als vegetatiegod en vond de dood toen hij zichzelf onder een boom in haar woud ontmande. Zijn volgelingen volgden jaarlijks in groten getale zijn voorbeeld: ze castreerden zichzelf alvorens in te treden als mannelijke hetaeren, om later dienst te doen als priesters van Cybele. Op feestdagen trokken ze al hymnen zingend met tamboerijnen, fluiten en cimbalen in een feestelijke optocht door de straten. Jaarlijks werd op 22 maart een boom gekapt. Aan de stam werd de afbeelding van een jongeman bevestigd. Een dag later offerden novicen op voorgeschreven wijze hun mannelijkheid, onder begeleiding van muziek. De afgesneden organen (‘the instruments of fertility’, aldus Frazer) werden demonstratief tegen het zwarte beeld van de godin geworpen. De nieuwe eunuchen golden als haar hemelse minnaars. Hun voorbeeld werkte aanstekelijk voor andere jongemannen die, geprikkeld door euforie en enthousiasme, spontaan hun voorbeeld volgden en zichzelf met de speciaal daartoe bestemde, scherpe puntige steen castreerden. De betrokkenen hulden zich vanaf die dag in vrouwenkleden en lieten hun haar groeien, om zich gedurende een reeks van jaren aan anonieme bezoekers als tempelprostitué beschikbaar te stellen. De betrokkene was in zijn eigen ogen vrouw geworden.

Dit ritueel werd vereeuwigd door de Romeinse dichter Catullus in zijn befaamde Carmina 63 over een enthousiaste Attis die zich in een heilig woud met een scherpe steen van de ‘last’ (*pondera*) van zijn geslachtsorganen ontdoet en ‘vrouw’ wordt. Wanneer ‘zij’ de



bloedige lichaamsdelen in het zand gewaar wordt, neemt zij een tamboerijn ter hand en heft een lied aan, waarin zij andere jongelingen aanspoort om, uit afschuw voor de geslachtelijke liefde, haar voorbeeld te volgen. In het heiligdom van Cybele valt de dansgroep vervolgens in een diepe slaap. Wanneer het ochtend wordt en Attis beseft wat hij bij zichzelf heeft aangericht, wordt hij door wroeging overmand. Hij wordt niet zozeer geplaagd door de lichamelijke veranderingen of verwondingen, als wel door de maatschappelijke vooruitzichten die voortvloeien uit zijn daad: nooit meer terugkeren naar zijn vaderland en het verlies van zijn mannelijke staat, zodat hem geen andere toekomst wacht dan als slavin en prostitué de grote moeder te dienen, haar tempel te bemensen en zich door bezoekers laten gebruiken, vooraleer volwaardig priester van het heiligdom in de wildernis te mogen worden.

Als we deze verhalen naast Wagners muziekdrama leggen, springen enkele opvallende gelijkenissen in het oog. Ik ga voorbij aan de gelijkenis tussen Adonis en Christus<sup>190</sup> en concentreer me volledig op de moedergodin, haar heiligdom en haar volgelingen. De locatie van het heiligdom (een berg, een heilig woud, een meer) vinden we in het muziekdrama onverkort terug. Er wordt een heilig voorwerp verborgen gehouden, dat echter tijdens erediensten demonstratief wordt getoond. De cultus van de moedergodin heeft zich, zo lijkt het, in de loop der eeuwen verplaatst van Libanon en Cyprus naar Montserrat, niet ver van de Catalaanse kust. De moedergodin is in de graalburcht aanwezig als graal, als symbool van de leven schenkende (baar)moeder. Ook de gestalte van de godin zelf zal later weer haar opwachting maken, in de vorm van de Zwarte Madonna die in het huidige klooster wordt vereerd. De graalgemeenschap, zo lijkt het, is een christelijke voortzetting van de antieke cultus, met dit verschil dat de betrokkenen weliswaar als kuise, celibataire ridders hun dagen slijten, maar zichzelf niet castreren. Wat dat betreft heeft de eredienst een belangrijke mutatie ondergaan. De integriteit van het lichaam hoeft niet langer te worden geschonden.

Dan komt Klingsor in beeld. In twee passages wordt zijn euveldaad uit de doeken gedaan, eerst door Gurnemanz, als archivaris van de graalgemeenschap, vervolgens door de betrokkene zelf, in een autobiografische terugblik. Gurnemanz' verslag voert zijn toehoorders terug naar de beginjaren van het heiligdom. Toen ten tijde van de kruistochten graal en speer in het Heilige Land door heidense legioenen werden bedreigd, werden ze op een nacht door engelen aan de vrome ridder Titurel toevertrouwd. Hij bouwde een heiligdom op een berg om ze aldaar in veiligheid te brengen en stichtte de orde van de graalridders. Alleen 'zuiveren' was het vergund tot deze orde toe te treden. Ook Klingsor wilde boete doen en zuiver worden,

---

<sup>190</sup> Ook Christus sterft op een voorjaarsdag een gewelddadige dood, waarbij hij aan een 'boomstam' wordt bevestigd, om na drie dagen treuren in de hemel te worden opgenomen.

maar omdat hij er niet in slaagde om op de geijkte wijze (via ascese) de zonde in zichzelf te doden, hoezeer hij zich ook daarvoor beijverde, ontmande hij zich eigenhandig:

Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,  
an sich legt er die Frevlerhand...

Hij is nu niet meer gerechtigd zijn bezoedelde hand te leggen op de graal. Omdat hij de ongeoorloofde route van de ontmanning volgde, wordt hij door Titurel verstoten. Uit woede legt hij zich toe op tovenarij en alchemie. Hij weet de woestijn in een lusthof ('Wonnegarten') om te toveren om, met behulp van duivels mooie vrouwen, graalridders te lokken en onschadelijk te maken. Als Amfortas een einde wil maken aan de plaag loopt hij in de valstrik. Klingsor weet de speer te bemachtigen en sindsdien aast hij op de graal. Dit programma lijkt, wanneer Parsifal in het spel komt, zijn voltooiing te naderen.

We kunnen Klingsor niet zonder meer als vijand van de graal beschouwen. Veeleer is hij doende een rivaliserende orde op te bouwen: zijn toverslot als alternatieve graalburcht waarin alleen de graal zelf nog ontbreekt. Al het andere is er: de priester (Klingsor), de hetaeren (Kundry en de bloemenmeisjes), de overgelopen graalridders en de speer. Klingsor vertegenwoordigt het verleden, de terugkeer van het verdrongene, de cultus van de moedergodin in zijn oorspronkelijke, antieke variant: de rite van Attis en Cybele. Hij ontmande zichzelf om priester te worden. Ter compensatie mag hij zich de oosterse, alchemistische kennispraktijk eigen maken die hij tegen graalridders – een latere, gekerstende versie van de cultus – inzet.

In het tweede bedrijf maakt de graalburcht plaats voor Klingsors toverslot. We ontwaren een muur, een toren en kantelen. Klingsor heeft zichzelf met toverwerktuigen ('necromantische' apparaten) omringt, blik in een metalen spiegel en ziet dat Parsifal zijn toverslot nadert. Vervolgens ontwaren we ook Kundry. Zij lijkt, als een vrouwelijke vampier, in een opiumslaap verzonken. Klingsor wekt haar, ze moet aan het werk, haar dienstwerk verrichten: bezoekers verleiden. Of het haar bij de 'kuisen' ridders beter beviel dan bij hem, wil Klingsor weten. Zo kuis zijn ze niet, want de een na de ander laat zich verleiden, om doelwit te worden voor Klingsors wapen. Parsifal kan weerstand bieden: zijn dwaasheid (zijn naïviteit, ook in de liefde) beschermt hem als een beschermende laag. Hij wordt door overgelopen graalridders (door Klingsor uit hun slaap gewekt) aangevallen, maar deze voormalige helden zijn geen partij voor hem. Zij hebben ingeboet aan viriliteit. Hij weet het legertje overlopers dusdanige verwondingen toe te brengen dat ze al bloedend de aftocht

blazen. Daarop stuurt Klingsor Kundry op zijn prooi af. Zij strubbelt tegen, maar zij moet. Tegen Klingsor is zij machteloos omdat haar verleidingskunsten op hem (als eunuch) geen vat hebben. Hij is ongevoelig voor de onweerstaanbare magie van de verleiding. Ben jij dan kuis? Vraagt zij schamper. Klingsor reageert ziedend. De duivel zelf lacht hem nu uit omdat hij ooit, om de staat van heiligheid te verwerven, de drift in zichzelf met geweld tot zwijgen trachtte te brengen.

Klingsor vertegenwoordigt een oudere denominatie van graalaanbidders. Ook de overgelopen graalridders valt ontmanning ten deel. Ze brengen de dag slapend en dromend door, als opiumverslaafden, niet zozeer de geliefden als wel de speelkameraadjes van de bloemenmeisjes die de tempeltuinen bevolken. Het kost Parsifal weinig moeite dit legertje castraten, die ooit vermaarde ridders waren, aan de kant te vegen. Hij weet zijn ongeschondenheid te bewaren. Klingsors zelfcastratie blijkt een immuniseringstechniek. Bij andere mannen brengen de signalen die Kundry als verleidster uitzendt (bijvoorbeeld door hen te omhelzen en bij hun geheime naam te noemen) onblusbare biochemische en fysiologische reacties teweeg. Hun geslachtsorgaan, dat zich in een toestand van rust bevond, verheft zich als een speerpunt van vlees, als oeroud biologisch werktuig. De wereld verdicht zich tot die ene verleidelijke ander. Alle aandacht en intentionaliteit is op de eenwording, de coïtus gericht. De betrokkenen verliezen de bredere context uit het oog. Zelfreflectie maakt plaats voor opgaan in begeerte. Hun identiteit valt met hun begeerte samen en in de lege ruimte die voorheen hun blikveld vormde, kan Klingsor onopgemerkt verschijnen met zijn speer. Met een scherpe punt brengt hij de betrokkene een ernstige verwonding toe, juist op het moment dat alles in gereedheid lijkt om de coïtus tot stand te brengen, juist op de plek waar dit gebeuren zich voltrekt, in hun onderlichaam. Ze zijn een weerloos doelwit in het blikveld van de ander. De speerpunt is als de scherpe steen van Attis, het stenen oerwapen. Ze hebben dit onheil over zichzelf afgeroepen. De graalridder wordt ter plekke ontmand, zijn euforie komt hem duur te staan. Van zijn verwondingen genezen, is hij een slaaf in Klingsors tovertuin, een ontmande opiumdrinker die, in bedwelmd toestand, de bloemenmeisjes als tempelhetaren mag bewaken en vermaken.

De strijd tussen Klingsor en Amfortas symboliseert de strijd tussen twee klanklagen: antieke tijd en Middeleeuwen, tussen de volgelingen van de monodisch musicerende Attis enerzijds en de polyfoon zingende graalhoeders anderzijds. Er is sprake van een veelvoud aan culturele lagen. Het oudste stratum is de wereld van totemdieren en taboes. Daarop volgt het antieke stratum: de sporen van de cultus van Astarte en Cybele. De derde laag is het middeleeuwse stratum: religieuze zelfpraktijken en kruisriddersverhalen, culminerend in de

graallegende. Oudere lagen worden blootgelegd in de negentiende eeuw, door antropologische auteurs zoals Frazer – waarop psychoanalytische geschriften van Freud en anderen voortbouwen –, maar ook door historisch onderzoek dat in deze periode wordt verricht en het decor vormt voor Wagners muzikale verbeelding. De negentiende eeuw als Gouden Eeuw van historisch onderzoek. Naast de Oudheid werden vooral ook de Middeleeuwen herontdekt. In Wagners muziekdrama worden deze lagen als klankformaties tot leven gewekt en worden oosterse tegen westerse klankpatronen uitgespeeld.

Voor Wagner had *Parsifal* ook een persoonlijke dimensie. De opera werd geconcipieerd in een periode dat hij zich veelvuldig aan hydrotherapieën (zuiverende, weldadige baden) onderwierp om fysieke klachten te bestrijden. Net als Amfortas zocht ook Wagner zelf zijn heil in rituele baden. Hij zocht berglandschappen op om zich tijdelijk uit de wereld terug te trekken. Ook voor hem was het gevecht met de erotische demon een issue. En ook hij was een rondzwerfende troubadour die in onmogelijke liefdesgeschiedenissen verzeild raakte.

Klingsor vertegenwoordigt de antieke tijd. Castratie als remedie wordt in de Middeleeuwen in de ban gedaan. Zelfverminking wordt taboe en maakt plaats voor de monastieke route van kuisheid en ascese. De strijd tegen de drift kan nimmer als voltooid worden beschouwd: recidive ligt op de loer, zoals de casus Amfortas duidelijk maakt. Zelfs Klingsor wordt geplaagd door zijn fantoomorgaan. Zou hij de graal bemachtigen, dan zou dat de terugkeer van het verdrongene betekenen, een overwinning voor de antieke strategie van zelfverminking. Speer en graal moeten vroeg of laat herenigd worden, de vraag is onder gesternte, onder welke denominatie. Parsifal brengt de beslissing. Wanneer Kundry hem probeert te verleiden, wordt hij een soort kramp gewaar op de plek waar bij Amfortas de wond werd toegebracht die, bij de aanblik van de graal, terstond aan het bloeden slaat. Als Klingsor ten tonele verschijnt om de operatie te voltrekken, merkt hij hoe de klanklaag van zijn heidense ambiance wegzinkt en overspoeld wordt door het middeleeuwse klankstratum. Zijn poging om de Cybelecultus nieuw leven in te blazen is mislukt. Parsifal is de nieuwe graalheer, een Adonis die zijn integriteit wist te bewaren. De Oosterse invasie is gestuit. Deze overwinning van het Westen op het Oosten laat zich echter niet zonder meer als een bevrijding beschouwen. De praktijk om novicen via ontmanning tot tempelslavernij en gedwongen seks met vreemdelingen te veroordelen krijgt weliswaar geen tweede kans, maar de graalridders zelf zijn verre van vrij. Hun lichamelijke integriteit blijft weliswaar gespaard, maar de graalcommunauteit blijft de vrouwelijke helft van de mensheid weren. De

graalwereld kent haar eigen kluwe van verbodsbepalingen, zoals we op grond van *Lohengrin* al wisten.

### *Parsifal als uitkomst*

Tegenover Klingsor (het antieke script) en Amfortas (het christelijke script) lijkt Parsifal uitkomst te bieden. *Parsifal* is Wagners poging het christelijke epos te herijken. De tovertuin is een paradijs, een oase, een oosterse ('Arabische') ambiance, een vloer van bloemen, een entourage in empirestijl. Amfortas is een gevallen Adam en Kundry is slang en Eva tegelijk, 'middelaarster' tussen oost en west die heden en verleden verbindt. Ze was getuige van de lijdensweg van Christus en informeert nu Parsifal over de lotgevallen van zijn moeder (stervend in het Westen) en zijn vader (sneuelend in het Oosten). Als Klingsors sterprostituee is zij een levensgevaarlijk wapen in diens handen. Zij wordt echter verteerd door wroeging omdat zij Christus tijdens diens lijdensweg uitlachte – haar oerzonde, die zij ten overstaan van Parsifal opbiecht – en wacht nu op de wederkomst van de verlosser. Kundry is een sirene die slachtoffers bij hun naam noemt en ze herinnert Parsifal aan moederlijke liefkozingen alsof ze zijn moeder *is* en het beeld van de geliefde moeder uit de vroege kindertijd akoestisch en fysiek belichaamt. Er lijkt sprake van een erotische estafette: de afscheidskus van Parsifals moeder wordt de eerste erotische zoen die Parsifal via Kundry's lippen ontvangt. Parsifal ontluikt. Haar liefdesoffensief resulteert in de erotische climax van het muziekdrama: een akoestische staat van opwinding die enkele maten aanhoudt, totdat niet alleen Parsifals geslachtsorgaan, maar vooral ook zijn geweten (zijn Über-Ich) zich roert, met coïtus interruptus als gevolg. De gewaarwording van de erectie herinnert hem aan Amfortas (die hem voorging) en diens bloedende wond als bestraffing. Hij werpt Kundry van zich af en vangt de speer, het fallussymbool dat een eunuch – de afgewezen graalridder die nu een harem bewaakt – in zijn richting werpt. Aldus vindt de omslag plaats van actief (Parsifal *laat* zich verbluffen, verleiden, enzovoort) naar actief: hij trekt het drama naar zich toe. Want afgezien van de schermutseling met een groepje ernstig verzwakte graalrenegaten, die zich achter de schermen afspeelt, is de onderschepping van de speer zijn eerste echte daad. De kus is als de paradijselijke appel die maakt dat Parsifal abrupt tot inzicht komt. Het paradijs verdwijnt (Wagners versie van *Paradise Lost*) en Parsifal gaat dwalen. Kundry lijkt, wanneer ze elkaar later weer ontmoeten, een Maria Magdalena die hem aan een rituele voetwassing onderwerpt (om de fantoomakkoorden van de *Irre* af te spoelen) en *Parsifal* krijgt als passieverhaal een positieve ontknoping: de jonge god weet te overleven. Amfortas geneest en Kundry zijgt (als stervende vampier, als 'ondode' die eindelijk rust vindt) dood neer.