

peuvent plus ou ne veulent plus réagir, tant qu'ils arrivent à 'voir' ce qu'il y a dans la situation."⁽⁹⁾

De boodschap van de opera zou men kunnen samenvatten met de woorden van Goethe, namelijk dat het er niet om gaat iets nieuws te brengen - alles is toch al gezegd - het moeilijke is de dingen telkens opnieuw te denken. Maar Wagner verwerkt dit ook vormelijk en dat is het nieuwe aan deze opera. Wagner wil niet communiceren door het publiek sensori- motorisch op het gebeuren in te pluggen, niet hypnotisch in de fictie te lokken. De communicatie is veel meer indirect. De opera zelf is een *Abstractie* die iedereen op een hoogst persoonlijke manier beleeft. Wil het publiek de opera begrijpen, dan moet het die zelf interioriseren, voor zichzelf opnieuw doordenken. Zo wordt het publiek ingewijd.

Frank Theys

Noten :

(1) Thomas MANN, *Einkkehr*, Gesammelte Werke, band XII p. 71-72, S. Fischer Verlag

(2) Friedrich NIETZSCHE, *De vrolijke wetenschap*, 'Wat is Romantiek', p. 242, De Arbeiderspers, 1976.

(3) Er is ook een interessant historisch feit dat de link legt tussen goud (geld) en rationaliteit (wat het bestaan der goden bedreigt): Een paar decennia nadat voor het eerst in de geschiedenis geld als betaalmiddel wordt gebruikt (in de 6de eeuw v.C. in enkele Griekse provincies), verschijnen op dezelfde plaats de eerste (natuur)filosofen die hun wereldbeeld niet meer verklaren vanuit een mythe, maar vanuit principes die ze terugvinden in de wereld zelf. Het meest frappante voorbeeld voor deze relatie met geld vinden we terug in een aforisme van Herakleitos:

"Alle dingen zijn een gelijke ruil voor vuur, en vuur voor alle dingen; net zoals waren een gelijke ruil zijn voor goud, en goud voor waren."

Deze overgang naar een meer seculier wereldbeeld is begrijpelijk als we ons voorstellen welke schok het voor die mensen teweeggebracht moet hebben dat op deze munten naast mensen en dieren ook goden afgebeeld waren: "In tegenstelling tot vroegere beelden en afbeeldingen - vaak enkel toegankelijk voor priesters in de cella van de tempel - had de afbeelding op de munt eerder een 'exhibitie' - dan een 'cultuswaarde'. (...) De munterij in de antieke wereld ondermijnde de traditie in nog hogere mate dan de fotografie in de moderne wereld. Munten vernietigden het aura van individuele objecten en stimuleerden een begrip van de universele gelijkheid der din-

gen. De mechanische reproductie van de munterij, zo zou Benjamin kunnen argumenteren, bevrijdde de mensen van hun afhankelijkheid van goddelijke culten en van de cultuswaarde van de kunst." (Herman DELEY, *'De Ioniërs II: Herakleitos: De logos als metafoor'*, 1985.)

(4) Het begin van *Parsifal* knoopt trouwens zeer goed aan bij het einde van de *Ring*. Alleen hebben de meeste protagonisten de 'wereldbrand' op het einde van de *Ring* overleefd: Wotan zou Titurel kunnen zijn: de oude stamvader die de Graalsburch bouwde; Siegfried zou Amfortas kunnen zijn: levend, maar nog altijd met veel last van de wonde van de speer; Brunhilde zou Kundry kunnen zijn: eveneens een walkure; Alberich of zijn zoon Hagen wordt Klingsor: de 'slechterik' die deze keer een totaal spektakel met bloemenmeisjes heeft uitgebouwd (televisiepulp of Music-hall die een opera van Wagner organiseert in een sportstadion?). De inhoud van deze opera is duidelijk de situatie van Wagner zelf: een groep kunstliefhebbers (Gaalriders) die een oude gecasteerde man (Wagner die uitgepraat is) vraagt "noch einmal - zum letzten Male" de Graal op te voeren, een opera te brengen.

(5-7) Marc HOLTHOF, *'Container, hoe wij naar televisie kijken'* in: ANDERE CINEMA, nr. 92 p. 7.

(8) Joachim KAISER, voorwoord uit 'Richard Wagner, Die Musikdramen', DTV 1983 p. 37.

(9) Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, les édition de minuit, 1985 p. 168.

De Walkure (1989) (Koen en Frank Theys)

