

# ***Parsifal* en de Apocalyps van het universalisme**

Auteur: Victor Nefkens  
Masterthesis Muziekwetenschap  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
Studentnummer: 0417092  
Begeleider: Prof. Dr. Emile Wennekes  
Tweede lezer: dr. Paul van Emmerik

## Inhoudsopgave

### Synopsis

#### Hoofdstuk 1 (Inleiding) Het Westen en Wagner 5

##### I. Exposé van de kritiek op de westerse cultuur

Het Westen ter discussie. Globalisering. Conservatieve en progressieve opvattingen stemmen overeen. De eendimensionale mens. Cultuurindustrie. De totale mobilisatie van technologie. De moderist als gemeenschappelijke vijand van Hitler en Stalin. De ondergang van het Avondland. Medische analyses van sociaal-maatschappelijke degeneratie. Fin de siècle *décadence* en de esthetische sublimering van het verval. Het naderende einde? Het begrip *decadentie* is problematisch. De periode rond 1900 is een tijd van artistieke bloei.

##### II. Exposé van Wagners multidimensionale rol in de cultuur van het Westen

Het kunstwerk der *décadence*: *Parsifal*. De ambigue Wagner-cultus rond 1900. Nietzsche, Wagner en *Parsifal* representeren de ambivalentie van het modernisme. Wagner in Bayreuth: volgens Spengler het einde van een cultureel tijdperk, volgens Hitler het culturele begin van een duizendjarig rijk. De toe-eigening van Wagner bij ideologische formaties en theoretische constructies. De 'toneelspeler' uit Bayreuth weerspiegelt de tijd waarin hij ter sprake komt. Wagner kan met twee theorieën van universaliteit in verband worden gebracht: die van de ideële en reële universaliteit. Het ideële universalisme is open en gedifferentieerd; het reële universalisme is gesloten en geïntegreerd. Wagner als stichter van de popcultuur. Wagner en techniek. Totalitarisme en unificatie. Het gelijktijdig openen en sluiten van een cultuur. Pro- en contra Wagner.

##### III. Exposé van de vraag naar de bronnen van de culturele degeneratie

Schlingensiefs "postmoderne" *Parsifal* als illustratie van een universalistische maatschappij. Het totalitarisme wordt verhuld doordat de schijn van vrijheid en pluraliteit wordt gewekt. De introductie van de vier ruiters van de Apocalyps van het universalisme: de secularisering, het anti-historicisme, het populisme, en het utilitarisme. De nivellerende machten staan op vijandige voet met het niet-identieke, met de kunst, met het oorspronkelijke wezen van het Westen. *Parsifal* belichaamt het ideële universalisme en is in strijd met het reële universalisme. Het reële universalisme is de bron van het culturele verval.

#### Hoofdstuk 2 Het identiteitsvraagstuk 42

Het Westen? Waar ligt dat dan? En wat is het? Een portret van het Westen als kunstwerk. Het einde der tijden is een westerse gedachte. De onverenigbaarheid van leven en vorm, en de tragiek van het gebaar. De tijd als horizon van het Zijn. De kunst staat binnen en buiten de geschiedenis. Wolframs *Parzival*, een oneigentijds epos. De universaliteit van het niets. Het Zijn als zuivere multipliciteit. Het niet-bestaande van de wereld. Het singuliere evenement. De kunst als stichter van waarheid. Paulus en Wagner tegen de staat. De singuliere gebeurtenis van 1882. Badiou verzoent Wagner en Adorno door middel van Adorno's negatieve dialectiek. De geschiedenis van de kerk is de geschiedenis van de waarheid. *Parsifal*, of *Der Mann ohne Eigenschaften*. Het denken is nooit iets van de wereld, het begeeft zich daarbuiten. De zin van de wereld moet buiten haar liggen.

### Hoofdstuk 3

#### Schlingensiefs radicalisering van *Parsifal* in Bayreuth 67

Gedaantewisselingen. Die Ewige Wiederkunft des Gleichen. De heilige graal en duif verbannen van het podium. Een anarchistisch kerkgenootschap. Universaliteit door middel van primitivisme. Het stoppen van de tijd en de stichting van het paradijs op aarde. De reductie van de mens tot dier in een taxonomische orde. De dictatoriale kunstenaar. Het totalitarisme van de aleatorische kunst. Hoe meer men ziet, des te minder men weet. Ieder mens een kunstenaar. Een illusie van pluraliteit om de uniformiteit te verhullen. Begin en einde zijn hetzelfde.

### Hoofdstuk 4

#### Politieke religies, halfgoddelijke dictators, en verlossende kunst 82

Kunstreligion, het christendom als sociaal-politiek bindmiddel. Nationalistische muziektfestivals. De idee verliest haar onschuld: trompetgeschal verandert in wapengekletter. 1914 – 1918: de lampen gaan uit in Europa. Een meedogenloos verlossingsideaal, *Parsifal* in de Derde Rijk ontdaan van zijn deernis. Kulturkampf tegen de individualiteit van de modernisten. Hitler de meester-vervalser. Wagner: antipode van fascisme, nationaal socialisme, communisme, totalitarisme. De esthetisering van onethische politiek. Kunst en cultuur genivelleerd. De dictator viel van zijn voetstuk, de massamens bleef staan.

### Hoofdstuk 5

#### Het volk op de troon van God 93

Bayreuth wist haar verleden uit. De revolutie van 1951: Wielands *Parsifal*. Het oude, vermoeide Europa volgt de nieuwe wereld. De band als 'brand'. Rock and Roll en de koning uit Memphis. Beatlemania: vier jongens uit Liverpool populairder dan Jezus. Popart, Warhols nihilistische schaterlachen. Flower Power of verbloemd hedonisme. Punk: ongestileerd primitivisme, de woede van de straat krijgt een platform, het militante anti-elitarisme en anti-intellectualisme wordt normatief. Chereau verjaagt de goden uit de Ring. De achterbuurt als galerie. Een bres geslagen in de hoogcultuur, de instroom van laagcultuur vangt aan, de twee raken in elkaar verstrengeld. De kloof tussen kunstenaar en publiek, tussen elite en massa, wordt kleiner.

### Hoofdstuk 6

#### Het samen heengaan van schoonheid en moraal 105

De gemaskeerde dood. De morele afweging ten aanzien van de uitdrukkingwijze; het belang van religie. *Parsifal* en de kunst der bespiegeling. Liefde – Geloof – Hoop? Waarom god(delijkheid) onbereikbaar moet zijn. Wagner de universalist en anti-universalist, voor en tegen het totalitarisme. *Parsifals* twijfel.

### Hoofdstuk 7

#### De triomf van het universalisme 128

Ontnuchtering. Het gevaar van escapisme. De geboorte van het sciëntismeparadigma. De universalistische claim van de moderne wetenschap. De bevrijdende werking van de rede. De samenleving isoleert haar burgers om te kunnen totaliseren. De wetenschap denkt niet. Irrationaliteit in een rationeel kader. Schoonheid heeft geen nut. Hyperrealiteit. Schizofrenie als sociaal syndroom. De dood van de Heilige Geest, of de heilige graal. De herhaling van de dood.

## Hoofdstuk 8

### *Parsifal* en de verlossing van het Avondland 144

De antidialectiek van de Apocalyps. De wederopstanding van de geest. We moeten iets nieuws vinden. Een terugkeer naar Hegel en Wagner. Cultureel bewustzijn is historisch bewustzijn. De originele encenering van *Parsifal* volgens Wagners regieaanwijzingen opnieuw ten tonele. Een spel in het midden. De tijd van ongelijksoortige werelden. De tijd van de periode van onzekerheid. De tijd van de tragische paradox. Het non-dialectische *Gesamptkunstwerk* van de toekomst. De geboorte van een geestelijke macht. Transformatie van dimensies. De komst van de nieuwe staat wordt in de verborgenheid door het denken voorbereid.

### Literatuur 155

## Synopsis

Wagner kan met recht de componist van filosofen worden genoemd. In de cultuurkritiek van onder andere Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler, Theodor Adorno, Philippe Lacoue-Labarthe, Roger Scruton, Slavoj Žižek en Alain Badiou speelt Wagner een significante en bovenal ambivalente rol. In de ogen van Nietzsche was de componist van *Parsifal* een 'vertwijfelde decadent', volgens Spengler was *Tristan und Isolde* de 'grote sluitsteen' van de Europese hoogcultuur, en Adorno beschouwde Wagner als de voorbode van de nationaalsocialistische dictatuur en de hedendaagse massacultuur. Maar tegenwoordig lijkt er een positiever beeld van Wagner te zijn ontstaan en wordt de kunstenaar niet als *sluiter* van oude tradities maar als *opener* van een toekomstige hoogcultuur herkend. Zo meent Scruton dat de wagneriaanse mythe de impuls voor een unieke vorm van religiositeit in seculiere tijden kan betekenen en Alain Badiou is van mening dat Wagner de mogelijkheid biedt tot de uitvinding van nieuwe hoge kunst.

In veel sociaal-culturele beschouwingen binnen uiteenlopende ideologische richtingen, variërend van neomarxistisch/links-progressief tot rechts-conservatief, duikt het fenomeen Wagner op. Beroemd en berucht is de toe-eigening van Wagner door Adolf Hitler. Dikwijls wordt Wagner ofwel beschouwd als een symptoom van cultureel verval, ofwel gezien als een heilzaam middel voor culturele regeneratie. Ondergang of verlossing. Wagner laveert tussen ideologische uitersten. De componist fungeert als spil in een discours van tegenstellingen. In deze scriptie probeer ik deze ideologische verschillen via Wagner te neutraliseren om inzicht te verwerven in de problematische staat van de hedendaagse westerse cultuur.

In mijn analyse van de staat sluit ik mij in de eerste instantie aan bij het antikapitalistische denken van onder meer György Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno en Alain Badiou om vervolgens aansluiting te zoeken bij zowel de filosofie van het Duitse idealisme van Schiller, Schleiermacher, Kant en Hegel als het postmetafysische denken van Martin Heidegger en Jacques Derrida. In mijn interdisciplinaire analyse bekleedt Wagner een spilfunctie die ertoe dient de uiteenlopende cultuurkritieken met elkaar te verenigen in een totaalkritiek die zich laat omschrijven als de theorie van de *Apocalyps van het universalisme*. In deze kritiek wordt een portret van het Westen als kunstwerk gegeven, waarbij openheid en differentiatie de onbetwiste uitgangspunten zijn. Het is om die reden dat ik *Parsifal* als het ultieme kunstwerk van het Westen beschouw. Maar de culturele nivellering die door de vier ruiters van de Apocalyps van het universalisme (de secularisering, het anti-historicisme, het populisme en het utilitarisme) is bewerkstelligd, heeft de artistieke essentie van het Westen aangetast. Het Avondland is in de twintigste eeuw getransformeerd tot een gesloten systeem dat in zijn streven naar totale integratie een sciëntismeparadigma cultiveert in congruentie met een cultureel schijnpluralisme. Om de teloorgegangene artistieke inborst van het Westen te hervinden, zal een heroriëntering op het christendom noodzakelijk zijn. Wagners relevantie in de eenentwintigste eeuw is gelegen in de vaststelling dat hij over intrinsieke eigenschappen beschikt waarmee de kloof tussen secularisme en religiositeit, de spanning tussen het empirische determinisme en het poëtische obscurantisme, en het verschil tussen tegengestelde identiteiten opgeheven kunnen worden. Wagner biedt de mogelijkheid tot de ontwikkeling van een nieuw idee van universaliteit waarbij particulariteiten kunnen worden benadrukt en verschillen tegelijkertijd kunnen worden doorkruist. Bij deze innovatieve onderneming worden ethische overwegingen in conjunctie met esthetische vraagstukken behandeld, waarmee geanticipeerd wordt op huidige sociaal-politieke veranderingen op mondiaal niveau waarbij de westerse hegemonie ten einde loopt en het Westen zijn identiteit in heroverweging moet nemen, een nieuwe rol en positie op het wereldtoneel zal moeten gaan innemen.

# 1. Het Westen en Wagner

## I. Exposé van de kritiek op de westerse cultuur

De westerse cultuur staat ter discussie. Het Avondland zou in verval zijn. De vraag is dan waar we bij verval aan moeten denken. De toenemende milieuproblematiek, de recente crisis op de financiële markten, het zichtbaar falen van het liberaal kapitalisme, de defecten van de parlementaire democratie, de mondiale machtsafname van Amerika, of de vernietigende bezuinigingen op het hoger onderwijs, zoals in Engeland en Nederland, die het ontstaan van een kenniseconomie onmogelijk maken? Men kan zich afvragen of dit kernproblemen zijn of eerder symptomen van dieper gelegen oorzaken die in het hart van de westerse samenleving en cultuur liggen. Deze vraag houdt cultuurcritici uit verschillende geografische en vakdisciplinaire richtingen bezig. Veel van hen zijn somber gestemd. Vanuit diverse invalshoeken geven zij commentaar op de hedendaagse cultuur van het Westen die zij teloor zien gaan.

In Nederland besteedt het Nexus Instituut veel aandacht aan de hedendaagse discussie omtrent de westerse hoogcultuur en daarmee samenhangende politieke kwesties. Recentelijk verscheen van de hand van Rob Riemen, oprichter-directeur van het instituut, het pamflet *De eeuwige terugkeer van het fascisme* (2010). Het essay vormt een aan aanklacht tegen de teloorgang van de wereld van de geest en het heersende populisme, dat door de schrijver als de universele en altijd terugkerende motor achter fascistische praktijken aangewezen wordt, waarmee hij wil waarschuwen voor een populistische politicus als Geert Wilders. Het instituut organiseerde op 11 november 2010 aan de universiteit van Tilburg een symposium genaamd *The Return of The Ghosts*. Een van de sprekers was Mario Vargas Llosa, die in 2010 de Nobelprijs voor de literatuur kreeg. De schrijver sprak op de bijeenkomst over het spook van het populisme, het nationalisme en fundamentalisme als universele symptomen die in tijden van cultureel verval de kop op steken, zo ook tegenwoordig.

Deze cultuurdiscussie gaat gepaard met de vraag welke positie het Westen tegenwoordig op het wereldtoneel inneemt en in de toekomst zal gaan moeten innemen. De Indiase econoom Amartya Sen, winnaar van de Nobelprijs voor de economie in 1998, gaf op uitnodiging van Koningin Beatrix op vrijdag 12 november 2010 op een besloten bijeenkomst in het Paleis op de Dam een voordracht over Europa's rol in de wereldpolitiek. De vraag was wat de nieuwe rol van Europa in de wereld moet zijn nu het werelddeel economische macht verliest aan China en India. Voor Europa, dat tussen de VS en het Oriënt ligt, zou een intermediaire rol zijn weggelegd. Twee dagen later, op zondag 14 november 2010, was Sen te gast in het VPRO-programma *Buitenhof*. Tijdens de aflevering uitte hij kritiek op de eenzijdige manier van kijken naar culturele identiteiten. Hij ontwaart al jarenlang een tendens waarbij culturen en individuen ten onrechte worden gecategoriseerd op basis van stereotiepen en tegenstellingen. Deze waarneming staat centraal in zijn boek *Identity and Violence* (2006) waarin de econoom forse kritiek uitoefent op Samuel P. Huntington, die in *The Clash of Civilizations* een wij-zij denken zou huldigen. Sen geeft het voorbeeld van de Indiase minister-president Manmohan Singh die sikh is en een aantal Indiase ministers die moslim zijn (bijvoorbeeld Omar Abdullah), terwijl de Indiase bevolking overwegend het hindoeïstische geloof aanhangt. De uitdaging waar de postkoloniale mensheid voor staat is om in een tijd van globalisering de particuliere identiteit te kunnen behouden maar ook een wereldburger te kunnen zijn die in de ander zijn gelijke herkent als medewereldburger.

Over de gevolgen van de globalisering en verschuivende geopolitieke machtsverhoudingen voor de westerse cultuur wordt ook in specifiekere zin nagedacht. Het Westen heeft niet langer een monopoliepositie en moet andere grote spelers op het wereldpodium naast zich dulden. Hierdoor verandert het perspectief waar vanuit we het Westen en zijn kunst moeten beschouwen. Op 11 en 12 april 2011 zal aan de universiteit van Utrecht de conferentie *Negotiating 'the West' Music(ologic)ally* gehouden worden, georganiseerd door de muziekwetenschapdepartementen van de universiteit van Utrecht en Royal Holloway, universiteit van Londen. Op de uitnodiging c.q. aankondiging lezen we dat "the destabilisation of 'the West' as a self-perceived entity has marked the last decade at nearly every front – economically, politically, and culturally. Meanwhile, questions about 'the West' as a category for construction and political deployment have significantly broadened research agendas in the humanities, unravelling the ways in which various artistic, literary, scholarly and popular media

have been complicit in the cultural politics that have shaped, and continue to shape, the global infrastructure we experience today.”

Wat de conferentie in Utrecht beoogd, is om de westerse muziekcultuur vanuit verschillende perspectieven te beschouwen, in interdisciplinair verband, vanuit economisch, historisch en filosofisch oogpunt. De wereld wordt vaak als ‘global village’ omschreven, waarbij geografische centra in toenemende mate zijn komen te vervagen, en de wereld steeds meer als één centrum gezien wordt, bestaande uit diverse toonaangevende landen en werelddelen, waarbij het Westen geduchte concurrentie heeft van vooral China en India. Hoewel er sprake is van concurrentie, zijn deze grootmachten sterk afhankelijk van elkaar omdat de technologie en economische infrastructuur hen met elkaar heeft doen verstrengelen.

Deze verstrengeling laat zich ook cultureel zien. De hedendaagse conceptuele kunst uit India, die veelal het grootstedelijke leven van Bombay centraal stelt, is nauwelijks te onderscheiden van de westerse hedendaagse kunst. En Bollywood, die een grotere afzetmarkt heeft dan Hollywood, verschilt op doek nog minder dan een letter van het Amerikaanse voorbeeld; de Indiase filmmakers gebruiken soms letterlijk westerse verhalen, zoals Jane Austens roman *Pride and Prejudice* die in het Westen al meermaals verfilmd is en in India omgedoopt werd tot *Bride and Prejudice* (2004). De film, die weliswaar voorzien is van een Indiaas sausje van traditionele kostuums en decors, volgt Austens verhaallijn op de voet. Deze volgzzaamheid is zo nog groter als het gaat over de invloed van westerse muziek die in het Oosten massaal beluisterd en beoefend wordt. Dit geldt voor zowel klassieke muziek als popmuziek. China is een rijke bron voor hoog opgeleide klassieke musici die met Bach, Mozart en Beethoven opgroeien, maar ook kent het communistische land sinds kort een grote opkomst van punk en hardrock bands wier leden zich kleden en gedragen volgens de hedonistische gedragscodes zoals die in de westerse rockwereld gelden. Japan imiteert al langer de westerse rocktraditie en ook de westerse klassieke muziek is al decennia lang erg populair in dat land. In Azië wordt zelfs meer klassieke muziek verkocht dan in de westerse wereld. De hedendaagse populaire muziek uit het Westen heeft zo’n grote aantrekkingskracht dat ook in de Arabische wereld en in het Midden Oosten – waar men toch vaak sceptisch is ten aanzien van de ‘imperialistische’ grootmacht Amerika – popgenres zoals rap en hiphop wortel hebben geschoten en veel Arabische popmuziek wat betreft opbouw, structuur en productie typisch Westers is, en alleen dankzij de klankinmenging van uitheemse talen en ornamentatie door exotische instrumenten afwijkt van de westerse popmuziek. Maar ondanks dat het Westen op dit moment nog steeds toonaangevend lijkt te zijn, kan de westerse cultuur niet langer ‘lokaal’ beschouwd worden. En ook de westerse cultuurproducten kunnen door de globalisering niet langer in disciplinair isolement worden besproken, omdat de cultuur deel is gaan uitmaken van een sociaal-economische infrastructuur die mondiaal is waardoor het toekomstperspectief van niet alleen de westerse kunst en cultuur, maar dat van alle landen en werelddelen sterk verandert.

Maar niet voor iedereen staat verandering gelijk aan verbetering. De globalisering wordt vaak als iets negatiefs beschouwd. Een veelvoorkomend argument tegen de globalisering is dat deze een culturele vervlakking met zich mee zou brengen. Op 15 mei 2008 gaf de Britse conservatieve filosoof Roger Scruton een lezing in het Academiegebouw van de Universiteit van Utrecht naar aanleiding van de vertaling van zijn boek *Waarom cultuur belangrijk is*.<sup>1</sup> Volgens Scruton verkeert de westerse cultuur in een staat van verval. Hij doelt hier specifiek op de cultuur die bestaat uit reflectie op dingen: een cultuur die volgens hem onderwezen moet worden en onderdeel uitmaakt van ‘een verhevener doorlopend debat’ waarin religie en kunst een rol spelen. Deze cultuur moet volgens Scruton behouden worden omdat zij kennis bevat die wij nodig hebben. Zij creëert perspectief op het menselijk leven en de betekenis daarvan. Maar in de moderne wereld lijkt voor ‘het hogere’ geen plaats meer te zijn. Ethische normen zijn komen te vervagen en hierdoor dreigt de westerse culturele traditie verloren te gaan.

Scruton staat niet alleen in zijn overtuiging. Reactionaire kritiek wordt ook uitgeoefend door onder meer Jacques Barzun, John Lukacs, Theodore Dalrymple, Alexander Boot en Paul Cliteur. Hun beschrijvingen van de westerse teloorgang vertonen veel overeenkomsten. Zij stellen dat het in de samenlevingen ontbreekt aan uniformiteit. Als belangrijke oorzaak hiervoor noemen zij de

---

<sup>1</sup> Oorspronkelijke titel: *Culture Counts. Faith and Feeling in a World Besieged* (New York: Encounter, 2007)

secularisatie die aan het begin van de twintigste eeuw in toenemende mate de cultuur heeft beïnvloed. Het ontbreekt de mensen aan een hogere autoriteit in de vorm van een God of religie. Deze heeft plaats gemaakt voor een culturrelativistische levensovertuiging die niet gelooft in universele waarheden en morele objectiviteit, maar meent dat alles subjectief is. Iedere discussie wordt met deze mentaliteit in de kiem gesmoord want de absolute waarheid bestaat niet. Iedere bewering is slechts 'een persoonlijke mening', en daarmee heeft in feite iedereen gelijk. En niet alleen *heeft* iedereen gelijk; iedereen *is* in dit paradigma ook gelijk. Het maakt niet uit wat je doet, want het een is niet beter of hoger dan het ander. Dit relativisme heeft volgens de critici geleid tot een nihilistische en anti-autoritaire mentaliteit die in alle lagen van de samenleving aanwezig is.

De gevolgen van deze instelling zijn volgens hen dramatisch. Bij gebrek aan autoriteit of enige vorm van hiërarchie wordt men zelfgenoegzaam en lui: men hoeft zich niet meer in te spannen om iets hogers te bereiken, want het hogere bestaat niet meer. Hierdoor ontbreekt het de mensen aan verantwoordelijkheidsgevoel en is men nauwelijks nog geïnteresseerd in educatie en culturele activiteiten. Men is niet langer bereid zich in te spannen, noch in intellectuele noch in morele zin. Op slecht gedrag – waarvan gezegd wordt dat men nauwelijks meer weet wat dat precies is – staat niet langer een sanctie in het hiernamaals. Er is geen ideologie meer, bijvoorbeeld in de vorm van een sociaal-politiek project, dat heldere sociale richtlijnen verschaft. Dit komt omdat er geen hoger collectief ideaal meer is. De westerse wereld is in de laatste decennia sterk geïndividualiseerd. Mensen streven slechts hun eigen doelen na; voornamelijk kortstondige behoeftes die onmiddellijk bevredigd dienen te worden. Er is immers geen hogere autoriteit die hun egoïstische driften aan banden legt. Zoals Theodore Dalrymple schrijft in het voorwoord van *How the West was Lost* (2006) van Alexander Boot: “When mankind loses its belief in a transcendent authority superior to itself, it begins to worship itself: and no self-worshipper, whether individual, national or collective, is very attractive. Indeed, self-worshippers are dangerous, for they recognize no limits to the power of their reason and will.”<sup>2</sup>

Boot stelt in zijn boek dat deze tendens al in de Verlichting is begonnen en tot op de dag vandaag voortduurt. De vrijheid die men zichzelf toekent om eigenmachtig keuzes te maken in het leven leidt tot steeds excessiever gedrag. Men heeft steeds sterkere prikkels nodig om opgewonden te kunnen raken en zoekt daarom de morele grenzen op, om die vervolgens te overschrijden. Omdat deze activiteiten niet plaatsvinden in het kader van een hoger doel, waarvoor men dus tijd en geduld nodig heeft om het te bereiken, maar om een individueel verlangen te bevredigen, is er een onvermogen ontstaan om het leven ‘biografisch’ te bekijken. Volgens Theodore Dalrymple leeft men als het ware in een permanent heden; iedereen denkt dat zijn leven een grote verzameling van momenten is, die achter elkaar beleefd worden zonder dat ze verband met elkaar houden. Men lijkt niet te beseffen dat in het leven een patroon kan zitten, en dat daden van invloed zijn op de toekomst. Dit symptoom is volgens de schrijver overigens niet alleen in de lage sociale klassen te zien, maar is ook waarneembaar in de hogere sociale kringen. Verschillen tussen sociale klassen in ethische en esthetische zin worden steeds kleiner. Als voorbeeld hiervan geeft Dalrymple het toenemende aantal mensen die zich laten tatoeëren. Waar tatoeages in het verleden alleen in de lage sociale milieus voorkwamen, laten tegenwoordig ook veel hoger opgeleiden een tatoeage zetten.

Gepaard met het verdwijnen van de cultureel-maatschappelijke hiërarchie gaat de toenemende dominantie van massacultuur. De historicus John Lukacs schrijft *At the End of an Age* (2002) dat deze verandering komt doordat de macht van de aristocratische elites is vervallen en vervuld is voor een democratische elite die de belangen en interesses van de massa behartigt.<sup>3</sup> De groei van het populisme en de afname van elitisme hebben volgens hem een verval van traditionele waarden van beschaafd gedrag en beleefdheid teweeggebracht die zijn overgenomen door een cultuur van blasfemie en vulgariteiten. Met deze transitie van elitecultuur naar massacultuur komt de moderne geschiedenis van het Westen, die in de Renaissance begon, tot zijn einde. Evenals Boot is Lukacs van mening dat onder invloed van het christendom de westerse cultuur tot grote hoogten is gestegen omdat het een kader bood en aanzette tot contemplatie, waarmee religie een bron was voor de hoogste vorm van kennis.

De historicus Jacques Barzun publiceerde in millenniumjaar 2000 het boek *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life, 1500 to the Present*.<sup>4</sup> In dit omvangrijke werk

<sup>2</sup> Alexander Boot, *How the West Was Lost* (London: 2006), p. ix

<sup>3</sup> Zie John Lukacs, *At the End of an Age*, (New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2002)

<sup>4</sup> Zie Jacques Barzun, *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life, 1500 to the Present* (New York: HarperCollins, 2000)



omschrijft hij de ontwikkeling van de Westerse kunstgeschiedenis in relatie tot sociaal-politieke factoren. Hij bespeurt een vijandige houding ten opzichte van het verleden en een pessimistisch toekomstbeeld. De westerse cultuur is verzadigd geraakt; de kunsten zijn uitgeput en niet meer in staat zichzelf te vernieuwen. Ook is er, vooral door toedoen van secularisatie en technologische ontwikkelingen, geen culturele eenheid meer. Zowel in de samenleving als in de kunsten is er sprake van een grenzeloos pluralisme wat tot gevolg heeft dat er een breuk met de voorheen uniforme culturele traditie heeft plaatsgevonden. Dit is volgens Barzun de bron van de meeste hedendaagse problemen. Wanneer men met tradities breekt, verliest men ook de historische lijn uit het oog. Een traditie, zoals religie of bepaalde morele waarden dat zijn, staat altijd in verbinding met het verleden en vormt een gemeenschappelijk kader dat nodig is om een samenleving harmonieus te kunnen laten verlopen. Zij leert mensen zichzelf en anderen te begrijpen en zij biedt perspectief voor de toekomst. Ook zorgt zij voor rust en orde. Maar omdat oude waarden zijn vervallen door de emancipatie van allerlei groepen en individuen is er een sociale onrust ontstaan die zich laat kennen in gevoelens van frustratie, verveling, vermoeidheid en nutteloosheid. Dezelfde tendens is volgens Barzun te zien in de kunsten. Het maatschappelijke verval loopt volgens hem parallel met het verval van de kunsten. Zijn boek sluit hij af met de apocalyptische mededeling dat het westerse tijdperk snel voorbij zal zijn, of eigenlijk al voorbij is.

Paul Cliteur deelt de mening van Barzun dat de Westerse cultuur haar vitaliteit heeft verloren. In zijn boek *Tegen de decadentie* (2004) stelt de filosoof en rechtsgeleerde dat Europa zijn superioriteitsgevoel heeft verloren en dat het hierdoor snel bergafwaarts is gegaan met het Europees zelfbewustzijn.<sup>5</sup> Volgens Cliteur gelooft de Westerse cultuur niet meer in zichzelf en is zij daarom voorbeschikt om ten onder te gaan. De Europeanen weten niet meer waarvoor zij moeten strijden. Een heersende scepsis ten aanzien van morele objectiviteit heeft Europa nihilistisch gemaakt. Maar in tegenstelling tot de fatalistische Barzun gelooft Cliteur dat 'de ondergang' kan worden voorkomen als het Westen zich heroriënteert op het Grieks-Romeinse gedachtegoed dat het fundament is van ons waardesysteem. Europa zal zich moeten laten bezielen door een nieuw ideaal.

De laatste jaren verschijnen in toenemende mate publicaties waarin kritiek wordt geuit op de huidige westerse cultuur. We noemden als voorbeelden een aantal publicaties van Scruton, Barzun, Lukacs, Dalrymple, Boot en Cliteur. Deze schrijvers komen uit conservatieve hoek. Maar de cultuurkritiek die zij uitoefenen maakt allerm minst deel uit van een typisch neoconservatieve tendens. Want ook uit heel andere denkrichtingen staat men kritisch tegenover de cultuur, politiek en samenleving van het Westen. Twee prominente filosofen die onder de theoretische noemer van het communisme opereren, en in dit verband belangrijk te noemen, zijn Alain Badiou en Slavoj Žižek. Ondanks het feit dat er zeer grote verschillen van opvattingen bestaan tussen deze twee progressieve denkers en die van de conservatieven, sluit de kritiek van beide neomarxisten in veel opzichten naadloos aan bij de kritiek die uit conservatieve kring opklinkt, zoals het beklag tegen het liberalisme en gedereguleerde kapitalistische systeem. Ook in de strijd tegen het anti-intellectualisme, dat vandaag de dag hoogtij viert, zouden de leden van beiden ideologische kampen bondgenoten van elkaar genoemd kunnen worden, hoewel zij beslist niet samen optrekken in de strijd tegen het culturele verval.

Dit geldt niet voor Badiou en Žižek die elkaars werk actief ondersteunen en dikwijls samen optreden bij symposia. Zo ook in Wenen in 2005 op uitnodiging van François Laquièze, voormalig directeur van het Franse Cultuurinstituut van Wenen, die Badiou en Žižek naar de Oostenrijkse hoofdstad had uitgenodigd voor een discussie met open einde. Het gesprek dat daar gevoerd werd, is opgetekend en in 2005 gepubliceerd als *Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch*. In het voorwoord schrijft samensteller Peter Engelmann dat 'de vroegere Franse president François Mitterand erom bekend stond dat hij tijdens zijn ambtsperiode telkens weer filosofen in het Élysee uitnodigde om met hen over politieke kwesties en maatschappelijke perspectieven van gedachten te wisselen, en dat deze president zich daarmee in een lange traditie schaarde waarin de verlichte macht de nabijheid van filosofen zocht en aan deze omgang legitimatie ontleende.'<sup>6</sup> Engelmann schrijft dat deze tijden voorbij zijn: "De tijden dat het van belang was wat filosofen als Simone de Beauvoir of Jean-Paul Sartre, Michel Foucault of Jean-François Lyotard over het actuele gebeuren te zeggen

<sup>5</sup> Zie Paul Cliteur, *Tegen de decadentie. De democratische rechtsstaat in verval*. (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2004)

<sup>6</sup> Alain Badiou & Slavoj Žižek, *Actuele filosofie. Een dispuut*, vert. Leon Otto de Vries (Kampen: Klement, 2005), p. 7

hadden en welke voorstellen ze ter verbetering van de omstandigheden deden, behoren tot het verleden. Vandaag worden zelfs de filosofen-imitators, die in de jaren '70 van de vorige eeuw de filosofen hebben afgelost, op hun beurt door entertainers en modellen, voetballers en bokkers vervangen.”<sup>7</sup> Met deze zin spreekt Engelmann voor Badiou en Žižek die zoals gezegd in overeenstemming met conservatieve denkers ageren tegen de geestelijke vervlakking van tegenwoordig. In het dispuut komen een aantal basisovertuigingen naar voren die eveneens gedeeld worden door de conservatieven zoals het geloof in de objectieve waarheid in strijd met het postmoderne relativisme en dat wat Badiou de ‘verschrikkelijke passie van het reële noemt’, een passie van een cultuur waarbij ‘het Ware’ hier en nu gerealiseerd moet worden.<sup>8</sup>

Doel is hier niet een vergelijkende studie te verrichten. Maar de overeenkomst van conservatief met progressief, en de boodschap die zij gelijktijdig verkondigen, laat zien dat er sprake is van een zeer brede tendens van cultuurkritiek waarvan het draagvlak toeneemt en derhalve zeer ernstig genomen moet worden. Want dit brede draagvlak ontnemt mogelijke vermoedens dat het omtrent deze tegen de tijdsgeest indruisende wereldbeschouwingen niet zozeer zou gaan om waarheidsverkondigingen maar eerder om ideologische propaganda van een sociaal-politiek lobby.

Hoewel er sprake is van een kritische tendens is de apocalyptische boodschap die bovenstaande schrijvers verkondigen allerminst nieuw. Evenmin is het een nieuw fenomeen dat kritiek uitsluitend uit rechts-conservatieve of uitsluitend uit links-progressieve c.q. neomarxistische hoek komt. En ook is het beslist niet voor het eerst dat elitaire en reactionaire wereldbeschouwingen overeenstemmen met sociaal-progressieve percepties. De leden van de Frankfurter Schule zagen sociale problemen ontstaan in samenhang met de industrialisatie van de samenleving en de steeds groter wordende rol van technologie. In *One-Dimensional Man* (1962) stelt Herbert Marcuse bijvoorbeeld de gelijkschakelende effecten van de consumptiemaatschappij aan de orde. Volgens de schrijver is de stimulatie van massaconsumptie een vorm van sociale controle, waarbij subversieve en revolutionaire neigingen met behulp van commerciële verleidingsmanoeuvres onderdrukt worden, teneinde een eendimensionale mens en samenleving te creëren.

*One-Dimensional Man* verscheen in navolging van *Dialektik der Aufklärung* (1947) van Theodor Adorno en Max Horkheimer. Dat werk was relevant toen het uitkwam en is uitermate relevant gebleven, zo nog alleen maar relevanter geworden.<sup>9</sup> De morele argumenten die de schrijvers tegen het westerse kapitalistische systeem inbrengen, zijn het herzien waard omdat dit systeem in de loop van de vorige eeuw steeds meer vrijspel heeft gekregen. Gedacht kan daarbij worden aan de financiële deregulering onder Thatcher en Reagan in de jaren 80 van de vorige eeuw, die een blind geloof in de heilzaamheid van de vrije markt impliceerde. De financiële crisis die in 2007 ontstond en de economische crisis die daar in 2008 op volgde, heeft dit geloof ernstig aangetast. Een kritische houding ten opzichte van het moderne kapitalisme wordt nu door velen aangenomen. In de ontstane discussie wordt vooral gesproken over zuiver economische principes. Ook worden morele bezwaren naar voren gebracht zoals de oneerlijk verdeelde welvaart als gevolg van de liberale marktwerking of de hebzucht waaraan men ten prooi valt wanneer in de financiële sector toezicht en regulatie gering zijn. Maar in brede kring wordt nauwelijks gesproken over hoe het kapitalisme en het wetenschappelijk positivisme, dat volgens onder meer Adorno en Habermas een ideologie daarvan is, de kwaliteit van de cultuur als geheel mogelijk zou kunnen hebben aangetast, waaronder de kunsten en religie. Dat zegt een hoop over de prioriteit die maatschappelijk gesteld wordt: het bevestigt Adorno's kritiek op het utilitaire denken van de westerse samenleving dat een manier van denken is die volgens de filosoof een vernietigende werking heeft op diezelfde samenleving die dit denken bezigt.

In de *Dialektik der Aufklärung* beschrijven Adorno en Horkheimer de rigide rationalistische wetenschapsmethode van determinisme als de grond voor het autoritaire kapitalistische systeem. De auteurs stellen dat het Westen sinds de Verlichting zich door een formalistische beheersingsdrang laat leiden. De deterministische procedure van deze traditie ontkent de ware natuur van de mens die voor een groot deel irrationeel is, met het dodelijke effect dat alle betekenis uiteindelijk uit het leven

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 7 – 8

<sup>8</sup> Zie Alain Badiou, *De twintigste eeuw*, vert. Frans de Haan (Kampen: Ten Have 2006)

<sup>9</sup> Recente publicaties van Robert W. Witkin (*Adorno on Popular Culture*, Routledge, 2002) en Jay Bernstein (*Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, 2001) geven blijk van de interesse die Adorno tegenwoordig oproept en de zin diens theorieën te projecteren op de hedendaagse samenleving.

verloren gaat. Het enige dat zal overblijven is een soort van abstracte realiteit die met behulp van entertainment wordt versluierd. Volgens Adorno is de maatschappelijke gerichtheid op vermaak kenmerkend voor de werking van het kapitalistische systeem dat stelselmatig authentieke elementen uit de samenleving verwijdert met het doel een volledig uniforme samenleving te bewerkstelligen. De hele cultuur is volgens Adorno tot een allesomvattende industrie geworden waarbij ook het menselijke denken en doen volledig onder controle wordt gebracht teneinde deze industrie in stand te houden. Daartoe wordt de massa verdoofd door allerlei vormen van vermaak aan te bieden die buitengewoon uiteenlopend en divers lijken te zijn maar in werkelijkheid allemaal tot hetzelfde eenduidige principe herleid kunnen worden. Passend bij deze vermeende pluraliteit is de illusie die de massa voorgeschoteld krijgt dat iedereen uniek is en dat al deze unieke mensen een unieke mening en smaak hebben waaraan de samenleving tegemoet komt in de vorm van talrijke diensten en producten die speciaal toegesneden zijn op al die unieke individuen die uiteraard hun geld dienen uit te geven aan het rijke assortiment dat hen aangeboden wordt.

Volgens de twee auteurs hebben de secularisatie en opgetreden differentiatie op sociaal en technologisch gebied tegen de verwachting in allerminst tot culturele verscheidenheid of zelfs chaos geleid maar juist tot maatschappelijke uniformiteit. Al dat in films, tijdschriften en op de radio wordt verkondigd, is uniform en in dienst van wat zij het ijzeren systeem noemen. Dit systeem is zo geraffineerd dat het op iedere schaal werkzaam is. Alle producten die de cultuurindustrie vervaardigt, zijn dus in feite identiek aan elkaar omdat ze volgens hetzelfde principe ontstaan. Er bestaat daarom geen verschil tussen het algemene en het bijzondere. Het is slechts de schijn van verscheidenheid die wordt gewekt waarmee de cultuurindustrie haar monopoliepositie kan behouden. Maar de elite aan top daarvan doet steeds minder haar best deze machtspositie te verhullen. Zo wordt bijvoorbeeld niet langer gepretendeerd dat de producten die zij vervaardigen kunstzinnige waarde hebben. In alle openheid wordt gezegd dat kunstobjecten louter producten zijn, bedoeld om handel mee te drijven. Er is een ideologie gecreëerd die stelt dat kunst louter koopwaar is om zo het bestaan van de rommel die geproduceerd wordt te kunnen rechtvaardigen. Men spreekt niet meer van kunstenaarschap, maar van industrie. Welke kwalitatieve eigenschappen de artikelen in artistieke zin hebben, maakt dan ook niets uit. Het doel is namelijk uitsluitend om zo veel mogelijk kapitaal te vergaren. Alleen als de artikelen goed verkocht worden, is het bestaan ervan gewenst. Als zijnde een product moet kunst een praktisch nut hebben. De nuttigheid wordt in een getal, in geldwaarde uitgedrukt, en hoe hoger dit getal hoe groter de nuttigheidswaarde.

Omdat het in de cultuurindustrie om markbelangen gaat, wordt er aan massaproductie gedaan. De geproduceerde massa aan goederen moet uiteraard worden afgezet, en daartoe moet de industrie een machtig netwerk op touw zetten met een zo efficiënt mogelijke logistiek en zo grootschalig mogelijke distributiemogelijkheden. Massaproductie betekent schaalvergroting, dus winning van terrein, vergroting van macht. De geïndustrialiseerde wereld draait op grond van zorgvuldige organisatie, planning en management, machtwinst en machtsbehoud. Daartoe worden alle producten als een keten aan elkaar geschakeld. Dit is mogelijk dankzij de gelijkvormigheid van de producten; zij sluiten naadloos op elkaar aan. Daar komt bij dat de producten afhankelijk zijn van elkaar; het een vult het ander aan of kunnen soms niet zonder elkaar. De consument wordt wijsgemaakt dat wanneer hij gebruikt maakt van een bepaald product, hij ook van een daaraan gelieerd product gebruik moet maken. Zo wordt een afhankelijkheidsgevoel gevoeld bij de consument die daarmee een slaaf wordt van de cultuurindustrie.

De toegepaste methode om alles met elkaar te verbinden, alles gelijk te schakelen, bestaat uit het nemen van elementen uit een bestaand product om deze vervolgens in implementeren in een ander product. Een hedendaags voorbeeld is de mobiele telefoon waarmee ook foto's gemaakt kunnen worden en op het internet kan worden gesurft. Binnen de kunsten wordt deze methode ook toegepast. Adorno geeft het voorbeeld van een deel uit een Beethoven-symfonie dat als soundtrack voor een film wordt gebruikt en een roman van Tolstoj die verwerkt wordt in een filmscript.<sup>10</sup> Op deze manier verliezen artistieke meesterwerken hun uniciteit. Zij worden door de cultuurindustrie toegeëigend en in verband gebracht met zaken waar het originele kunstwerk nooit in verband gebracht mee zou kunnen worden, tenzij er aan het kunstwerk gesleuteld wordt en in een nieuwe context wordt geplaatst. Naast

---

<sup>10</sup> Zie Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, vert. John Cumming (New York: Herder & Herder, 1972), p. 122

een nieuwe bestemming krijgen oude meesterwerken ook een nieuw exclusief doel toebedeeld, namelijk het doel zo veel mogelijk geld op te leveren. Daartoe moet het kunstwerk aangepast worden aan de wensen van het grote publiek, dus consumentvriendelijk worden gemaakt. Zo wordt het kunstwerk gedegradeerd; het moet immers afzakken naar een lager niveau: het niveau van de triviale alledaagsheid, feestelijkheid en vermakelijkheid. Het kunstwerk wordt in diens interessantheid, ambivalentie en complexiteit, kortom alles wat het werk uniek maakt, aangetast en zo verliest het kunstwerk niet alleen diens uniciteit maar ook diens authentieke waarde, een waarde die in de oorspronkelijkheid lag en daarom onschatbaar was. Maar eenmaal identiek gemaakt aan al het andere waar de cultuurindustrie haar greep op heeft, kan de waarde van het kunstwerk wel degelijk geschat, zelfs tot op de cent berekend worden, daar diens nieuwe waarde uitsluitend ligt in het kwantitatieve domein van de commercialiteit.

Aangezien de cultuurindustrie louter commerciële doeleinden heeft, moeten de producten die zij levert makkelijk verteerbaar zijn. Als het bijvoorbeeld gaat om films en muziek, dan moeten deze vooral niet te ingewikkeld maar juist bijzonder voorspelbaar zijn. In samenspraak met de kwantitatieve schijn die wordt opgehouden, de zogenaamde verscheidenheid aan producten, wordt ook een kwalitatieve schijn opgehouden met het doel de voorspelbaarheid van de algemene cultuurindustrie te maskeren. Bepaalde producten worden doelbewust bestempeld als zijnde pulp, zoals de zogenaamde B-films die zich in kwalitatief negatieve zin onderscheiden van A-films, de zogenaamd betere producties, om de suggestie te wekken dat de cultuurindustrie wel degelijk ook unieke en hoogstaande producten aanbiedt. Boeken, tijdschriften en muziek worden geclassificeerd op grond van een door de industriële vastgestelde kwaliteit. En zoals producten ingedeeld worden in verschillende prijscategorieën, zo worden de consumenten ingedeeld per inkomensgroep. Van de grote tot de kleine beurs, er is voor ieder wat te koop. Het enorme spectrum van verschillend geprijsde producten doet dus een evenredige variatie aan kwaliteit vermoeden, maar niets is minder waar. De kwaliteit van een film wordt volgens het schrijversduo vooral bepaald door de hoeveelheid sterren die deze bevat, de geavanceerdheid van de toegepaste technologische middelen, en de inbreng van de nieuwste psychologische formules. De kwaliteit wordt dus bepaald door de mate waarin verschillende soorten producten, variërend van media tot wetenschappelijke formules, in een nieuw product met elkaar fuseren. Hoe meer individuele producten zich in dienst stellen van het *Gesamtkunstwerk* waarin ze samensmelten, hoe hoger de toegekende waarde. De kwaliteitsbepaling vindt plaats op basis van kwantitatieve en materiële criteria. Inhoud en betekenis spelen nauwelijks een rol. Dat kan ook niet, want iets kan alleen significante betekenis hebben als het zich wezenlijk onderscheidt van het andere. Maar in de cultuurindustrie is alles gelijkgeschakeld, heeft alles hetzelfde wezen, dezelfde eenvoudige grondstructuur.

Zoals gesteld wekken het veelvoud aan producten, hun onderlinge verstrengeling en vastgestelde prijshiërarchie de indruk van kwantitatieve en kwalitatieve verscheidenheid. Maar er komt nog een methode bij die ertoe dient om deze verscheidenheid nog groter te doen laten lijken. Want naast het brede spectrum aan prijslabels heeft de cultuurindustrie een zo nog omvangrijker spectrum aan genre en stijllabels gecreëerd. De consument hoeft zelf niets meer te classificeren op grond van zijn eigen bevindingen, de producenten hebben dit al voor hem gedaan. De cultuurindustrie wil niets aan het toeval overlaten. Ieder product komt tot stand volgens een minutieuze planning, ook de producten die binnen het artistieke domein vallen zoals films en muziek. Deze worden geconstrueerd aan de hand van vastliggende schema's die ontworpen zijn om de consument zoveel mogelijk in zijn aangeboren gemakzucht tegemoet te komen (met een schema hoeft op zichzelf niets mis te zijn; aan veel hoge kunstuitingen, zoals de fuga's van Bach, liggen immers rigide schema's ten grondslag). De consument moet vooral niet aan het denken gezet worden, en zelfs als de consument het gevoel heeft dit wel te doen, dan was dit een beoogd effect van de producenten die ook de menselijke psyche betrekken in de berekening. Wanneer iets lijkt op toeval of spontaniteit, zoals een grap of een verontwaardigde reactie, dan was het al ingecalculiseerd. Omdat de grote filmmaatschappijen al hun films op basis van dezelfde formule maken, zijn alle films in essentie gelijk. De in de film verwerkte details zijn inwisselbaar omdat ze niet protesteren tegen het georganiseerde geheel als zijnde een antithese ervan, maar staan juist geheel in dienst van het geheel: de delen zijn namelijk gelijk aan het geheel. Voor populaire muziek geldt hetzelfde. De ervaren luisteraar weet bij het horen van het begin van een nummer precies hoe dit zal eindigen. Door echter films en muziek van talrijke labels te voorzien, waarbij ze ingedeeld

worden in een bepaalde stijl of een zeker genre, wordt de voorspelbaarheid en gelijkvormigheid van de producten versluierd.

Maar hoe wordt volgens de schrijvers de fascinatie van de consument voor de wegwerpartikelen die hij iedere keer opnieuw weer krijgt voorgeschoteld, behouden? Wat zorgt ervoor dat de massa zich iedere keer weer door hetzelfde middel wil laten verdoven? Adorno en Horkheimer schrijven dat het echte leven niet meer te onderscheiden is van de films.<sup>11</sup> De karakters die optreden in films zijn in de lijn der voorspelbaarheid prototypes die zich volgens een standaard tot elkaar verhouden. Het gedrag dat deze prototypes vertonen, is het ideale gedrag van mensen die leven in de kapitalistische wereld; een wereld waarin zelfs het menselijk gedrag gestandaardiseerd wordt. De films voorzien van een standaardplot kunnen dankzij de gestandaardiseerde plot eenvoudig gereproduceerd worden. Dit gebeurt dan ook veelvuldig. De films fungeren zo als propagandamiddel; een onaflatende stroom van dezelfde boodschap over hoe men zich zou moeten gedragen, bereikt de zintuigen van de consument. Om de massa te onderwerpen, hoeft geen enkel pressiemiddel aan te pas te komen. De massa laat zich vrijwillig indoctrineren omdat datgene wat ze ontvangt, het amusement, de zintuigen streelt. Klakkeloos gaat men zich gedragen zoals men zich in de films gedraagt; net zoals een kind zijn moedertaal leert, gaat dit helemaal vanzelf. De hele cultuurindustrie draait op het principe van mechanische reproductie, kopieergedrag. En zo schikt ook de massa zich naar de sociale hiërarchie zoals die gepresenteerd wordt in de films. Men laat zich in een mal gieten om deel uit te maken van een perfect georganiseerde maatschappelijke orde.

Adorno en Horkheimer waren niet de eerste die de wereld attent maakten op de gevolgen van de technologische ontwikkelingen zoals de mechanisering van mens en maatschappij. Onder andere Ernst Jünger, Oswald Spengler, Martin Heidegger en Walter Benjamin hadden aan het begin van de twintigste eeuw de massamaatschappij al zien opkomen. Deze schrijvers hadden hun wereldbeschouwing echter opgeschreven in het Europa van voor de Tweede Wereldoorlog. Adorno had daarentegen de inzichten meegenomen van de totalitaire dictaturen, die onder invloed van grote theorieën uit de negentiende eeuw, variërend van de perfide interpretatie van Nietzsche tot en met het materialistische grondslagen van Marx, gestalte hadden gekregen. De *Dialektik der Aufklärung* volgde op twee wereldoorlogen, mislukte utopieën, de nationaal-socialistische dictatuur, de Holocaust. Adorno stond op de historische grens van het oude en nieuwe Europa. Vanuit die positie keek hij terug op de oude Europese hoogcultuur die voorgoed verloren leek te zijn gegaan. Het vooruitzicht was een nieuw tijdperk waarin men zich niet meer zou wagen aan Grote Verhalen en utopische politieke projecten. In de toekomst zou men geen enkel collectief geloofsideaal meer willen aanhangen. Dit zou leiden tot een cultuur van subjectivisme en scepticisme, hedonisme en nihilisme; een cultuur die geen vertrouwen meer zou steken in het onvoorspelbare hogere, maar zich zou binden aan de nuchterheid van het empiricisme, positivisme en pragmatisme, wat tot een heel nieuwe vorm van totalitarisme zou leiden.<sup>12</sup>

De *Dialektik der Aufklärung* verscheen tussen de sterfgevallen van de twee grootste dictators van de twintigste eeuw, na Hitlers dood in 1945 en voor Stalin die in 1953 stierf. De bestrijding van morele teloorgang stond centraal in de politiek van beide dictators. De sociale verloederding ging volgens de partij-ideologieën samen met artistiek verval. Hitler en Stalin lieten zich voorstaan op een voorliefde voor de kunsten en zij presenteerden zichzelf als ware connaisseurs op dat gebied. Hitlers belangstelling ging vooral uit naar de beeldende kunsten terwijl Stalins grote passie de literatuur was. Beiden ambieerden het kunstenaarschap in hun jonge jaren; de een schilderde niet onverdienstelijk en de ander vestigde zijn naam als schrijver van Georgische gedichten in romantische stijl. De artistieke inborst van de twee leiders zou decennia later de esthetisering van het fascisme en communisme betekenen.

Het was immers de kunst die de maakbare mens kon beïnvloeden, in positieve en negatieve zin. De decadente moderne kunst zou de mens moreel bederven. Hitler en Stalin bestreden elkaar, maar ze

---

<sup>11</sup> Ibid, p. 126

<sup>12</sup> Twee invloedrijke cultuurfilosofische werken die van belang zijn in dit verband te noemen omdat ze net als *De dialectiek van de Verlichting* in de nasleep van WOII gepubliceerd werden, en waarin eveneens kritische toekomstvisies ontvouwd worden vanuit het perspectief van twee wereldoorlogen en waarin o.a. gewezen wordt op de ongunstige gevolgen van secularisering en de machtstoename van de techniek, zijn Richard M. Weavers *Ideas Have Consequences* (1948) en C.E.M. Joads *Decadence: A Philosophical Inquiry* (1948).

hadden ook een gemeenschappelijke vijand: de modernisten. De kunst die zij maakten was ziek en hoogst besmettelijk. De nazi's spraken over *Entartete Kunst*; kunst zonder wortel, het product van joden en bolsjewieken. Veel grote modernisten kwamen uit Rusland: Wassilij Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Jewgenij Samjatin, Dmitri Sjostakovitsj, Boris Pasternak, Ossip Mandelstam, Sergej Prokofjew, Alexander Rodtschenko, en Wladimir Tatlin. Maar in eigen land werden deze individualisten net zo gehaat als door de nazi's. Ook in het antikosmopolitische Rusland werden zij bestempeld als 'vreemd voor het volk', als 'pionnen van de joodse intelligentsia'. De modernisten hadden de keuze tussen conformeren aan het systeem of deportatie. Het bracht Malewitsch ertoe met zijn avant-gardistische stijl ten tijde van *Rote Kavallerie* (1932) te breken en gezagsgetrouw over te schakelen op het sovjetrealisme waar *Der Arbeiterin* (1933) een voorbeeld van is. Ook de componisten waren niet veilig achter hun abstracte klankdecor. Sjostakovitsj moest zijn symfonieën voorspelen aan partijfunctionarissen die bepaalden of wat zij hoorden wel of niet staatsondermijnd was. De componist overleefde de Stalinistische terreur maar leefde in voortdurende angst plotseling te zullen worden opgepakt. Minder geluk had Mandelstam. De woorden van zijn poëzie waren te concreet om staatskritiek te kunnen versluieren. In 1934 werd hij voor het eerst gearresteerd nadat hij een gedicht over Stalin had geschreven. De Sovjetleider verleende hem gratie en Mandelstam kreeg huisarrest. Drie jaar later, in 1937, werd hij opnieuw opgepakt. In 1938 overleed hij in een van de kampen in het verre Azië.

Aan de politieke strijd tegen het modernisme ging een cultuurwedloop tussen modernisten en antimodernisten vooraf die al in het laatste kwart van de negentiende eeuw begonnen was. Hoewel het dispuut vaak over religie ging en gevoerd werd door voor- en tegenstanders van kerkelijke dogma's ontbrak het over het algemeen toch aan een kernpunt in de discussie omdat de moderniteit veel meer behelsde dan louter het proces van secularisering. Het discours was zo ambivalent als de moderniteit zelf. De scheidslijn tussen secularisme en religiositeit was vaak flinterdun. De levensfilosofie raakte in zwang en leidde tot de geboorte van het symbolisme, Jugendstil en expressionisme. Henri Bergsons *L'évolution créatrice* (1912) veroorzaakte een intellectuele storm. De wereld werd voorgesteld als een wervelende zijnsstroom. Niet het verstand maar de intuïtie bracht de mens tot de kern van zijn bestaan. In de spanning en het gevaar van de ervaring lag de menselijke scheppingskracht. Het was Nietzsche die deze stemming van strijdvaardige levenslust teweeg had gebracht. De wil tot macht werd in de jaren na 1900 niet als idee maar als een uit te voeren motto opgevat. De tijdsgeschiedenis droeg de tegenstrijdige kenmerken van het Schopenhaueriaanse pessimisme en de opgewekte Dionysische krachtpatserij, een schijnvrolijkheid die de dieper gelegen melancholie trachtte te overstemmen. In deze bizarre sfeer van massahysterie liep de mannelijke bevolking van de grote Europese mogendheden in 1914 lachend en zingend naar het front.

De tegenstrijdigheden van het modernisme lieten zich zien in maatschappelijke tendensen die in verbinding stonden met allerlei denkstromingen die zich met elkaar vermengden. Het was door de ongrijpbaarheid van het modernisme dat de fascistische en communistische afkeer van hadden. Voor afwijkende elementen is immers geen plaats in een genivelleerde politiestaat. De modernistische herwaardering van ideeën bemoeilijkte de toe-eigening van opvattingen door individuen, groepen, of staten. De nazi's beschouwden *Der Arbeiter* (1932) van Ernst Jünger aanvankelijk als een lofzang op de volksverheffing van de totalitaire massamaatschappij, terwijl de elitaire conservatieve Jünger in strijd met het nationaal-socialistische volkscollectivisme er een aristocratische en hoogst individualistische levensstijl op nahield en als fervent aanhanger van Nietzsche ervan overtuigd was dat de verheffing van het leven uitsluitend via artistieke wegen bereikt kon worden, waarbij men zich alleszins verre moest houden van het triviale politieke gedrang. De nieuwe mens waar Jünger over schreef, was een Nietzscheaanse mens die opgewassen moest zijn tegen de mobilisering van de technologie, die hij niet klakkeloos prees, maar als een onvermijdelijke ontwikkeling beschouwde binnen een altijd transformerende wereld. De onverbreekelijke en geestdriftige individualist zou de inventiviteit bezitten de technologie naar zijn hand te zetten en deze voor zijn eigen doeleinden te gebruiken. In *Der Arbeiter* wordt allesbehalve de wens geuit een eendimensionale robotachtige mens te creëren, maar een beroep gedaan op de menselijke creativiteit.

Waar Jünger kansen zag ten aanzien van de nieuwe samenleving, was Oswald Spengler beduidend minder optimistisch, wat onomwonden blijkt uit de titel van zijn magnum opus *Der Untergang des Abendlandes* (1918). Net als Jünger was Spengler een bewonderaar van Nietzsche, maar een nieuwe verheven mens zag Spengler toch niet in het verschiep liggen. Dat had niets te maken met de Eerste

Wereldoorlog die Europa letterlijk had verwoest. Spengler zag de teloorgang van het Westen niet als een gevolg van recente calamiteiten, maar als een onvermijdbare uitkomst van eeuwenlange culturele bloei. In navolging van Goethe en Nietzsche, aan wie hij schatplichtig verklaarde te zijn, beschouwde hij culturen als organismen die groeien, rijpen en afsterven. Volgens dit patroon waren oude wereldbeschavingen zoals de Babylonische, Egyptische en Grieks-Romeinse beschavingen opgekomen en ten onder gegaan. De westerse cultuur werd in het eerste millennium vooral getekend door Arabische, Joodse en Byzantijnse invloeden en was daarmee nog niet volledig tot bloei gekomen. Pas na het jaar 1000 kreeg het Westen zijn eigen en definitieve vorm die Spengler Faustiaans noemt omdat deze cultuur gekenmerkt werd door een continu streven naar het onbereikbare, de wil alles op hemel en aarde te kunnen doorgronden, en een grenzeloze vooruitgangdrang. De tragiek die de westerling dan juist treft is dat op een gegeven moment geen vooruitgang meer geboekt kan worden. Spengler wees lineaire vooruitgang namelijk van de hand. Net als voor Goethe betekende evolutie voor hem de vervulling van een vorm. Iedere cultuur heeft een unieke basisvorm die de kiem vormt waaruit een cultuur (binnen een specifiek geografisch gebied) kan bloeien. Deze is als een muzikaal thema waarop vele variaties mogelijk zijn die, hoe sierlijk en complex zij zich ook mogen ontwikkelen, allemaal herleid kunnen worden tot dat ene basismotief. Binnen een cultuur hangen kunst, religie en denkwijzen dus nauw samen daar ze uit dezelfde kiem ontsproten zijn. Hoe onbegrensd de variatiemogelijkheden ook lijken, op een zeker ogenblik zullen alle mogelijkheden zijn benut en zal er geen nieuwe variatie meer gemaakt kunnen worden. Zo sterven ook culturen af wanneer hun bronnen zijn uitgeput. We moeten ons bij dit idee geen Apocalyps voorstellen waarbij het Westen letterlijk ten onder gaat. Tussen de Tigris en de Eufraat wonen nog steeds mensen, alleen vormen zij reeds een andere beschaving, die echter niet meer toonaangevend is zoals de Babylonische cultuur dat was van 1800 tot 539 v.Chr. Zo zal ook de westerse cultuur in haar Faustiaanse hoedanigheid aan macht en invloed verliezen en eens als een ruïne tot de wereldgeschiedenis gaan behoren.

Als metafoor voor het culturele groeiproces gebruikte Spengler de vier jaargetijden. Aan het begin van het Faustiaanse tijdperk, toen de gotische stijl in zwang raakte, beleefde het Westen zijn lente. Met de barok begon de zomer — wat een wel zeer lange lente impliceert — die met het contrapunt van Bach zijn hoogste graad bereikte en daarna bekoelde tot de herfstfase die gekenmerkt werd door het raffinement van de rococo. Met de negentiende eeuw brak de winter aan: de laatste fase van de westerse cultuur, waarvan wij ons kunnen afvragen of wij ons nog daarin bevinden ja of nee. In de lente, zomer en herfst werd kunst gemaakt op basis van een sterk ontwikkeld begrip van vorm en stijl. In de winter ontbrak het aan dergelijke strengheid. Kunst werd eclectisch en vormde geen echte eenheid meer wat volgens Spengler een teken van culturele vermoeidheid was: “The symptom of decline in creative power is the fact that to produce something round and complete the artist now requires to be emancipated from form and proportion. Its most obvious, though not its most significant, manifestation is the taste for the gigantic. Here size is not, as in the Gothic and the Pyramid styles, the expression of inward greatness, but the dissimulation of its absence.”<sup>13</sup> Het pochen met grote gebaren is kenmerkend voor afstervende culturen; illustratief zijn volgens Spengler het grote altaar van Zeus in Pergamon, de Kolossus van Rodos, de architectuur van het Romeinse Rijk, en ook de Amerikaanse wolkenkrabbers die aan het begin van de twintigste eeuw werden gebouwd. Naast buitensporigheid is willekeur ook een belangrijke indicatie voor verval en deze willekeur heeft de conventies verpletterd die eeuwen hebben gegolden. Spengler schrijft dat in de tijd van Rembrandt of Bach de kunstenaar zich geen ambitieuze uitpattingen kon permitteren omdat de vorm van zijn kunstwerk werd bepaald door de regels van een traditie of school, en niet door zijn persoonlijke neigingen.

Als conventies buiten spel worden gezet, verdwijnt ook de routine. Kunstenaars uit de lente of zomerperiode waren vertrouwd met de traditie waar zij deel van uitmaakten. Het maken van een kunstwerk gebeurde op basis van vaardigheden die men door gewoonte had verworven. De kunstenaar van toen hoefde zich niet te vermoeien met een individuele zoektocht naar originaliteit; hij was vertrouwd met een specifiek kader van collectief geldende conventies, waarbinnen hij uiteraard een zekere ‘bewegingsvrijheid’ had. Maar individuele stemmingen werden getemperd door orde en hiërarchie. Waar Bach, Haydn en Mozart in een hoog tempo het ene na het andere kunstwerk

---

<sup>13</sup> Oswald Spengler, *The Decline of the West*, vert. Charles Francis Atkinson (New York: Oxford University Press, 1991), p. 156

creëerden als gevolg van routine, daar moest de moderne kunstenaar al zijn energie verzamelen om tot een respectabele artistieke prestatie te komen, juist omdat hij zich maximale vrijheid van expressie veroorloofde en naar uiterste zeggingskracht streefde. Gecultiveerde vormen liet hij achter zich om terug te keren naar het elementaire, naar de natuur.

Spengler vond de hedendaagse kunst van zijn tijd de naam kunst niet mocht dragen. Alles na Wagner, Manet, Cézanne, Leibl en Menzel, was leugenachtig en potentieloos. Alle kunstacademies konden gesloten worden zonder de kunsten ook maar een beetje aan te tasten. Maar veel van zijn tijdgenoten hadden niet door dat de kunst dood was, integendeel, zij zouden de waan hebben gehad dat zij in een artistiek gezien vooruitstrevende tijd leefden: “[...] we find a pursuit of illusions of artistic progress, of personal peculiarity, of “the new style,” of “unsuspected possibilities,” theoretical babble, pretentious fashionable artists, weight-lifters with cardboard dumb-bells—the “Literary Man” in the Poet’s place, the unabashed farce of Expressionism, which the art-trade has organised as a “phase of art-history,” thinking and feeling and forming as industrial art.”<sup>14</sup> Volgens Spengler is deze ijdele illusie, dit zelfvoldane zwelgen typerend voor culturen die aan de rand van de afgrond staan. Hij noemt als voorbeeld Alexandrië waar kunstenaars geen nieuwe kunst creëerden maar enkel aan spektakelmakerij deden en zo met succes hun publiek overdonderden en misleidden. Bij bedorven culturen is kunst louter nog een industrie, een middel om roem en geld te verwerven. De kunstmarkt speculeert op de sentimenten van zijn doelgroep opdat commercieel succes behaald wordt. Al dat geproduceerd wordt, zijn clichématige prototypes: “The final result is that endless industrious repetition of a stock of fixed forms which we see today in Indian, Chinese and Arabian-Persian art. Pictures and fabrics, verses and vessels, furniture, dramas and musical compositions—all is pattern work. We cease to be able to date anything within centuries, let alone decades, by the language of its ornamentation. So it has been in the Last Act of all Cultures.”<sup>15</sup>

De schrijver had weinig vertrouwen in de liberale democratie omdat deze tot demagogische politiek zou leiden; een politieke vorm waarbij partijen appelleren aan de gevoelens en behoeften van de massa. Democratie zou een commercieel systeem zijn, gericht op macht en geld; een systeem dat perfect paste bij een teloorlopende samenleving. Het electoraat zou zich voor het grootste deel begeven in de steden, die alsmear voller zouden worden en waarin industrie en technologie steeds meer de overhand zouden krijgen. Het denken en handelen zouden hiermee steeds pragmatischer worden, enkel gebaseerd op materialistische en economische idealen. Spengler vond dat zijn tijdgenoten een mechanische conceptie van de wereld hadden. Het was de nieuwe en effectieve religie van zijn tijd. Net als kunst loopt de ontwikkeling van een religie volgens Spengler synchroon met die van de cultuur waaraan deze is verbonden. Als een cultuur uitgeput is geraakt en haar creativiteit heeft verloren, dan geldt dit ook voor haar religie: “Culture is ever synonymous with religious creativeness. Every great Culture begins with a mighty theme that rises out of the pre-urban countryside, is carried through in the cities of art and intellect and closes with a finale of materialism in the world cities.”<sup>16</sup>

Spengler hechtte belang aan religie omdat hij het als een voorwaarde beschouwde voor culturen om te kunnen floreren. Tegelijkertijd had hij zich met de toepassing van het ‘universele symbolisme’ (de zoektocht naar culturele grondvormen) laten inspireren door Nietzsche, auteur van *De Antichrist*, de man die de dood van God had afgekondigd. Maar alleen de bekrompen geest is niet bij machte religiositeit en secularisme met elkaar te verzoenen. De grote denkers van de moderniteit dachten niet zwart-wit. Dankzij het vrije denken waar zij zich van bedienden, waren zij in staat hun gedachten in galante doch stalen bewoordingen op te tekenen, krachtig en niet zelden ook polemisch. Want in hun opstellen was het spelachtige element belangrijk. De experimenteel filosofische inslag van de moderniteit bezorgde de eigentijdse beschouwingen altijd iets oneigentijds, zoals de dichtkunst dit doet. Spengler hoopte dat zijn *Untergang des Abendlandes* als een filosofisch-poëtisch epos gelezen werd. Jüngers *Der Arbeiter* dient eveneens zo gelezen te worden; als een machtige uiteenzetting van een kunstzinnige idee. Jünger, die een lang en avontuurlijk leven had geleid en niet de christelijke ascese maar de Nietzscheaanse bevestiging van het leven als motto had, beschouwde het christendom en het rooms-katholicisme nochtans als de grondwaarden van zijn bestaan. Het denken in radicale tegenstellingen is dan ook intellectueel onwaardig en hoogst ongewoon voor de patricische geest, die niet rondwaart in de brallerige politieke arena, maar die zich enkel ontvouwt op schrift of in het

<sup>14</sup> Ibid, p. 158

<sup>15</sup> Ibid, p. 158

<sup>16</sup> Ibid, p. 345



salongesprek. Dat veel ideeën van Spengler en Jünger, die beide doorgaans tot de rechts-conservatieve categorie worden gerekend, hun weg hebben gevonden in de boeken van Adorno en Marcuse, die hun gedachten op basis van neomarxistische grondslagen geconstrueerd hebben, is dan ook niet verwonderlijk. Het is de ambiguïteit van de verfijnde geest die de tegenstellingen doet opheffen. Dat neemt niet weg dat in de discussie omtrent het verval van de westerse cultuur de grond van de overeenstemming tussen ‘links’ en ‘rechts’ wordt bepaald door feitelijke waarnemingen met betrekking tot maatschappelijke ontwikkelingen en daaraan verbonden effecten, zoals technologische vooruitgang en de consequentie van toenemende soevereiniteit van de techniek.

Aan het einde van de negentiende eeuw ontstond een debat dat vergelijkbaar is met dat van tegenwoordig over de vraag of er nog wel vooruitgang mogelijk was na eeuwen van vooruitgang op de gebieden van wetenschap, techniek en kunst. De cultuurcritici van toen spraken ook over een culturele degeneratie en gebruikten het begrip decadentie om te verwijzen naar oude beschavingen die uiteindelijk verloren zijn gegaan. Zelfs de medische wereld mengde zich in de discussie. Een van de belangrijkste doelen van de positivistische wetenschap in het fin de siècle in wetenschapsdisciplines als de psychiatrie, antropologie, seksuologie en criminologie was het diagnosticeren van decadentie.<sup>17</sup> De bekendste diagnostici waren Cesare Lombroso, Richard von Krafft-Ebing, Max Nordau en Sigmund Freud. Hoewel hun sociaal-medische verhandelingen eigenlijk waren bedoeld voor collega-artsen en wetenschappers, werden ze gretig afgenomen door een algemeen publiek, want de inhoud ervan beperkte zich niet alleen tot medische zaken, hij besloeg de hele cultuur van het fin de siècle. De schrijvers lieten zich dan wel voorstaan op hun objectiviteit, toch konden zij het niet laten opiniërend te zijn en hun mening te geven over de culturele status. De kritiek van Lombroso op de esthetische cultuur rond 1900 is bijzonder fel. Zo omschrijft hij Baudelaire in *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* als een gek die leidt aan grootheidswaanzin en verbale perversie.<sup>18</sup> In *Entartung* richtte Nordau zijn pijlen op onder andere de symbolisten, decadenten, Ibsen, Nietzsche, Zola, en Wagner: zij allen waren ‘manifestaties’ van morele waanzin, imbeciliteit en krankzinnigheid.<sup>19</sup> Over het literaire karakter van Baudelaire schrijft hij: “He has the ‘cult of the self’; he abhors nature, movement and life; he dreams of an ideal of immobility, of eternal silence, of symmetry and artificiality; he loves disease, ugliness, and crime; all his inclinations, in profound aberration, are opposed to those of sane beings; what charms his sense of smell is the odor of corruption; his eye, the sight of carrion, suppurating wounds and the pain of others; he feels happy in muddy, cloudy, autumn weather; his senses are excited by unnatural pleasures only”.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> De wetenschap besprak decadentie vooral in termen van degeneratie. De idee dat de westerse beschaving aan degeneratie onderhevig was, werd wijdverbreid aangehangen en dit beïnvloedde zowel de wetenschappelijke, sociaal-politieke als artistieke concepties in Europa, de Verenigde Staten en ook Rusland. (Charles Bernheimer, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002) p. 139)

De Italiaanse criminoloog Cesare Lombroso (1835 – 1909) bespeurde bij zijn decadente medemens onder meer apathie, verlies van moreel gevoel, de neiging tot impulsieve gedragingen of juist sterke twijfel, psychische instabiliteit, overdreven breedsprakigheid, ziekelijke ijdelheid, buitensporige originaliteit, excessieve gepreoccupeerdheid met de eigen persoon, een tendens om op de simpelste zaken mystieke interpretaties los te laten, en een misbruik van symboliek en begrippen. (Ibid, p. 140, Bernheimer citeert uit: Cesare Lombroso, *The Man of Genius* (London: Walter Scott, 1895), 5-6.)

Andere kenmerken van de decadente mens waren volgens Lombroso buitensporige luiheid, tatoeages, en een voorliefde voor orgieën. (Ibid, p. 143, Bernheimer citeert uit: Cesare Lombroso, introduction to the work of his daughter, Gina Lombroso-Ferrero, *Criminal Man* (New York: Putnam's, 1911) xiv.)

In de verhandeling *Psychopathia sexualis* (1886), van de Oostenrijkse psychiater Richard von Krafft-Ebing, worden allerlei seksuele perversies uiteenzet aan de hand van patiëntenbeschrijvingen. Het excessieve seksuele gedrag had volgens Krafft-Ebing alles te maken met de neuro- en psychopathologische eigenschappen van de Europese samenleving. De arts waarschuwt zijn lezers dat de periode rond 1900 het historische equivalent is van de grote decadente periodes uit het verleden, en het was in de grote steden waar de neurotische losbandigheid triomfeerde: “Large cities are hotbeds in which neuroses and low morality are bred, as is evident in the history of Babylon, Nineveh, Rome and the mysteries of modern metropolitan life.” (Ibidem, pp. 140-141, Bernheimer citeert uit: Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, trans. Franklin Klaf (New York: Stein and Day, 1965), 3-4.)

Lombroso's discipel, de Oostenrijkse arts en schrijver Max Nordau gaf met de publicatie van *Entartung* (1892 – 1893) een analyse van de decadente fin de siècle-mens. Net als Lombroso en Krafft-Ebing's bracht hij de pathologische eigenschappen van de samenleving in kaart. Een aanzienlijk percentage van de bevolking leed volgens Nordau aan ontarding en hysterie door toedoen van het drukke en stressvolle grootstedelijke leven evenals overmatig drank- en drugsgebruik. Dit deel van de samenleving was bijzonder pessimistisch ingesteld en zij dachten dat de ondergang nabij was. Ook stond men minzaam tegenover traditionele morele opvattingen. (Meurs, Josine, *Wagner in Nederland* (1843 – 1914) (Zutphen: Walburg Pers, 2002), p. 233, Meurs verwijst naar: Nordau, *Entartung* 2dln. (Berlijn 1893(2)) p.30ev (diagnose), p.63ev. (oorzaken).)

<sup>18</sup> Charles Bernheimer, *Decadent Subjects*, p. 146, Bernheimer citeert uit: Cesare Lombroso, *L'homme de génie* (Paris: Alcan, 1889), 92, 96.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 155, de auteur citeert uit: Max Nordau, *Degeneration* (New York: Fertig, 1968), viii.

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 156 – 157, Bernheimer citeert uit: Max Nordau, *Degeneration* (New York: Fertig, 1968), 294.

Nordau was geen liefhebber van het moderne proza, waar het decadente egocentrisme volgens hem van afdroop. Kunst zou niet onschuldig zijn, zij stond midden in de samenleving. Slechte kunst vertegenwoordigde slechte gewoontes, kon die ook stimuleren en daarmee de cultuur in negatieve zin beïnvloeden. De moderne kunst en culturele trends werden volgens Nordau gekenmerkt door fragmentatie, disjunctie en disharmonie. Maar de mensen van dit decadente tijdperk, schrijft Nordau in *Entartung*, houden juist van die versplintering omdat het een sterke opwinding opwekt, wat ook het doel is van de moderne muziek die verschillende richtingen tegelijk uitschiet en van zo vele schouwspelen die proberen op alle zintuigen tegelijk aanspraak te maken.<sup>21</sup> Alleen de allersterksten waren in staat de afmattende schokken van het hedendaagse stedelijke leven te weerstaan, of deze nu werden veroorzaakt door internationale nieuwsberichten, verdovende middelen of politieke opschudding. Maar voor de meerderheid van de hogere sociale klassen (de boeren en arbeiders zouden wel gezond zijn) gold dit niet; die liet zich leiden door onbewuste impulsen en viel zo ten prooi aan de woekerende hysterie. De paradox was dat men een wanhopig verlangen bezat om origineel te zijn, maar door toedoen van de hysterie waren zij juist ontzettend beïnvloedbaar en imiterend. Het egocentrisme van de decadenten liet zich ook zien in een drang tot minutieus en diepgravend zelfonderzoek. In de spelonken van hun ziel troffen zij niet zelden de duistere kant van zichzelf aan, wat bij velen een zwelgend doodsverlangen deed ontstaan. Hun verering van een esthetiek van decompositie werd door Nordau gezien als representatie van de hang naar psychologische zelfontleding, net als dat zij hun eigen doodsverlangens in de kunst vertegenwoordigd wilden zien.

Hoewel de theorieën van Nordau tegenwoordig in veel opzichten weinig plausibel meer zijn, werden ze destijds beschouwd als waardevolle analyses van de hedendaagse artistieke cultuur. Met zijn sociale kritiek, onder meer op de snelle urbanisatie, oogste hij veel bijval. Hij appelleerde aan de wijdverbreide angsten die men had voor de destabiliserende krachten in de politiek en cultuur, zoals anarchisme, criminaliteit, verval van waarden en seksueel afwijkend gedrag. Deze tendens droeg bij aan het enorme succes van *Entartung*.

Ofschoon Sigmund Freud geen hoge pet op had van Nordau (Freud omschreef zijn collega als dom en ijdel nadat de twee elkaar hadden ontmoet in Parijs in 1886) kwam zijn diagnose van de fin de siècle-decadentie in essentie overeen met die van Nordau.<sup>22</sup> Om zich heen zag hij een samenleving die voornamelijk leek te bestaan uit gefrustreerde, neurotische individuen.<sup>23</sup> In een zenuwslopende samenleving vol seksuele uitpattingen en regressieve fixaties — eigenschappen die door de decadente schrijvers werden verheerlijkt — kon volgens hem geen creatieve potentie aanwezig zijn.<sup>24</sup> Maar de wetenschappelijke nalatenschap van Freud is van grote invloed geweest op de moderne westerse kunst en cultuur. Zijn ideeën van een dynamische psychologie hebben rechtstreeks hun weg in de maatschappij gevonden, evenzeer geldt dit voor begrippen uit het psychoanalytische jargon. Freuds invloed rond 1900 op de intelligentsia liet zich direct zien in de opname van diens ideeën in de literatuur. Toen Hugo von Hofmannsthal in 1901 begon aan het schrijven van een nieuwe versie van

<sup>21</sup> Ibidem, p. 158, Bernheimer citeert uit: Max Nordau, *Degeneration* (New York: Fertig, 1968), 9.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 163, Bernheimer verwijst naar: Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud* (New York: Basic Books, 1953), I:188.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 164, Bernheimer verwijst naar: Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 9 (London: Hogarth Press, 1953-73), 198.

<sup>24</sup> In Freuds visie zoog het abnormale gedrag de energie en levenskracht uit de creatieve vermogens die bij behoud gebruikt konden worden voor culturele sublimatie. Echter tevergeefs smeedde men niet langer kunstwerken, maar symptomen. Dit leidde tot een cultureel verval, een terugkeer naar een infantiele toestand. (Ibidem, p. 170, Bernheimer citeert uit: Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 9 (London: Hogarth Press, 1953-73), 199.)

Freud stelde immers dat decadentie begint wanneer individuen hun eigen welbehagen op de eerste plaats zetten. Het grote geheel — de maatschappij — valt dan uiteen in losse elementen; het versplinterd en het gevolg is een ongebreidelde chaos in de samenleving. Naar Freuds mening wordt zij dan weer kinderlijk. In zijn theorie begint het kind namelijk als decadent, want zijn seksualiteit is in essentie auto-erotisch en bestaat uit losse instincten die niet met elkaar verbonden zijn maar onafhankelijk van elkaar opereren in hun jacht naar behoeftebevrediging. (Ibidem, p. 167, Bernheimer citeert uit: Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 7 (London: Hogarth Press, 1953-73), 197.)

Het seksuele instinct van een kind is dermate polymorf dat het zich kan aan ieder object kan (ver)binden. Wat door een volwassene beschouwd wordt als pervers is normaal voor een kind: auto-erotische stimulatie van specifieke erogene zones, homoseksualiteit, voyeurisme, sadisme, enzovoorts. Het is dus niet abnormaal dat deze perversies aanwezig zijn in een mens, integendeel, deze zijn aangeboren, maar bij de volwassenwording leert men die te controleren, en daarbij worden de impulsen uit de kindertijd met elkaar gecombineerd en tot een eenheid gebracht, een impuls met een enkel doel. (Ibidem, p. 168, Bernheimer citeert uit: Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 7 (London: Hogarth Press, 1953-73), 232.)

Een polymorfe chaos van instinctieve driften wordt dus door de volwassene gekanaliseerd. Maar Freud wist heel goed dat niet iedere volwassene dit ideaal wist te verwezenlijken: "The sexuality of neurotics has remained in, or been brought back to, an infantile state." (Ibidem, p. 168, Bernheimer, citaat uit: Sigmund Freud, *Standard Edition*, vol. 7 (London: Hogarth Press, 1953-73), 172.) De psychische desintegratie ontwaarde Freud bij menig individu en derhalve karakteriseerde dit verschijnsel de hele samenleving, dus ook de beeldende kunst, muziek en literatuur, waar de conservatieve Freud dan ook geen enkele affiniteit mee had. Maar behoudend was hij alleen in esthetische zin, want met zijn psychoanalytische theorieën was hij een groot vernieuwer en betoonde hij zich een modern denker.

Sophocles' *Elektra*, liet hij zich beïnvloeden door *Studien über Hysterie*, dat in 1895 gepubliceerd werd door Freud en Josef Breuer en waarin de psychoanalytische techniek geïntroduceerd werd als zijnde een remedie voor hysterische symptomen. Het werk bevat een serie medische casestudies, waaronder de behandelingsprocedure van patiënt Anna O. die leed aan een gespleten persoonlijkheid als gevolg van een traumatische ervaring na de dood van haar vader. Hofmannsthal's *Elektra* vertoont dezelfde kenmerken als Anna: dezelfde vaderfixatie, een slechte relatie met de moeder, een verstoord beeld van de werkelijkheid, waanbeelden, de automatisch intredende hypnose, hallucinaties en een verstoorde seksualiteit. Van de nieuwe psychoanalytische theorieën maakte de literatuur dankbaar gebruik.<sup>25</sup>

De opvatting van decadentie als degeneratie of 'het naderende einde' betekende dus paradoxaal genoeg een enorme impuls voor de kunsten. Een heel nieuwe culturele stroming ontleende er zelfs haar naam aan: het decadentisme, een stroming die vooral in Frankrijk maar ook in de rest van Europa floreerde. In 1886 werd in Frankrijk het tijdschrift *Le Décadent* opgericht en schrijvers als Baudelaire (als voorloper van de stroming), Verlaine en Oscar Wilde dweepten met het noodlotsdenken, doodsmystiek en alles dat met verwording te maken had. De vergankelijkheid der dingen associeerden zij met kunst en schoonheid. Dat laatste was ook het enige doel van de decadente schrijvers (het was vooral een literaire stroming hoewel de schilderkunst, voornamelijk de symbolisten, ook decadente tendenties vertoonden); kunst werd niet gemaakt in het kader van een concreet doel, maar werd slechts omwille van zichzelf geschapen, volgens het credo l'art-pour-l'art.<sup>26</sup> De decadenten verwierpen alles wat gold als zinvol. Voor alles was het decadentisme een esthetische stroming die zich wilde onttrekken aan het alledaagse.

In de periode rond 1900 mocht de westerse wereld dan wel in bepaalde opzichten haar vitaliteit hebben verloren, artistiek gezien was het een heel creatieve periode. Vooral in de schilderkunst en in de muziek traden fundamentele veranderingen op. Het vermeende maatschappelijke verval leidde klaarblijkelijk niet tot een verval van de kunsten, maar juist tot een bloei. Veel cultuurcritici menen echter dat het huidige maatschappelijke en culturele verval zich wel in de hedendaagse kunst laat zien. Zij vinden dat de hedendaagse kunst onorigineel is. De meeste creaties zijn een deconstructie of een eclectische herhaling van het oude. Het regressieve karakter van de hedendaagse kunst lijkt niet te stroken met het verwijt van de critici dat de hedendaagse kunst en cultuur niet langer in verbinding staat met tradities uit het verleden. Immers 'citeren' de hedendaagse kunstenaars daaruit. Maar dit gebeurt volgens de critici selectief, niet op basis van enig historisch besef. In veel hedendaagse kunst schuilt volgens hen geen narratief; het ontbreekt haar aan causaliteit. Het willekeurig 'sprokkelen' van elementen uit het verleden, om die vervolgens tot een (veelal ironische) collage te maken, is typerend voor postmoderne architectuur, beeldende kunst en muziek. Net als dat er elementen uit verschillende stijlperiodes met elkaar worden verbonden, versmelten in veel postmoderne kunstwerken ook elementen uit de 'hoge' en 'lage' cultuur. Dit is kenmerkend voor het relativisme dat het postmodernisme kenmerkt, en waar critici als Scruton en Dalrymple tegen ageren. De afkeer die de postmodernisten zouden hebben van universele waarheden in de vorm van 'grote verhalen' laat zich eveneens in de kunst zien met het onvermogen om het materiaal tot een eenheid te smeden. De individuele fracties waaruit het kunstwerk bestaat zijn geëmancipeerd en niet langer ondergeschikt aan het geheel.<sup>27</sup> Dit is vergelijkbaar met het multiculturalisme van de westerse samenlevingen. Het cultuurrelativisme dat volgens de critici het belangrijkste symptoom is van de cultuurmaatschappelijke decadentie lijkt zich direct te openbaren in deze disharmonieuze, anti-essentialistische kunst.

Getuigt de herhaling van oude stijlen en de overdaad waarmee ze gecombineerd worden niet van moeheid en gebrek aan vitaliteit? En zijn dit niet de belangrijkste kenmerken van een decadente cultuur? De kunsten vertonen dezelfde tendenties als de westerse samenlevingen; zij lopen synchroon. De modernistische kunst, die ook een 'product' van een decadente cultuur was, vertoonde allerminst tekenen van reële afbraak; zij was alleen decadent in thematische zin. Een maatschappelijke tendens werd verheven tot een artistiek ideaal dat de maatschappij wilde ontvluchten. Dat betekende niet dat

<sup>25</sup> Maar ook de kunst anticipeert op inzichten en kennis die later pas door de wetenschap geobjectiveerd worden; voordat de *Studien über Hysterie* verschenen, beeldde Wagner in *Parsifal* met Kundry de schizofrenie uit.

<sup>26</sup> Théophile Gautier anticipeerde op dit esthetische principe in het voorwoord van zijn roman *Mademoiselle de Maupin* waarin hij schreef dat alles was toegestaan, zolang de kunst maar gediend was.

modernistische kunst losstond van de samenleving. Zij representeerde ook de sentimenten van die tijd, maar vooral ook vertegenwoordigde zij een specifieke groep mensen. Ten eerste behoorde niet alle kunst tot de stroming van het decadentisme. Nogmaals, dit was vooral een literaire stroming. Ook noemde niet iedereen zich een decadent. Het begrip werd aanvankelijk als scheldnaam gebruikt door critici, maar werd door de decadenten gecultiveerd tot een geuzennaam om zich te onderscheiden van de massa. Het decadentisme was in feite een elitaire stroming die antiburgerlijk was. Ze vertoonde absoluut geen ‘volkse’ of alledaagse trekken, maar streefde een maximaal raffinement en verfijning na. De decadenten stelden daartoe hoge eisen aan hun kunst. Niet iedereen kon tot hun kring behoren en zij keken neer op alles dat grof, lelijk en barbaars was. Zij waren niet relativistisch ingesteld. Postmoderne kunst daarentegen vertoont wel degelijk prozaïsche eigenschappen. Warhols *Brillo Box* (1964) stelt een verpakking voor en is visueel niet te onderscheiden van de echte verpakkingen. Het tot kunst verheffen van alledaagse objecten is een ultieme vorm van cultuurrelativisme. Anticipeerde Warhol hiermee niet op de verheffing van burgercultuur zoals die vandaag de dag zo goed zichtbaar is? Met het ontstaan van reality-programma’s als *Big Brother* en *Idols* werden normale mensen plotseling een ster. Dit is de hiërarchie op zijn kop waar de genoemde critici voor waarschuwen: een anti-intellectuele brood en spelen mentaliteit die de hoge cultuur ondergraaft. Terwijl de artistieke ideeën van Rimbaud, Joris-Karl Huysmans en Wilde elitair waren, zijn die van Warhol en Jef Koons in feite mainstream. En in tegenstelling tot de kunstwerken uit het fin de siècle zijn hun ideeën nog steeds actueel; het zijn namelijk de typisch postmodernistische karakteristieken, zoals het waardenpluralisme en cultuurrelativisme, waar Scruton en anderen kritiek op hebben, en waarvan zij zeggen dat die het Westen decadent hebben gemaakt. Postmodernisme en decadentie kunnen dus blijkbaar synoniem aan elkaar zijn. Maar de periode rond 1900, dus de modernistische periode, wordt ook geassocieerd met decadentie. In beide stromingen, die grotendeels elkaars antipode zijn, schuilt een idee van cultureel verval. Zoals gesteld heeft de westerse wereld in de loop van de twintigste eeuw alleen maar aan macht en invloed gewonnen. Was decadentie aan het begin van de twintigste eeuw misschien eerder een filosofisch idee dan een realistische perceptie? Of werden er rond 1900 ontwikkelingen in gang gezet, zoals de secularisering en industrialisatie, die uiteindelijk tot een werkelijk verval zouden leiden, zodat we kunnen spreken over één groot vertraagd proces van decadentie die in de eenentwintigste eeuw uiteindelijk zal culmineren in een echte ondergang?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden, moeten we eerst weten wat decadentie is. Het woord wordt dikwijls vrijelijk toegepast, meestal om de bedorvenheid en het verval van iets aan te duiden: een decadent persoon of decadente samenleving. In de hedendaagse cultuurdiscussie wordt het woord ook vaak gebruikt. Immers is de belangrijkste conclusie en/of stelling van de hedendaagse critici dat het Westen in verval is, met andere woorden lijdt aan decadentie. Jacques Barzun en Paul Cliteur nemen het begrip zelfs op in de titels van hun boeken. Over de term decadentie schrijft Cliteur dat het ‘een ingewikkelde notie is waar vele denkers zich het hoofd over hebben gebroken’. Hij ondersteunt de definitie van de Britse auteur Richard Gilman die een monografie over het woord decadentie heeft geschreven, en die het begrip decadentie omschrijft als “een zieltogend of laat — niet noodzakelijk “laatste” — neergaand stadium van een of ander aspect van de beschaafde wereld en dus ook, in de breedste betekenis, een stadium van de beschaving zelf”.<sup>28</sup>

Gilmans definitie is erg abstract wat betekent dat ‘het verval’ zich op verschillende manieren en op verschillende plaatsen en tijden kan manifesteren. Vaak wordt het begrip decadentie geassocieerd met de val van het Romeinse rijk in het laatste kwart van de vijfde eeuw.<sup>29</sup> Door een overdaad aan macht, luxe en welvaart corrupteerde het imperium en werd het zelfgenoegzaam. Door de kolossale omvang van het rijk werd het log, star, traag en daardoor kwetsbaar voor vijandige machten van buitenaf. Het machtige Rome zou op een gegeven moment dan ook vallen. Eeuwen later kwamen Constantinopel (en daarmee het Byzantijnse rijk) en het Venetiaanse rijk op een vergelijkbare manier aan hun einde. Als historisch begrip echter werd de term pas veel later in de cultuurgeschiedenis geïntroduceerd door schrijvers als Montesquieu en Voltaire en in de Franse vertaling van Edward Gibbons *The decline and Fall of the Roman Empire*, in 1813 vertaald als *Décadence et la chute de l’empire romain*.<sup>30</sup> Deze schrijvers gebruikten het begrip om ofwel het verval van beschavingen uit het verleden, ofwel het

<sup>28</sup> Zie Paul Cliteur, *Tegen de decadentie*, p. 10, verwijzing naar Gilman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet*, p. 80.

<sup>29</sup> Standaardwerk over deze historische fase is *The decline and fall of the Roman Empire* (6 delen, 1776 - 1788) van Edward Gibbon.

<sup>30</sup> Vance, Norman, *Decadence from Belfast to Byzantium*, *New literary history*, Volume: 35, Issue: 4 (January 21, 2005), pp: 563-572

verval van hun eigen tijd te beoordelen. Als synoniem voor verval heeft decadentie vooral negatieve connotaties.

Maar rond 1900 had het woord een ambigue betekenis. Enerzijds werd het gebruikt om reële tekenen van afbraak te bestempelen, zoals de artsen Lombroso, Krafft-Ebings, Nordau en Freud dit deden wanneer zij spraken over moreel verval, zedeloosheid, enzovoorts. Anderzijds stond decadentie in bepaalde kringen weer synoniem voor artistieke verhevenheid. In geen geval was er sprake van tweekamp tussen decadenten en anti-decadenten, net zoals er geen strikte tweekamp was tussen modernisten en anti-modernisten. Men nam vaak een tweeslachtige houding aan; de esthetie die het verval sublimerde, kon er tegelijkertijd afwijzend tegenover staan: voor en tegen de decadentie.

## II. Exposé van Wagners multidimensionale rol in de cultuur van het Westen

Zo zag Nietzsche, de grote diagnosticus van de Europese decadentie, zichzelf als decadent en anti-decadent tegelijk. Hij verklaarde een product van zijn tijd te zijn. Maar het was de filosoof in hem die eiste om tegen de keer in te gaan, verzet te bieden tegen datgene waarmee hij was vergroeid, zijn tijd in zichzelf te overwinnen. “Waarmee moet hij dus het zwaarste gevecht leveren? Met datgene waarin hij nu juist een kind van zijn tijd is. Welnu, net als Wagner ben ik een kind van deze tijd, dat wil zeggen een decadent: alleen, ik had het door, ik verzette mij ertegen. De filosoof in mij verzette zich ertegen.”<sup>31</sup> In de ogen van Nietzsche was Wagner, die in *De geboorte van de tragedie* (1872) nog als verlosser van de Duitse kunst gehuldigd werd, de personificatie van de Europese decadentie. Om daarvan genezen te kunnen worden moest hij afrekenen met dé kunstenaar van de *décadence*: Richard Wagner, zijn grootste ziekte: “Het is verre van mij, werkloos toe te zien wanneer deze decadent onze gezondheid schaadt — en de muziek erbij! Is Wagner eigenlijk wel een mens? Is hij niet veeleer een ziekte? Alles wat hij aanraakt, maakt hij ziek — *hij heeft de muziek ziek gemaakt*.”<sup>32</sup> Volgens Nietzsche staat het een filosoof niet vrij Wagner links te laten liggen. Hij diende namelijk het slechte geweten van zijn tijd en daarom moest de filosoof er alles van af weten. De begrippen decadentie en moderniteit zijn voor Nietzsche onlosmakelijk met elkaar verbonden. Wagner resumeerde in zijn ogen de moderniteit: “[...] in wie zou hij een ingewijdere gids voor de doolhof van de moderne ziel hebben, een welsprekender zielkundige dan in Wagner? Bij monde van Wagner spreekt de moderniteit haar intiemste taal: ze verbergt noch haar goede kanten noch haar slechte kanten, ze heeft elke vorm van schaamte jegens zichzelf afgeleerd.”<sup>33</sup>

De negentiende-eeuwse decadentie die Europa in haar greep hield had volgens Nietzsche haar oorsprong in de platoons-christelijke traditie die zich kenmerkt door negatie en verachting van het lichaam. Dit zou een teken van zwakte zijn omdat deze traditie indruist tegen de levensinstincten. Het leven is volgens Nietzsche namelijk een strijd van op elkaar werkende krachten, die elkaar continu proberen te onderwerpen. Alle werkelijkheid herleidt de filosoof tot het allesbeheersende basisprincipe van de ‘wil tot macht’. Universele waarheden bestaan volgens hem dan ook niet; de wereld bestaat uit een veelvoud aan interpretaties die alle proberen te triomferen. Religie en andere metafysische systemen die aanspraak maken op begrippen als waarheid en objectiviteit zijn daarom onwaar maar ook laf; zij zouden niet om kunnen gaan met een wereld die uit een oneindig aantal mogelijkheden bestaat om de werkelijkheid te interpreteren.

In plaats daarvan wil het christendom ‘definitieve, laatste antwoorden’ geven. Dit geeft blijkt van een gebrek aan vitaliteit; de mensheid is oud en vermoeid geworden en wil nu zielsrust.<sup>34</sup> Daaruit ontstaat de drang tot fixatie; men wil in alles een vaste eenheid zien. Kenmerkend hiervoor is dat in de Westerse traditie de ziel boven het lichaam wordt geplaatst, en dat de ziel één en onsterfelijk is. Maar volgens Nietzsche heeft de mens vele zielen in zich die ook allemaal sterfelijk zijn. De mens is als een microkosmos waarin dezelfde elementaire wet van de wil tot macht werkzaam is in de vorm van een strijd van op elkaar werkende subjecten. De motivaties die ten grondslag liggen aan het menselijk handelen zijn hiermee veel complexer dan religies ons willen doen laten geloven. Die willen voor alles wat gebeurt een eenduidige verklaring hebben. De wereldlijke veelheid en veranderlijkheid kunnen zij

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche, *Het geval Wagner*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005), p. 9

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *Afgodenschemering*, vert. Thomas Grafdijk (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007), p. 34

niet aan. Uit zwakte creëerden zij een hiernamaals en een onsterfelijke ziel. Zo maakten zij zich meester van datgene wat zij niet konden beheersen: het leven. Nietzsche echter bepleitte de omhelzing van het hele leven, met al haar positieve en negatieve aspecten. Schopenhauer, die in *Die Welt als Wille und Vorstellung* beweert dat ‘de wil tot leven’ de oorzaak is voor al het lijden in de wereld, en dat er aan dat lijden alleen een einde kan worden gemaakt wanneer men de wil breekt, was in de ogen van Nietzsche ‘de filosoof van de *décadence*’.<sup>35</sup> Met diens ascetische filosofie van de negatie van de wil zou Schopenhauer het leven verloochenen. Hij wil immers verlost worden uit het leven. Dit verlossingsideaal is voor Nietzsche de kern van de negentiende-eeuwse decadentie: “De behoefte aan verlossing [...] is de eerlijkste uitdrukkingvorm van de *décadence*”.<sup>36</sup> En Wagner, als de ‘praktische Schopenhauer’, maakte op basis van dit ideaal het ultieme kunstwerk der *décadence*: *Parsifal*.

Hoewel in Wagners *Parsifal* net als bij Wolfram materiaal uit verscheidene culturen en religies samen worden gebracht, en het onder meer Keltische, christelijke en oriëntaalse elementen bevat, wordt het werk vooral geassocieerd met het christelijke verlossingsverhaal. Waar in het epos van Wolfram von Eschenbach de heilige graal wordt afgebeeld als een magische steen zonder specifieke christelijke significantie, beeldt Wagner de graal af als de beker van het laatste avondmaal. Nietzsche beschouwde dit als een knieval voor het christendom: “Richard Wagner [...] in waarheid een afgetakelde, vertwijfelde *decadent*, viel plotseling hulpeloos en gebroken voor het christelijke Kruis neer”.<sup>37</sup> In *Parsifal* zag hij ‘de uitwas van een krankzinnig geworden haat tegen kennis, geest en zinnelijkheid’; een werk van zelfontkenning.<sup>38</sup> De christelijke moraal was in de ogen van Nietzsche symptomatisch voor de moderne tijd, want die moraal wijst het leven af. Begrippen als ‘God’, ‘hiernamaals’, ‘zelfverloochening’ zijn louter negaties. De christelijke moraal ‘verarmt, verbleekt en haalt de waarde van de dingen naar beneden, ze wijst de wereld af’.<sup>39</sup>

De figuur Parsifal, als verlosser die zelf verlost wordt, staat diametraal tegenover Nietzsche’s *Übermensch*, die zichzelf en de wereld voortdurend vanuit nieuwe perspectieven beschouwd, zichzelf altijd opnieuw wil overstijgen, en de wereld waarin hij leeft continu wil transfigureren. De verheven mens is een artistiek wezen dat constant nieuwe vormen scheidt. *Parsifal* echter werd door Wagner geplaatst in een definitieve, vaste, onveranderlijke zijnsorde. Het geloof in universele principes en theorieën is een van de hoofdkenmerken van het modernisme. Dit is ook precies de kern van Nietzsche’s conceptie van decadentie. Het christendom is voor hem een gesloten systeem dat niet in zijn plooibare levensfilosofie past. Wel wekt Nietzsche de indruk dat dit geloof in de late negentiende eeuw zijn hoogtijdagen aan het beleven was, terwijl in werkelijkheid het modernisme gekenmerkt wordt door een sterke secularisatie. Met zijn perspectivistische filosofie en afkeer van ‘grote verhalen’ anticipeert Nietzsche sterk op het postmodernisme. Paradoxaal genoeg worden typisch postmoderne karakteristieken, zoals het relativisme, door de cultuurcritici van nu als de oorzaak van het verval aangewezen. Anticipeerde Nietzsche misschien op de hedendaagse decadentie?

Religie, of welke vorm van totaliteit dan ook, is zowel een vergif als antigif: door Nietzsche vervloekt als bron van de *décadence*, door sommige hedendaagse critici gezien als bron van de westerse beschaving en mogelijk redmiddel tegen diens ondergang.

De religieuze uitdrukkingvorm van de *décadence* was in de eerste plaats artistiek. Kunst was de religie van de decadente generatie, geen kerkelijk dogma. Een grote inspiratiebron voor de decadenten was de pessimistische filosofie van Schopenhauer. In diens gedachtegang is het leven voor alles een tranendal. Uit deze permanente toestand van lijden kan men alleen ontsnappen via de kunsten. Muziek beschouwde hij als de meest transcendentale kunstvorm die ‘geheel losstaat van alle andere kunstvormen’ omdat ‘we in haar geen reproductie, geen herhaling van een of andere Idee van de schepselen herkennen’.<sup>40</sup> “De muziek is dus geenszins, zoals alle andere kunstvormen, een kopie van de Ideeën; zij is een kopie van de wil zelf [...]. Juist om die reden is de uitwerking van de muziek zoveel krachtiger en indringender dan die van andere kunstvormen, want die laatste hebben het alleen over de schaduw, terwijl de muziek over de zaak zelf gaat.”<sup>41</sup> Daarom moest volgens Schopenhauer

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche, *Het geval Wagner*, p. 22

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>37</sup> Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in *Het geval Wagner*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005) p. 82.

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, *De genealogie van de moraal*, vert. Thomas Grafdijk (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005) p. 93 – 95.

<sup>39</sup> Friedrich Nietzsche, *Het geval Wagner*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005), p. 56.

<sup>40</sup> Arthur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2008), p. 386 – 387

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 389

aan de muziek een 'heel serieuze en diepe betekenis toegekend worden, een betekenis die betrekking heeft op het diepste wezen van de wereld en van onszelf'.<sup>42</sup>

Over Wagner is vaak gezegd dat hij de leer van Schopenhauer in zijn muziekdrama's gematerialiseerd zou hebben. Wagners invloed op de decadente beweging is in ieder geval onmiskenbaar. Het reflectieve karakter van zijn werken sloot naadloos aan op de filosofie van deze stroming. Ontevreden met de wereld waarin zij leefden (zij hadden onder andere felle kritiek op de industrialisering van de samenleving) maakten de decadenten kunst tot doel van hun bestaan. Zij negeerden de realiteit van de maatschappij waarin zij zich bevonden en gingen op in een imaginaire wereld van verheven artistieke ideeën. Met *Parsifal* voorzag Wagner in dit ideaal van escapisme. In zijn essay *Das Bühnenweihfestpiel in Bayreuth* schrijft Wagner over de première in 1882: "[...] the influence of our surrounding optic and acoustic atmosphere bore our souls away from the wonted world; and the consciousness of this was evident in our dread at the thought of going back into that world. Yes, "Parsifal" itself had owed its origin and evolution to escape therefrom! Who can look, his lifetime long, with open eyes and unpent heart upon this world of robbery and murder organised and legalised by lying, deceit and hypocrisy, without being forced to flee from it at times in shuddering disgust?"<sup>43</sup> Maar in het Festspielhaus kon deze wereld van list en bedrog tijdelijk worden vergeten. *Parsifal* was in staat de luisteraar het gezegende gevoel te geven dat hij kan ontsnappen aan de realiteit. Die kon zijn eigen voldoening zoeken in de hogere waarheid die in het kunstwerk schuilgaat.<sup>44</sup>

In het essay schrijft Wagner dat hij met *Parsifal* een consecratie wilde neerzetten, 'die het hele Bühnenweihfestpiel zou doordringen'.<sup>45</sup> Het werk beeldde geen evolutie of historische fase uit, maar het puur menselijke dat onveranderlijk is en altijd actueel: ruimte en tijd worden één in een vast geheel van elementen die in harmonie samenwerken. Wagners concept van het ondeelbare kunstwerk, waarvan *Parsifal* de onbetwiste apotheose was, beantwoordde volledig aan het 'verlangen naar synthese' dat men in het fin de siècle koesterde. *Parsifal* is representatief voor de tijdsgeest en cultuur van Europa rond 1900.

Nietzsche wist de klanken der hysterie niet te dempen, integendeel, in de eerste decennia na Wagners dood weerklonk zijn muziek in heel Europa en bereikte de Wagner-cultus haar onbetwiste hoogtepunt. In *Entartung* omschrijft Nordau de Wagnerianen als zieken en Wagner als hoogst besmettelijk virus. Voor Nordau was deze de personificatie van de heersende degeneratie. Met *Parsifal* voorzag Wagner de decadenten dan ook van genoeg materiaal waarin zij zichzelf konden vinden: Schopenhauers filosofie van negatie van de wil, christelijke elementen zoals het verlossingsideaal en tal van andere symbolistische, exotische, mystieke en erotische motieven. Niet alleen *Parsifal*, maar ook *Tristan und Isolde* en de *Ring des Nibelungen* appelleerden aan het 'grote wellustige verlangen' en de onstuimige gevoelens van hun toehoorders die naar eigen zeggen bedwelmd raakten door Wagners muziekdrama's. Thomas Mann zou later, sprekend over Wagner, deze tijd omschrijven als een wereld die zowel liefde koesterde voor de dood als voor de schoonheid.<sup>46</sup> Voor hem was Wagner het ultieme voorbeeld van het Europese fin de siècle, want Wagner stond voor alle associaties en sentimenten van die tijd. En zijn invloed, in het bijzonder op de literatuur, was onmiskenbaar groot. Wagner werd op een zeker moment verafgoed door literair Frankrijk, een tendens die leidde tot de oprichting van de *Revue Wagnérienne* in 1885. Beaudelaire schreef een enthousiaste brief aan Wagner waarin hij verklaarde dat de componist hem 'het grootste muzikale genot had geschonken wat hij ooit had ervaren' en dat het leek 'alsof hij de muziek zelf had geschreven'.<sup>47</sup> In de ogen van Beaudelaire was Wagner een kunstenaar die in staat was zijn publiek te verpletteren en overmeesteren. Wagners muziek was onbegrensd en stormachtig, verzwelgend en extatisch. Over de grote mars van

<sup>42</sup> Ibid, p. 387

<sup>43</sup> Richard Wagner, *Parsifal at Bayreuth 1882*, vert. William Ashton Ellis, in *Religion and Art* (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 312

<sup>44</sup> Ibid, p. 312

<sup>45</sup> Ibid, p. 304

<sup>46</sup> Furness, Ray, *Wagner and Literature*, (New York; Manchester University Press, 1982) p. 32, Furness parafraseert uit Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Frankfurt, 1960, IX, p. 424: 'Eine farbige und phantastische, tod- und schönheitsliebende Welt abendländischer Hoch- und Spätromantik tut sich auf bei seinem Namen, eine Welt des Pessimismus, der Kennerschaft seltener Rauschgifte und eine Überfeinerung der Sinne...In diese Welt ist Richard Wagner hineinzusehen...'

<sup>47</sup> Ibid, p. 33, auteur parafraseert uit Charles Beaudelaire: see *Richard Wagner: Vues sur la France*, Paris, 1943, 71-2: 'Je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée...il me semblait que cette musique était la mienne.'

*Tannhäuser* en de bruiloftsmuziek van *Lohengrin* schreef Beaudelaire dat hij erdoor werd weggedragen; hij ervoer een waarlijk sensuele wellustigheid en het leek alsof hij vloog of heen en weer geslingerd werd in een woeste zee.<sup>48</sup> Beaudelaire schrijft dat in *Tannhäuser* de liefde in al haar facetten verklankt wordt maar dat het werk tegelijk ook het verlangen naar religieuze verlossing belichaamt, wat een opmerkelijke versmelting van tegenstellingen is. Ook ontwaart hij een opmerkelijk verband tussen seksuele driften en barbarij; daar waar de driften onbetuigd worden gelaten en men zich overgeeft aan vleselijke geneugten, geeft men ook toe aan misdaad waar men evenzeer genot uit haalt. In de verrukkingen der liefde bespeurde Beaudelaire toch ook een zeker sadisme.<sup>49</sup> Deze ambivalentie fascineerde hem mateloos en door zijn liefde voor Wagner op te tekenen is hij bepalend geweest voor de Wagner-receptie in Frankrijk. Zo was hij een grote inspiratiebron voor de schrijvers van de *Revue Wagnérienne* die Wagners muziek als een middel beschouwden waarmee zij konden ontsnappen aan de sleur van alledag en toegang konden verkrijgen tot een transcendentale wereld.<sup>50</sup> Joris-Karl Huysmans, omschreef in de *Revue Wagnérienne* Venus eens als ‘een prachtige en onweerstaanbare vrouwelijke satan die met haar verrukkelijke doch noodlottige wapens onophoudelijk christelijke zielen bestookt’.<sup>51</sup> Het toegeven aan zinnelijke lust in combinatie met het verlangen naar verlossing daarvan is kenmerkend voor het fin de siècle. In *Tannhäuser* herkende men zichzelf in Heinrich von Ofterdingen die zich terugtrekt uit de normale wereld om in de Venusberg een losbandig bestaan te leiden. Maar het monotone leven in oneindige weelde maakt hem op zeker moment moe en lusteloos. Het brengt hem in conflict met zijn innerlijke moraal. Daarom besluit hij de Venusberg te verlaten om op zoek te gaan naar vergeving en verlossing. In *A Rebours* doet Des Esseintes ongeveer hetzelfde. Uit walging voor de alledaagse realiteit trekt de neurotische edelman zich terug in een esthetisch lustoord dat allerminst zaligmakend blijkt te zijn maar hem alleen maar zieker maakt. Uitgeblust en gedesillusioneerd ziet hij zich ten slotte genoodzaakt terug te keren naar de oude maatschappij die hij zo verfoeid had. *A Rebours* is een van de belangrijkste werken uit de decadente literatuur en voldoet geheel aan het *l’art pour l’art*-principe waarbij de natuur wordt afgewezen en kunstmatigheid wordt nagestreefd. Ook heeft het werk een religieuze inslag die samenhangt met escapistisch gedrag en wellust.<sup>52</sup> De combinatie van erotiek en ondergang, liefde en dood sprak de decadenten in het bijzonder aan en *Tristan und Isolde* was voor hen de volmaakte lofzang op dit fatalistische ideaal.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Ibid, p. 33-34, Beaudelaire, op. cit., p. 72: ‘J’ai éprouvé souvent un sentiment d’une nature assez bizarre, c’est l’orgueil et la jouissance de comprendre, de me sentir pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l’air, ou de rouler sur la mer.’

<sup>49</sup> Ibid, Beaudelaire, op. cit. P. 89: ‘Langueurs, délices mêlées de fièvre et coupées d’angoisses, retours incessants vers une volupté qui promet d’éteindre, mais n’éteint jamais la soif; palpitations furieuses du coeur et des sens, ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l’amour se fait entendre ici...’

<sup>50</sup> Ibid, p. 34

<sup>51</sup> Ibid, p. 35, auteur citeert uit Huysmans, *Revue Wagnérienne*, ed. cit., I, pp. 59-61

<sup>52</sup> Wagners invloed liet zich zeer concreet blijken in Arthur Holtschers roman *Der vergiftete Brunnen* waarin de hoofdpersoon in een broeikas een tuin aanlegt die geïnspireerd is op de tropische tovertuin uit tweede akte van *Parsifal*. Veel schrijvers uit het fin de siècle lieten hun imaginaire figuren bij voorkeur opereren tegen een decor van exotische bloemen en planten, met name orchideeën waren favoriet. Zo omringde Des Esseintes zich ook met tropische bloemen omdat deze zo sterk afweken van de normale vegetatie dat ze haast onwerkelijk leken. Ook John Davidsons *Ballad of a Nun* (1894) laat duidelijk invloeden van *Parsifal* zien, vooral die van Kundry, met een non die geplaagd wordt door een innerlijke tweespalt van vroomheid en vleselijke verlangens die zij op een gegeven moment niet meer weet te beteugelen en zij zich aanbiedt aan een man. Deze uiterst beeldende weergave van de klassieke tegenstelling tussen lichaam en geest is exemplarisch voor de decadente literatuur die een continu laveren laat zien tussen zonde en deugd, een turbulent bewegen tussen emotionele uitersten waarbij de protagonist in zijn streven naar hoogtepunten steeds meer uitgeput raakt en uiteindelijk sneuvelt: de non verliest na haar zondeval haar jeugdige schoonheid en zij krijgt een verwilderd uiterlijk, als ware zij letterlijk heen en weer geslingerd. Haar wereld wordt leeg, niet langer waard om in te leven, en zo vindt ook zij haar laatste troost — haar verlossing — in de dood.

<sup>53</sup> Het inspireerde Gabriele d’Annunzio tot het schrijven van *Il trionfo della morte* (1894). Het vertelt het verhaal van Giorgi Aurispa, zoon van een rijke doch in verval rakende Romeinse familie. De overspannen, nerveuze Giorgi heeft steeds meer moeite zich op prozaïsche zaken te richten en vlucht daarom met zijn gepassioneerde minnares Ippolita Sanzio naar een afgelegen schuilplaats om uitsluitend voor de liefde te leven. Er verschijnen echter voortdurend doodsbeelden aan hen wat Giorgi doet beseffen dat de hoogste extase alleen bereikt kan worden door totale verwijdering van het leven. Maanden lang leeft het koppel in een geladen emotionele toestand die versterkt wordt door allerlei bijgeloof, herinneringen en de partituur van Tristan und Isolde dat een aandenken is aan een overweldigende uitvoering van dat werk in Bayreuth. Want als devote aanhanger van Wagner had Giorgi een pelgrimage afgelegd naar het in zijn ogen ideale theater en hij herinnert zich de opwinding die hij voelde toen hij eindelijk voor de tempel stond die in zijn geheel was gewijd aan de hoogste kunst. Maar werkelijk verpletterd werd hij binnen in het plechtstatige Festspielhaus waar het donker was en een extatische stilte heerste totdat er mystieke klanken opdoemden uit een pijnlijke diepte die een triestheid en eenzaam verlangen deden verraden maar ook leek aan te kondigen dat er een nog veel groter zielenleed in het verschiet lag. Het zuchten van het onzichtbare orkest had in het begin iets van een vage weeklacht maar zwol steeds verder op tot het een onontkoombaar en dwingend lamenteren was; de verkondiging van hoogmoed, bovenmenselijke ambities, de verschrikkelijke en meedogenloze macht van bezetenheid die zich ook meester had gemaakt van Giorgi die in Tristan zijn eigen levenslot besloten zag. Na het horen van zulke muziek kan Giorgi nimmer terugkeren naar het gewone leven met al diens verantwoordelijkheden en zorgen en hij ziet de dood als enige uitvlucht: verstrengeld in een heftige omhelzing laten de twee geliefden zich van een klif vallen en storten zo de afgrond in.



Wagners invloed op het culturele leven van Europa rond 1900, in het bijzonder dat van Frankrijk, wordt vooral beschouwd als een invloed die tot uiting kwam in literaire stromingen als het decadentisme en het symbolisme. Maar ook de Franse operatraditie verenigde zich in het fin de siècle met Wagners kunst. De invloed van Wagner was het sterkst voelbaar in het eerste decennium na zijn dood in 1883. Franse critici en componisten waren geobsedeerd door het fenomeen Wagner. Na 1870 was al een ware journalistieke discussie rond zijn kunst en persoon ontstaan die cultureel Frankrijk, en de operacomponisten in het bijzonder, onmogelijk konden negeren.<sup>54</sup> Wagners invloed was beslist niet uniform en componisten als Massenet, Saint-Saëns, Gounod en d'Indy hadden allemaal een verschillende relatie tot Wagner, en ook tot elkaar.

Waar Massenet, geïnspireerd door Wagners toepassing van religieuze motieven, met zijn *drame sacré Marie-Magdeleine* (1874) en *Marie-Magdeleine* (1873) slechts flirtte met religiositeit om het publiek te behagen, nam de strenggelovige monarchist Vincent d'Indy Wagners religiositeit uiterst serieus en nam hij aanstoot aan Massenets religieuze behandeling, dat hij als een oppervlakkige exploitatie van het geloof beschouwde.<sup>55</sup> Maar Massenet stond met zijn pseudo-religiositeit toch dichterbij het gedachtegoed van Wagner dan de streng katholieke d'Indy die in zijn onvoltooide monografie over *Parsifal* schrijft dat het een zuiver christelijk werk is waarmee Wagner zichzelf eindelijk verlost had van de schadelijke, a-religieuze invloed van Schopenhauer.<sup>56</sup> Niets was minder waar. Wagners religiositeit was primair artistiek en met kerkelijke dogma's wilde hij niets te maken hebben. Wagner was conform zijn tijd een intellectuele eclecticus die differente geesteshoudingen en ideeën in zijn kunst bij elkaar bracht. Massenets *Thaïs* reflecteert deze wagneriaanse attitude en spirituele en intellectuele vernieuwing en de opera alsmede de roman van France zijn exemplarisch voor de vroeg-modernistische periode waarin ze tot stand kwamen. Zo omschreef France zijn *Thaïs* in *Le Figaro* als een filosofische novelle waarin gedachtestromingen uit de geschiedenis samen werden gebracht: het epicurisme, stoïcisme en atheïsme gaan erin de strijd met elkaar aan.<sup>57</sup> Een deel van zowel de roman als de opera (waarvan het libretto in proza was geschreven) speelt zich af in Alexandrië. De heidenen die in vreedzame co-existentie leefden met de christenen in de vierde eeuw in Egypte hadden een moderne weerklank, net als de overvloed aan ideeën die woerden in het grootstedelijke milieu, het materialisme en de kleingeestigheid. De stad was als heksenketel van eclecticische filosofieën en slechte gewoontes. Paphnuce en Athanaël haten Alexandrië, net als dat veel mensen rond 1900 een hekel hadden aan de grootstedelijke misère. De criticus Henry Bauër zag parallellen met het hedendaagse leven. Over de opera schreef hij in 1894 dat het een afspiegeling was van moderne tendenties, in het bijzonder die van Parijs.<sup>58</sup> *Thaïs* was geen courtesane die bij de gratie Gods tot bekering kwam, maar eerder een lusteloze prostitué in wie gewoonte ieder verlangen en genot vernietigd heeft. Het klooster verzachtte *Thaïs'* verveldheid en vermoeidheid, net als morfine dat deed voor haar modernistische soortgenoten. De prostitué, die eerst gedreven werd door seksuele lust, verwisselde de ene drug voor de andere. Bauër beschouwde *Thaïs* als een negatieve en patriarchale stereotiep van het fin de siècle. Haar karakter werd door sommigen ook wel positiever

<sup>54</sup> Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (New York, Oxford University Press, 1999) p. vii

<sup>55</sup> De volgende anekdotes zijn typerend voor de manier waarop velen tegen religie aankeken: toen Vincent d'Indy in 1874 Massenet complimenteerde met de 'hemelse passages' in diens *drame sacré Marie-Magdeleine*, reageerde de laatste met de mededeling dat hij helemaal niet geloofde in 'al die Heilige Vader toestanden' ('bondieuserie') maar dat het publiek er simpelweg dol op was en dat componisten nu eenmaal op dezelfde lijn moeten zitten als het publiek. Als toegewijde katholiek en monarchist nam d'Indy aanstoot aan deze woorden; in zijn ogen was dit symptomatisch voor het stompzinnige materialisme en gebrek aan morele ruggengraat van de nieuwe republiek. Vincent d'Indy zou later een van Massenets grootste critici worden.

De première van *Marie-Magdeleine* was op 11 april 1873, Goede Vrijdag. Iedere bezoeker kreeg een gratis exemplaar van het libretto (geschreven door Gallet) met houtsnijwerkillustraties geprint op papier van zeer hoge kwaliteit. *Le Figaro*, de graadmeter van 'Tout-Paris', had een artikel van 'Monsieur de l'Orchestre' Arnold Mortier dat qua inhoud nogal ongebruikelijk was voor gewijde muziek, met details over welke prominente leden van de 'high society' aanwezig waren ('Les Concerts spirituels', *Le Figaro*, 13 Apr. 1873). Mortier schrijft dat men niet moet denken dat het publiek op een dergelijke avond bestaat uit christelijke boetelingen die zich voorbereiden op de grote communie; echte gelovigen zal men zeker niet aantreffen in een omgeving die zo riekt naar profane genoegens, aldus Mortier.

*Marie-Magdeleine* werd behoorlijk succesvol gedurende het fin de siècle. Over de religiositeit van het werk bestond grote discussie. Het was niet helemaal duidelijk of Magdalena's liefde voor Christus geheel spiritueel was en men vroeg zich af of Christus wel of niet immuun was voor profane liefde. Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (New York, Oxford University Press, 1999) pp. 25 - 31

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 313

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 148, 'Thaïs', *Le Figaro*, 15 Mar. 1894

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 149, Review of *Thaïs*, *L'Écho de Paris*, 18 Mar, 1894

beoordeeld. De heldin zou het leven in zijn volheid leven en er alles uithalen wat er in zit met een decadente mix van sensualiteit en spiritualiteit.<sup>59</sup>

De tegengestelde visies op Wagner van Massenet en d'Indy zijn exemplarisch voor de modernistische tijdsgeest waarbij de eenheid in de verdeeldheid zit. Vooral *Parsifal* symboliseert de modernistische spanning tussen secularisme en religiositeit. Door de grote verscheidenheid aan filosofische, culturele en religieuze motieven is het werk zowel seculier als religieus. Vaak ziet men erin wat men erin wil zien waardoor er tal van verschillende percepties ten aanzien van dit kunstwerk bestaan. De oorspronkelijke en nog altijd meest gangbare opvatting is dat het werk een synthese van Schopenhaueriaanse ideeën en christelijke ideeën is, een werk dat verlossing voor de mensheid predikt.<sup>60</sup>

Door Nietzsche mocht *Parsifal* dan wel als schoolvoorbeeld van decadentie worden beschouwd, diens schepper had het werk paradoxaal genoeg juist bedoeld tegen de decadentie. Het vormde een beklag tegen het materialisme van de moderne samenleving waarin religie, filosofie en kunst waren gedegradeerd. *Parsifal* moest contrasteren met de realiteit van het moderne bestaan dat volgens Wagner door het determinisme van de exacte wetenschappen, grootschalige industrialisatie, kapitalisme en commercie gedomineerd werd. Wagner zag de wereld als een kil, hard en mechanisch oord waarin voor het geestelijke geen plaats meer was en waarin het publiek zich niet wilde inspannen maar slechts vermaakt wilde worden. In fundamentele zin waren Nietzsche en Wagner het dus met elkaar eens, want Nietzsche leverde dezelfde kritiek op zaken die beiden als decadent bestempelden. Maar Nietzsche deed wat Wagner nooit gedaan zou hebben: zichzelf als decadent bestempelen en vervolgens de strijd met zichzelf aangaan. Dat betekende dat Nietzsche de strijd moest aangaan met datgene wat hem het meest lief was, datgene wat hij het diepst in zich droeg: 'de wagnerij waarmee hij zo gevaarlijk was vergroeid.'<sup>61</sup> Hij respecteerte Wagner als tegenstander, vreesde hem om zijn macht en vermogen te kunnen verleiden, want de modernistische tijdsgeest was voor een groot deel wagneriaans en het was nu juist de tijd die Nietzsche in zichzelf trachtte te overwinnen, de moeilijkste en zwaarste opgave die een filosoof zich kan stellen en die Nietzsche uiteindelijk met de prijs van de geestelijke instorting moest bekopen. De problematische relatie Nietzsche-Wagner is exemplarisch voor de ambigue stemming van het fin de siècle, waarbij men zowel tegenstander als medestander was. In deze sfeer van dubbelzinnige beoordelingen treedt zowel Nietzsche als Wagner naar voren als decadent en anti-decadent tegelijk. En zo spreekt ook het modernisme voor en tegen zichzelf, waarmee het tijdperk zeker niet verschilt van andere periodes, maar zich alleen van een explicietere toon bedient, waarmee de figuren en kunstwerken uit deze periode de ambivalentie van het bestaan uitvergroten, op karikaturale wijze verhelderen.

Nietzsche had Messiaanse aspiraties en zag zichzelf als filosoof van de toekomst. Hij dacht dat zijn filosofie pas rond het jaar 2000 begrepen zou worden. Pas als het verval zonneklaar zou zijn, zouden we zijn profetieën begrijpen. De decadentie die hij ontwaarde in de kunsten en met veel bombast omschreef, was echter nog maar heel prematuur aanwezig, maar in Nietzsches fantasierijke geest stond

<sup>59</sup> Ibid, p. 149

<sup>60</sup> Zelfs voordat *Parsifal* in première was gegaan, werd er al druk gespeculeerd over de inhoud en betekenis van het werk. Men baseerde zich hierbij uitsluitend op het libretto, dat al in 1877 was gepubliceerd. De eerste discussies rond het werk vonden in de directe omgeving van Wagner plaats. Met de oprichting van het Festspielhaus in 1872 en de eerste Bayreuther Festspiele in 1876 kreeg Richard Wagner een groep van bewonderaars om zich heen die bekend stond als de Bayreuther kring. De Bayreuther Blätter, het publicatieorgaan van deze kring, werd in 1878 actief onder redactie van Hans von Wolzogen. Met deze periodiek hadden de leden van de Bayreuther kring de intentie om Wagners ideeën over kunst en maatschappij te bediscussiëren en te verspreiden. Uit de artikelen in de Bayreuther Blätter is duidelijk op te maken dat *Parsifal* door de leden van de Bayreuther kring gezien werd als de belichaming van het idee van bekering en verlossing. In 1879 verscheen het artikel Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen van Ludwig Schemann. Schemann interpreteerde *Parsifal* als een synthese van Schopenhaueriaanse ideeën en christelijke ideeën. Parsifal representeerde in zijn ogen Jezus Christus. Zo zagen meer leden van de Bayreuther kring hem. In zijn artikel Bühnenweihfestspiel (1878) noemt Hans von Wolzogen *Parsifal* "ein menschlich-mythisches Abbild unseres Heilandes", een interpretatie waar Wagner het niet mee eens zou zijn geweest. Zo schreef Cosima: "Nachmittags gehen wir aus, R. und ich, zu Wolzogen, dessen Aufsatz "Bühnenweihfestspiel" R. sehr gefallen hat, nur bemerkt R. zu mir, dass er zu weit ging, indem er Parsifal ein Abbild des Heilandes nennt: "Ich habe an den Heiland dabei gar nichts gedacht". Opmerkelijk, want Wagner maakte in 1848 een ontwerp voor Jezus van Nazareth, dat een filosofisch en religieus drama moest worden. En een brief aan Koning Ludwig II laat zien dat Wagner heus wel gedacht had aan deze interpretatie, maar dat hij er gereserveerd tegenover stond: "Adam-Eva: Christus-Wie wäre es, wenn wir zu ihnen stellten: 'Anfortas-Kundry: Parsifal!?' Doch mit grosser Behutsamkeit!" De opvattingen opgetekend in de Bayreuther Blätter waren echter niet noodzakelijkerwijs de opvattingen van Wagner zelf. Ontevreden dat hij was met deze periodiek, distantieerde hij zich ervan. The Bayreuther Blätter overleefde 61 volumes. Het laatste nummer verscheen in 1938, het jaar waarin Hans von Wolzogen overleed. Cicora, Mary A., *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter* (New York; Peter Lang Publishing, 1987)

<sup>61</sup> Zie Friedrich Nietzsche, *Het geval Wagner*, p. 9

het decadente monster volwassen, met reusachtige proporties voor zich. In de kiem zag hij al de exorbitante uitkomst. Dus als Wagner een modernistische decadent zou zijn geweest, betekent dit niet dat hij het volledig tot wasdom gekomen verval, de rijpe decadentie zou hebben belichaamd, maar eerder aan het begin stond van de aftakeling, bepaalde elementen in zich droeg die in de toekomst tot verval zouden kunnen gaan leiden, bijvoorbeeld zijn eclecticisme dat in extreme vorm de hoedanigheid van de gefragmenteerde zapcultuur van de late twintigste eeuw en eenentwintigste eeuw zou aannemen. Maar als de decadentie besproken wordt in de cultuurhistorische context van het modernisme, is het begrip uiterst problematisch. Het modernisme staat mogelijk aan de vooravond van het verval, maar spreekt zich er ook tegen uit. Om het verval te kunnen duiden, moeten we de grondoorzaken kennen die tot verval leiden. Die grondoorzaken kunnen we distilleren uit de cultuurkritiek die gedurende de twintigste eeuw is geleverd en die we in omgekeerd chronologische volgorde reeds hebben behandeld. Het is opvallend dat de naam Wagner gedurende de hele twintigste eeuw in de cultuurkritiek opduikt. Wagner vormt een rode draad in de discussie betreffende de staat van het Westen. Als spil van het discours kan Wagner ons diepere inzichten verschaffen in het decadentievraagstuk, de kiemen blootleggen waaruit de differente verschijningen van verval voortkomen.

We zijn bij onze beschouwing van de cultuurkritiek van de twintigste eeuw in het heden begonnen en bij Nietzsche geëindigd, voor wie Wagner een centrale plaats innam in zijn wereldbeschouwing. Nu zal Nietzsche ons vertrekpunt zijn, als we ons een weg terug banen, van het verleden naar het heden, in de vaste aanwezigheid van 'de toneelspeler uit Bayreuth'. Zij hadden allemaal wat met hem, van de eenzame hemelbestormer Friedrich Nietzsche, tot de as van het kwaad Adolf Hitler, tot het literaire genie Thomas Mann, tot de profetische Theodor Adorno. Richard Wagner was behalve componist dan ook nog veel meer: revolutionair, priester-kunstenaar, filosoof, nationalist, anarchist, verlosser van de mensheid, verwekker van oude Teutoonse goden, hoeder van de heilige graal. Wagner maakte aanspraak op alles en iedereen, zelfs op de tijd die hij in *Parsifal* tot stilstand wilde brengen. Hij kreeg zijn zin, want in alle tijden duikt hij weer op. Hij heeft zelfs aanspraak weten te maken op de hele geschiedenis van voor 1813, op alles dat voor hem kwam en na hem zou komen, dit door het oeroude aan te grijpen: de mythe die tijdloos is en altijd actueel. Voor eeuwig Wagner.

Ten koste van wat? Volgens Spengler stierf de Faustiaanse kunst met *Tristan und Isolde*, dat de gigantische sluitsteen zou vormen van de westerse muziek. Pergamon vergeleek hij met Bayreuth omdat beide steden de kunst brachten die het einde van een tijdperk markeerde: beeldhouwwerken in de eerste stad, muziekdrama's in de tweede. Hoewel het hier om twee verschillende kunstvormen ging, vertoonden ze dezelfde tekenen van verval, want zij deelden dezelfde theatrale uitdrukking en bombast waarmee zij een meedogenloze aanslag op de zenuwen teweeg brachten. Maar ondanks de zelfbewuste kracht en grootsheid die van deze kunstwerken uitging, kon het gebrek aan innerlijke kracht volgens Spengler niet verhuuld worden. Het geaffecteerde karakter van deze kunstwerken duidde juist op verval, bij Wagner als een mix van brutoheid en raffinement. Dit was de laatste stap richting het einde.<sup>62</sup>

Maar niet in de ogen van Hitler. Voor hem was Wagner allerminst een ontaarde modernist, maar verzegelde Wagner de Duitse identiteit. Het was Wagner die het verloren Duitse volk weer terug kon brengen bij zijn verloren geraakte oorsprong. We zullen hier niet verder ingaan op de relatie Hitler-Wagner, omdat dit thema, dat cruciale inzichten verschaft in de totstandkoming van de hedendaagse westerse cultuur, in het derde hoofdstuk (Politieke religies, goddelijke dictators, en verlossende kunst) besproken zal worden.

Dat Wagner een belangrijke plaats toebedeeld kreeg in de nationaal socialistische cultuuropvatting heeft behalve de associaties met het *Deutschum* veel te maken met het totalitarisme van Wagners kunst. Een kerngedachte in Adorno's *In Search of Wagner* is dat de componist in veel opzichten bijgedragen heeft aan het in leven roepen van de fundamenteën van de moderne cultuurindustrie. Deze kerngedachte van Adorno zal ook een kerngedachte in ons betoog zijn, net als de gedachte waarin het tegendeel gedacht wordt: namelijk dat Wagner de antipode van de cultuurindustrie is.

De Wagner die volledig in strijd is met het hedendaagse cultureel-maatschappelijke verval is Roger Scrutons Wagner. In *Death-Devoted Heart, sex and the sacred in Wagner's Tristan and Isolde*

---

<sup>62</sup> Zie Oswald Spengler, *The Decline of the West*, p. 155 – 158

(2004) stelt Scruton vast dat *Tristan* een diepgaande religieuze betekenis heeft. Het werk zou de moderne seculiere mens een humanistische vorm van religiositeit kunnen bijbrengen, die kan worden uitgelegd aan de hand van het begrippenpaar ritueel en opoffering. Door het verdwijnen van het geloof is ook de wil tot opoffering verdwenen. Zoals we al hebben geconstateerd, wil de moderne mens zich niet meer opofferen voor een hogere zaak, maar de bevestiging per direct krijgen, de beloning hier en nu ontvangen. Dit nihilisme schaadt de cultuur, want alleen door het geloof in iets hogers, en de wil om zich geheel in dienst daarvan te stellen, kan men tot hoge kunst komen. Maar de wagneriaanse mythe biedt volgens Scruton een uitkomst voor het probleem waar de moderne mens voor staat. De mythe zou in staat zijn om in een wereld van wetenschappelijke scepsis verloren geraakte gevoelens van idealisme op te wekken en nieuwe waarde aan het bestaan te geven. Want het is de mythe die ons diepere inzichten verschaft omtrent ons bestaan: “A myth, for Wagner, is not a fable or a religious doctrine but a vehicle for human knowledge. The myth acquaints us with ourselves and our condition, using symbols and characters that give objective form to our inner compulsions. Myths are set in the hazy past, in a vanished world of [...] forces and magniloquent deeds. It places the myth and its characters before recorded time and therefore in an era that is purged of history. It lifts the story out of the stream of human life and endows it with a meaning that is timeless.”<sup>63</sup>

De mythe moeten we ons dus voorstellen als een afgesloten compartiment, een wereld op-zichzelf, die op verschillende plaatsen in de tijdsrichting kan worden voorgesteld, in verbinding staat met de actuele staat maar daar evenzeer onafhankelijk van is. De mythe, het uitgangspunt voor Wagners kunst, staat dus voor iets heel fundamenteels. In het volgende hoofdstuk (Identiteitsvraagstuk) zullen we hier dieper op ingaan, wanneer we ons de taak stellen ‘het wezen’ van het Westen te definiëren.

Scruton stelt zich de wagneriaanse mythe voor als een middel waarmee de mensheid tot de kern van haar wezen kan worden gebracht. De mythe kan zich in allerlei toeien hullen, maar laat tegelijkertijd ook zien wat achter de uiterlijke gedaante schuilt: het universele en eeuwig ware. Het was Wagners bedoeling om tot de kern van het menselijk bestaan te komen. Kerkelijke dogma's zouden de religieuze essentie onzichtbaar maken. Scruton haalt de eerste zin van Wagners essay *Religion und Kunst* aan die luidt: “It is reserved for art to salvage the kernel of religion, inasmuch as the mythical images which religion would wish to be believed as true are apprehended in art for their symbolic value, and through ideal representation of those symbols art reveals the concealed deep truth within them.”<sup>64</sup> Scruton stelt dat volgens dit motto de hedendaagse mens weer vertrouwd kan raken met de grondidee van heiligheid, want de meeste mensen kunnen zich niet meer identificeren met de eeuwenoude symboliek waar de kerk zich nog altijd van bedient, waardoor mensen vervreemd raken van de fundamentele religieuze waarden die weliswaar door de kerk uitgedragen worden maar in de samenleving grotendeels onopgemerkt blijven.

We sluiten ons aan bij de opvatting dat achter uiterlijke verschijningen een universele werkelijkheid schuilt, maar we zijn ons ook bewust van het gevaar dat loert wanneer gedacht wordt dat uiterlijke verschijningen louter uiterlijke verschijningen zijn en evengoed voor iets anders ingewisseld kunnen worden, omdat de verschijning an sich betekenisloos zou zijn. De idee van een universele menselijke essentie is voor verschillende uitleggen vatbaar en kan als grond fungeren voor uiteenlopende uitvoeringspraktijken, en we zullen dan ook aan de weinig beschaafde consequentie van deze idee uitvoerig aandacht besteden, omdat de hedendaagse staat van decadentie door universalistische tendenties is bewerkstelligd.

Het is dan ook omwille van Wagners universalisme dat we onze chronologische reeks van bespiegelingen op Wagner beëindigen met een publicatie van Alain Badiou, die zich uitvoerig met het universalisme bezighoudt en die eind 2010 een boek over Wagner publiceerde, met als titel *Five Lessons On Wagner*. Badiou wordt beschouwd als een van de meest toonaangevende filosofen van dit moment. De uniciteit van zijn filosofie wordt bepaald door de toepassing van een creatieve interpretatie van Cantors verzamelingenleer, waarbij uitgegaan wordt van een metafysica van het absolute oneindige. Badiou's ontologische basis is de wiskunde. Als platonist bekommert de Franse filosoof zich om de Waarheid die gezocht dient te worden in het singuliere evenement. Al het universele is singulier, en al het universele ontstaat in de gebeurtenis. Badiou stelt dat het grondelement van het universele het denken is. Dit betekent dat de universaliteit in de uniciteit van een

<sup>63</sup> Roger Scruton, *Death-Devoted Heart, Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, (Oxford, 2004) p. 5

<sup>64</sup> Ibid, p. 7. Het gaat hier om een vertaling van Wagners originele tekst, *Die Religion und die Kunst*, door Scruton. Laatstgenoemde heeft de originele tekst geraadpleegd in Wagners *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. 10, 211

situatie zit. De volgende zinnen uit Badiou's *Tweede manifest voor de filosofie* (2010) verheldert de kern van deze gedachte: "Ga om te denken altijd uit van de dwingende uitzondering van de waarheden en niet van de vrijheid er meningen op na te houden. Het is een arbeidersprincipe in de volgende betekenis: het betreft het denken als zwaar werk en niet als zelfexpressie. Het is op zoek naar het proces, de productie, de dwang, de discipline en niet naar de achteloze instemming met de proposities van een wereld."<sup>65</sup> Badiou's stelling is dat het Ware het afwijkende is, het niet-identieke. Zijn theorie van universalisme stelt een universalisme voor dat geen gemeengoed is, maar juist een breuk vormt met de bestaande orde, aldus een non-conformistische universaliteit, een universaliteit van het niet-zijn. Maar er bestaat ook een universalisme dat diametraal tegenover Badiou's universalisme van het niet-bestaande staat: namelijk het universalisme van het wel-zijn, die geen uitzondering maar regel is, ja overal geldt en overal heerst, als de totalitaire waarheid van het gemeengoed. Er bestaan dus twee soorten universalisme: het niet-bestaande, ontkenende universalisme, en het wel-bestaande, bevestigde universalisme. Eerstgenoemde is het absolute en ondeelbare, zoals God onkenbaar, en kan het beste getypeerd worden als de formele universaliteit van het streven. De tweede vorm van universalisme is per definitie totalitair, omdat zij overal geldt; we zouden deze vorm van universalisme reëel, praktisch en ideologisch kunnen noemen.

Is Wagner als ultieme non-conformist dan niet Badiou's volmaakte subject tegen de staat? De figuur Wagner kan hoe dan ook in verband gebracht worden met beide vormen van universalisme. Wagners exclusieve relatie tot het singuliere universalisme zullen we in het volgende hoofdstuk bespreken. Eerst zullen we Wagner in verband moeten brengen met het centrale thema van ons onderzoek: het verval van het Westen, dat een reële zaak is, geen ideële uitzonderingssituatie maar een toestand die in de werkelijke wereld speelt, en die als totalitair gekwalificeerd dient te worden. We brengen Wagner dus in verband met de ideeën en commentaren van de cultuurcritici die we reeds besproken hebben. In dit kader is het van groot nut het eerste hoofdstuk, of de eerste les, in *Five Lessons on Wagner* te bespreken, die als titel heeft: *Contemporary Philosophy and the Question of Wagner: The anti-Wagnerian Position of Philippe Lacoue-Labarthe*.<sup>66</sup>

Badiou bespreekt Lacoue-Labarthe's boek *Musica Ficta (Figures of Wagner)* (1991) dat gaat over de constitutieve verbanden tussen muziek in het algemeen – en Wagner in het bijzonder – en hedendaagse (politieke) ideologieën. Lacoue-Labarthe wijst op de cruciale rol die muziek speelt in hedendaagse ideologische formaties: "The fact that, as nihilism has taken hold in the wake of Wagner, music, with even more powerful techniques than the ones of Wagner himself invented, has continued to invade our world and has clearly taken precedence over all other art forms, including the visual arts – the fact that 'musicolatry' has taken up where idolatry left off is perhaps a first attempt at an answer."<sup>67</sup>

Volgens Badiou is deze tekst bijzonder instructief omdat: "it puts forward the thesis that music plays the role of a crucial vector in contemporary ideological configurations; its claims that we are living in an age of 'musicolatry'. Badiou schrijft dit interessant te vinden, want: "music has become an idol, it has taken up where idolatry left off, and, when all is said and done, Wagner is the first one to blame for this. It is 'in the wake of Wagner' that David Bowie, rap, and so forth, have arrived on the scene! So what might be called a terrorist function of music has been ascribed to Wagner."<sup>68</sup>

Deze stelling komt overeen met Adorno's idee waarin Wagner in juxtapositie wordt gebracht met de cultuurindustrie. De cultuurindustrie zou dan synoniem zijn aan het Gesamtkunstwerk dat centraal stond in de maatschappij en waarin alle kunsten verenigd waren. Zo zou het Gesamtkunstwerk als voorloper van de popcultuur beschouwd kunnen worden waarin muziek op tal van buitenmuzikale zaken aanspraak maakt. Badiou noemt vier van dergelijke buitenmuzikale claims, die we van een kort commentaar voorzien: "First, it is certainly true that, since the 1960s, music has become a badge of identity for the younger generation, on a mass scale, and this role is nowhere more apparent, not even in iconography or the cinema, than in music."<sup>69</sup> Muziek is bepalend voor de identiteitsvorming en hangt samen met mode en sociaal gedrag. In de laatste decennia is de rol van de videoclip steeds groter

<sup>65</sup> Alain Badiou, *Tweede manifest voor de filosofie*, vert. Frans de Haan (Kampen: Ten Have, 2010), p. 28

<sup>66</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, trans. Susan Spitzer, (London, 2010) p. 1

<sup>67</sup> Ibid, p. 1 – 2

<sup>68</sup> Ibid, p. 2

<sup>69</sup> Ibid, p. 2

geworden; muziek kan niet meer los gezien worden van de beelden. Popmuziek is iets dat men, net als kleding, 'draagt'.

"Second, music functions as a key organizer in what might be called communication networks, which are used to transmit, exchange and accumulate music."<sup>70</sup> We hoeven maar te denken aan het gebruik van muziek op het internet door particulieren. Men kleurt zijn profiel op sociale netwerken in met muziek, gebruikt muziek om zich te profileren.

"Third, music is an operator in the new forms of sociability, which has clearly been the case from the mass gatherings of the 1960s right up to today's phenomena (raves, for example)."<sup>71</sup> Naast de sociale functie van muziek op het internet, brengt het mensen ook fysiek samen. House of rave-feesten, punk of hardrock concerten: mensen komen samen en delen in een collectieve identiteit.

"Fourth, I think music has played a very important role in eliminating the aesthetics of distinction. I call 'aesthetics of distinction' aesthetics holding that there are potentially intelligible, rational boundaries between art and non-art, and potentially transmissible criteria for these distinctions."<sup>72</sup> De talrijke muzikale genre- en stijllabels doen een grote muzikale variatie vermoeden. Grenzen tussen genres zijn komen te vervagen omdat genres eindeloos 'gedeeld' worden, met als gevolg een vermenigvuldiging van het aantal soorten muziek. Maar niet het aantal muziekvormen neemt toe, maar alleen het aantal muzieklabels. Verschillende muziekstijlen versmelten, zoals alle media in het popculturele Gesamtkunstwerk samensmelten, waardoor het onderscheid tussen dingen onzichtbaar wordt of verdwijnt. De democratisering van smaak werd volgens Badiou in de muziek geactiveerd en weldra politiek gepropageerd: "I think it was in music that this staging of the aesthetics of non-distinction was first introduced, in keeping with the democratisation of taste and with diversity. It has even become a political theme: take, for example, Jack Lang, who was the first politician to promote the idea that there are 'musics' (in the plural); that what we are dealing with is egalitarian diversity."<sup>73</sup>

De analogie is zeker te maken. Eerst was er Wagner, die een pre-platoonse voorstelling van de ideale staat had, waarbij alle leden van de samenleving in het amfitheater samenkomen, democratisch opgesteld, om het ondeelbare kunstwerk spiritueel te 'ervaren', waarin de individuele kunstvormen in harmonie samenwerken en een volmaakte artistieke synthese vormen, die de gemeenschap als geheel in extase weet te brengen en te verheffen. En overeenkomstig daarmee kwam de moderne samenleving, met popfestivals en geavanceerde multimedia die mens, kunst, en techniek onafscheidelijk van elkaar hebben doen maken. Maar deze vergelijking heeft alleen waarde als we de historische consequenties van de idee van het totaalkunstwerk daarbij kunnen noemen. De vraag is dan wat er voor en na Wagner gebeurde.

Lacoue-Labarthe schrijft aan het begin van zijn boek *Musica Ficta*: "Wagner is not the object of this book, but rather the effect that he produced."<sup>74</sup> Maar volgens Badiou doet het boek precies het tegenovergestelde: "it *prescribes* a certain Wagner on the basis of a theory of politics as aestheticization."<sup>75</sup> Niet zelden wordt Wagner verantwoordelijk gehouden voor de esthetisering van fascistische politiek, waarbij men de historische volgorde vergeet. Hitler eigende zich Wagner toe. Uiteraard niet zonder reden; het zou ondenkbaar zijn dat Mendelssohn het Derde Rijk van een klankdecor zou voorzien. Maar voordat men Wagner met Hitler in juxtapositie brengt, dient men zich eerst af te vragen *hoe* Wagner door Hitler is geïnterpreteerd, en *waarom* Wagner binnen de nationaal socialistische doctrine zou kunnen passen. We moeten de eigenschappen kennen die in bepaalde omstandigheden tot bepaalde constructies kunnen leiden. In Badiou's woorden: "It is essential to highlight the distinctive features that go into this construction of a certain Wagner, for I believe that that is what we are really dealing with here: a certain figure of Wagner is being constructed, or reconstructed, on the basis of a speculative philosophical determination that in reality has to do with the theologico-political or, if you prefer, with the aestheticization of politics, that is, politics as an artistic religion (which is a possible definition of fascism)."<sup>76</sup> Gekeken moet dus worden naar de eigenschappen van Wagner en de *omgang* met die eigenschappen, een omgang die we alleen kunnen duiden wanneer we ons in de *oorsprong* van zowel de eigenschap als de omgang verdiepen. Als we

---

<sup>70</sup> Ibid, p. 3

<sup>71</sup> Ibid, p. 3

<sup>72</sup> Ibid, p. 3

<sup>73</sup> Ibid, p. 3 – 4

<sup>74</sup> Ibid, p. 10

<sup>75</sup> Ibid, p. 10

<sup>76</sup> Ibid, p. 11

bijvoorbeeld komen te spreken over Wagners kunstreligie ontkomen we niet aan Scheiermacher en Feurbach, maar ook niet aan de bredere context van het culturele nationalisme van de negentiende eeuw waarbij in Duitsland het christendom een politieke lading kreeg in het kader van nationale eenwording. Kortom, we zijn geïnteresseerd in de *werking* van zaken. Vanuit deze interesse zullen we daarom de gegevens beschouwen, zoals Wittgenstein de woorden in een zin beschouwde: louter vanuit de werking, waarmee het woord an sich geen waarde heeft als de omgang met het woord niet gekend wordt. Om deze reden zal geen hoofdstuk in deze scriptie louter descriptief zijn. De stof van de afzonderlijke hoofdstukken zal, als ware een talenspel van Wittgenstein, altijd in een zeer brede historische context van familiere ideeën, figuren, ideologieën, thema's, en motieven worden behandeld. Zozeer ook, dat onze protagonist Wagner ook weleens op de achtergrond zal verdwijnen, of zelfs in zijn geheel afwezig zal zijn, omdat het niet zozeer om Wagner gaat maar om de factoren die aan verschillende Wagners gestalte kunnen geven (Hitlers Wagner, of Schlingensiefs Wagner), en ook omgekeerd, welke elementen bij Wagner aanwezig zijn die gestalte doen geven aan bepaalde culturele fenomenen (anticiperend Wagners Hitler, of Wagners Schlingensief), zoals Wagner zelf een cultureel fenomeen was, een medium die gestalte kreeg en gestalte gaf in een onophoudelijke historische zijnsstroom.

Natuurlijk brengt de naam Wagner associaties met zich mee die niet te negeren zijn. In zijn bespiegeling op Lacoue-Labarthe's Wagner-kritiek, stuit Badiou op vier punten die constant terugkomen in debatten over Wagner. Ten eerste de rol van de mythe. In ons commentaar op Scrutons visie op de deugdelijke functionaliteit van de wagneriaanse mythologie, stelden we dat de mythe een veelvoud aan mogelijkheden impliceert. Een van die mogelijkheden is dat de mythe door historische omstandigheden een negatieve betekenis krijgt waardoor de mythe een daad van ontmythologisering over zichzelf afroept. Wieland Wagners mythevrije *Parsifal* en Patrick Chéreau's goddeloze *Ring*, die in hoofdstuk vier (Het volk op de troon van God) aan bod komen, zijn onder druk van hun tijd ontstaan. Maar dat de mythe van het podium verwenen is, wil niet zeggen de maatschappij al haar mythologische trekjes heeft verloren. Want luidt de kritiek niet dat men tegenwoordig alleen nog maar in het heden leeft? Dit zou kunnen betekenen dat we tijdloos zijn geworden, en in die zin in een mythologische tijd leven.

Het tweede punt dat Badiou noemt, betreft de rol van de technologie: "What this means, in Lacoue-Labarthe's view, is that one of Wagner's essential features is his all-out implementation of operatic, orchestral and musical techniques."<sup>77</sup> Volgens Lacoue-Labarthe was Wagners kunst geheel afhankelijk van techniek, want Wagner was op zoek naar het grote effect, het massale en overrompelde geluid dat zonder reuzengroot orkest, geavanceerde muzikale technieken, aangepaste instrumenten, en een speciaal theater geproduceerd kon worden. De eerste massakunst, die afhankelijk is van de 'versterking', zou dan ook uit de muziek zijn ontstaan, en Wagner, die het Festspielhaus als reusachtige klankkast zou gebruiken, zou de voorloper zijn van de 'versterkte' popmuziek die in de twintigste eeuw in stadions en arena's uit luidsprekers zou schallen. Badiou schrijft dat de idee van Lacoue-Labarthe afkomstig is van Nietzsche die beweerde dat de neergang van de Westerse muziek was begonnen met Mozarts overture van *Don Giovanni* waarbij een totale mobilisatie van het orkest vereist was om de gewenste retorische effecten te bereiken. Maar is alle muziek en alle kunst, te allen tijde, niet afhankelijk van een zeker instrumentarium en derhalve een zekere techniek? Badiou schrijft dat Lacoue-Labarthe geen poging doet om het ware doel van de technieken in Wagners oeuvre te onderzoeken. Bij een dergelijk onderzoek zou in de eerste plaats gekeken moeten worden naar Wagners theoretische opvattingen over muziek, waaruit meer dan eens blijkt hoezeer de componist holle effecten (effecten zonder oorzaak) verafschuwde. En wie naar Wagners muziek luistert, hoort dat deze uiterst dynamisch is, geenszins enkel uit grote gebaren bestaat maar vaak ook heel klein, ja intiem en uiterst genuanceerd is. Er kan dan ook geen groter verschil bestaan tussen Wagners muziek – die op analoge wijze tot leven wordt gewekt, waarmee de grilligheid van het leven verklankt wordt, waardoor iedere opvoering uniek is – en de elektronische popmuziek van tegenwoordig die geen klankkleurschakeringen kent, nauwelijks dynamiek bezit, en wier metra door de computer worden gedicteerd; deze 'dichtgetimmerde' muziek is veel meer techniek dan 'leven' en wordt door haar totale afhankelijkheid van het digitale netwerk bij de minste stroomstoring al tot stilzwijgen gebracht. Daarom, als het gaat over de toepassing en invloed van technologische ontwikkelingen, kunnen we

---

<sup>77</sup> Ibid, p. 12

Lacoue-Labarthe's these beter omkeren en vragen wat de techniek met Wagner doet, dat wil zeggen met de eigenschappen van de wagneriaanse kunst die zich laten vertalen met begrippen als intellectuele diepgang, artistieke inventiviteit, excentriciteit, en weerbarstige individualiteit. In deze scriptie zullen we aantonen hoezeer deze karakteristieken onder de heerschappij van de moderne techniek te lijden hebben, en hoezeer Wagner dus in strijd is met de totale of beter gezegd totalitaire mobilisering van technologische middelen, hoewel Wagners totalitarisme een totalitaire omgang met technische middelen kan impliceren.

Ten derde brengt Badiou Wagners totalitarisme te berde. Volgens Lacoue-Labarthe maakte Wagner met zijn totaalkunstwerk een slotgebaar. Want een totaliserend gebaar is een sluitingsgebaar, zo schrijft hij in *Musica Ficta*: "The totalizing gesture is a gesture of closure."<sup>78</sup> Maar de slogan van het 'totaalkunstwerk' is niet meer dan dat: een slogan, zo reageert Badiou. Over Wagners totalitaristische ambities schrijft deze: "Even though it can effectively be found among Wagner's stated intentions, can artistic endeavours be reduced to the artist's intentions?"<sup>79</sup> In samenspraak met Badiou antwoorden we hierop een volmondig nee. We gaan er namelijk van uit dat noch de intenties van de kunstenaar de waarheid over een zeker kunstwerk kunnen blootleggen, noch ervan uit dat een kunstwerk een directe expressie van de kunstenaars psyche is. Dit betekent dat het kunstwerk voor een deel onafhankelijk van de kunstenaar ontstaat, en ook voor een deel onafhankelijk van de kunstenaar begrepen moet worden. In het volgende hoofdstuk (Identiteitsbepaling) zullen we uitvoerig op dit thema ingaan, en ons daarbij baseren op de filosofie van Badiou, maar ook op die van György Lukács en Martin Heidegger. Omtrent het totalitarisme kunnen we net als over de twee voorgaande punten zeggen dat weer de interpretatie en behandeling van de idee hier centraal zullen staan. We gaan ons beraden over de mogelijkheden van het begrip in plaats van dat we het begrip gaan verdichten met de stelling dat Wagner symbool staat voor totalitarisme. De vraag die als eerste gesteld moet worden, is op welke manier Wagners kunst totaliserend is. Lacoue-Labarthe stelt met klem dat Wagner een slotgebaar maakte, maar twijfelt eraan of Wagner wel in zijn streven geslaagd is. Want volgens Lacoue-Labarthe heeft Wagner zich nooit helemaal weten los te maken van de Italiaanse podiumstijl. De totalitarismekwestie zou betrekking hebben op het systematische karakter van Wagners werk. Daarmee kan Wagner volgens Lacoue-Labarthe vergeleken worden met Hegel. Wagners systematiek zou het muzikale equivalent zijn van Hegels systeem, en Wagner zou een zeker type opera in de geschiedenis van de westerse muziek hebben beëindigd net als Hegel op een zekere manier een zeker type metafysica heeft afgesloten. Zowel de componist als de filosoof zadelde zijn nageslacht met een onmogelijke taak op, die er namelijk uit bestond datgene voort te zetten wat al voltooid was. Badiou wijst op de ambiguïteit van Lacoue-Labarthe's opinie die enerzijds spreekt over een totalitaire ambitie die onbenut is gelaten en anderzijds Wagners werk als een robuuste sluitsteen voorstelt. Het getuigt van een onvermogen om te kunnen kiezen, schrijft Badiou. Het is dan ook de ambiguïteit die eigen is aan Wagner die de resolute keus doet uitsluiten. Zijn werk stelt ons vóór de keus. Ondanks al zijn totalitaire tendenties spreekt Wagner ook tegen het totalitarisme doordat hij de wil tot eeuwig leven zo expliciet verklaart. De openheid die de componist zo gedecideerd tracht te waarborgen, wordt met een schijnbaar totalitair middel bevochten, namelijk door alles met elkaar te verbinden met behulp van de 'unendliche Melodie'.

Het brengt ons tot het vierde en laatste punt: de unificerende rol in Wagners kunst. Lacoue-Labarthe's bezwaar tegen 'oneindige melodie' is dat deze de speelruimte tussen rede en muziek, constitutief voor het toneelspel, laat verdwijnen. De muziek oefent een synthetische functie uit, waarbij de afzonderlijke parameters opgeheven worden, met het gevolg dat de effectiviteit van de woorden teniet wordt gedaan. Badiou stelt dat deze visie overeenkomt met die van Adorno: "We are very close here to Adorno, whose foremost concern was the identity principle. Metaphysically, Adorno considered that the Hegelian dialectic, in exemplary fashion, is a dialectic that does not let difference be, that actually engulfs difference in sameness. As an affirmative – not, indeed, a negative – dialectic, the Hegelian dialectic ends up reducing difference to sameness. In a certain sense, Lacoue-Labarthe says the same thing about Wagner, who, as he sees it, reduces all the possible parametric differences to the 'endless melody'. 'Endeless melody' is quite similar to the odyssey of the Spirit in Hegel, that is, to something whose role is constantly to reduce the difference between the

---

<sup>78</sup> Ibid, p. 15

<sup>79</sup> Ibid, p. 15



discontinuous articulation of speech and the continuous melodic line, or even ultimately to reduce the intra-musical references as well to the flow of the music itself. Wagner, in Lacoue-Labarthe's opinion, created a synthetic music, a music that absorbs its own multiplicities and dissolves them in an undifferentiated *melos*.”<sup>80</sup>

Deze visie op de unificerende werking van de oneindige melodie is, zoals we kunnen lezen, gebaseerd op een buitenmuzikale opvatting betreffende Hegel die met zijn dialectische filosofie van ‘Aufhebung’ verschillen zou opheffen teneinde de absolute Geest te ontwikkelen en derhalve een totalitair filosofisch concept ontworpen zou hebben. Maar Hegel vond dat ontwikkeling in essentie over vrijheid ging. Het boeken van maatschappelijke vooruitgang stond voor hem gelijk aan het bereiken van een steeds grotere persoonlijke vrijheid. Niettemin is Hegel niet zelden voor obscurantist uitgemaakt wiens filosofie louter fungeerde als inspiratiebron voor aanhangers van het fascisme en andere totalitaire ideologieën. Hetzelfde geldt voor Wagner. Met zijn kunst wilde hij niets dan vrijheid uitdrukken, maar zijn techniek en methode om deze vrijheid te bereiken zouden de vrijheid van de individuele stemmen ondermijnen, waarmee de analogie met totalitaire regimes gemaakt kan worden, die in hun krampachtige poging om eeuwige vrijheid voor het collectief te bewerkstelligen de meest verstikkende middelen aangripen teneinde het individu ondergeschikt te maken aan het collectief. Maar met het projecteren van de buitenmuzikale (of buitenfilosofische) ervaring op de kunst moet uitermate voorzichtig worden omgesprongen. Ook hier geldt weer dat we heel nauwgezet zullen moeten kijken naar de omgang met de idee van unificatie, in plaats van dat we een vaste bron van totalitaire praktijken gaan aanwijzen, zoals Hegels absolute idealisme of Wagners totaalkunstwerk. Het uitgangspunt is daarbij dat we ons bewust moeten zijn van de uiteenlopende posities die aan Wagner toegeschreven worden. Twee posities zijn bij onze studie, die immers over het verval van de Westerse cultuur gaat, van uitzonderlijk belang, namelijk de opvatting dat met Wagner het einde van de hoge kunst werd ingeluid, alsmede de opvatting die Wagner als muzikaal vernieuwer voorstelt, als grondlegger van de massakunst van de toekomst. Tegelijkertijd sluit en opent Wagner een muzikale en culturele traditie. Als het gaat over deze dubbelrol verwijst Badiou naar Adorno volgens wie dit ‘openen’ meer van een ‘breken’ getuigt, het breken van de Westerse hoogcultuur, waarmee het ‘openen’ een sluiten betekent. Adorno geeft in *In Search of Wagner* dezelfde kritiek als Spengler, namelijk dat het excessieve gebruik van expressieve technieken bedoeld is om de feitelijke leegte te verhullen, aangezien echte historische inhoud zou ontbreken. Het produceren van kitsch is symptomatisch voor afbrokkelende wereldbeschavingen, en Wagners historische eclecticisme zou uiteindelijk culmineren in gladder filmproducties als *The Lord of the Rings*. Maar geven deze kwalificaties antwoord op de vraag waar Wagner nu werkelijk over gaat. Is Wagner duale rol niet aan hem opgelegd? Dit vraagt Badiou zich af aan het einde van zijn ‘eerste les’ over de componist: “Is this typology altogether relevant? It is a complicated question because it assumes that we have an opinion about both aspects of Wagner – the closing and the opening – simultaneously. Wagner’s dual role is superimposed on him, and in a certain way he represents the amplified culmination of all opera’s techniques, on the one hand, and the first example of mass art, on the other, so that his actuality is nothing but a historical actuality: at the end of the day, it’s something like a big rock concert. The noise, incidentally, was already the same.”<sup>81</sup>

Uit deze uitspraak leiden we af dat de enige manier om Wagner in een onderzoek recht te doen, is door pro- en contra Wagner te zijn, zoals we dit van Nietzsche en Thomas Mann kunnen leren.<sup>82</sup> Want Wagner is veel te ambivalent om er eenduidig tegenover te staan. Zijn ambivalentie zorgt er dan ook voor dat Wagner op uiteenlopende manieren geïnterpreteerd kan worden, zoals dit ook in de geschiedenis is gebeurd, waarbij tal van uiteenlopende posities, rollen, ideologieën aan hem zijn toegeschreven. Tot op de dag van vandaag wordt er gespeculeerd over de betekenis van de controversiële componist en diens werk en dit maakt dat Wagner altijd actueel is; als de mythe duikt

---

<sup>80</sup> Ibid, p. 18

<sup>81</sup> Ibid, p. 24 – 25

<sup>82</sup> In het derde hoofdstuk of derde les van *Five Lessons on Wagner*, getiteld *Wagner as a Philosophical Question*, brengt Badiou de ‘noodzaak tot strijd’ met Wagner expliciet te berde. Adorno, Nietzsche, Heidegger, en Lacoue-Labarthe vonden het allemaal nodig het dispuut met Wagner aan te gaan, waarmee een waar filosofisch genre is ontstaan, waaraan Badiou zegt te willen bijdragen: “[...] taking on Wagner constitutes a genre to which I myself would like to contribute one more variation. In so doing, I will be following in the footsteps of Lacoue-Labarthe, who, like Adorno and Nietzsche before him, considers it absolutely essential for a philosopher to take on Wagner. If I mention philosophers here, it may well be because Wagner is a philosophical musical obsession of theirs. Be that as it may, there is clearly no getting around it: philosophers take on Wagner, and I am going to take on him too.”, p. 55

hij in iedere tijd weer op in een nieuwe hoedanigheid. Maar altijd weer wordt hij in verband gebracht met buitenmuzikale zaken, sociaal-maatschappelijke thema's zoals religie en politiek. Zijn veelzijdigheid en historische beweeglijkheid maken hem bij uitstek geschikt als object voor sociaal-anthropologische en cultuurfilosofische studies. Wagner kan namelijk veel zeggen over de tijd waarin hij ter sprake komt, juist omdat hij de onderzoeker dwingt om zijn onderzoek in een brede interdisciplinaire context te verrichten.

### III. Exposé van de vraag naar de bronnen van de culturele degeneratie

Om die reden zijn we begonnen met het bespreken van algemene cultuurkritiek en afgedaald tot het decadente fin de siècle. We hebben geconcludeerd dat het begrip decadentie in veel opzichten ongeschikt is om die periode te karakteriseren omdat het een artistieke bloeiperiode was. Maar de hedendaagse cultuurcritici zoals Scruton en Dalrymple die stellen dat de Westerse cultuur in verval is, wijzen naar de kunst. Want de staat van de kunst zou de staat van de maatschappij weergeven. Het verval betreft dus niet alleen de ethiek maar ook de esthetiek (in hoofdstuk 6, Het samen heengaan van schoonheid en moraal, gaan we nader in op het verband tussen ethiek en esthetiek). In zijn boek *Beauty* (2009) wijst Scruton zijn lezers op het grote belang van schoonheid. Hij stelt dat de moderne maatschappij van schoonheid is gevlucht. De hedendaagse kunst fungeert als spiegel van de hedendaagse staat van barbarij, die volgens Scruton zich ten doel stelt te choqueren en 'ontheiligen'. Hij geeft het voorbeeld van de 2004 productie van Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* van de regisseur Calixta Bieito in de Komische Oper in Berlijn, waarin de regisseur de opvoering liet afspelen in een bordeel in Berlijn, met Selim als pooier en Konstanze als prostitué. Zelfs tijdens de meest tedere muziek was het podium voorzien van copulerende stellen, en werd geen mogelijkheid onbenut gelaten om geweld toe te passen. Op een zeker moment werd een van de prostituees zonder aanleiding tot bloedens toe gemarteld voordat ze vermoord werd. De woorden en de muziek spreken van liefde en compassie, maar hun boodschap gaat teloor door de luidruchtige scènes met moord en narcistische seks.<sup>83</sup> Scruton schrijft dat de maatschappelijke tendens van profanatie, die zich vooral laat zien in de seksuele sfeer, ook het gebied van de esthetiek is gaan betreden. Kunstwerken worden ontheiligd, van hun hogere waarde beroofd, en ook Wagners kunst wordt structureel onteerd: "[...] the temptation towards profanation, which manifestly exists in the sexual sphere, exists too in the aesthetic. Works of art become objects of desecration, and the more likely to be targeted, the more claims they make for their own sacred status. (Hence the routine profanation of the Wagner operas by producers enraged by, or estranged from, their presumptuous spiritual claims.)"<sup>84</sup>

Laten we nu een voorbeeld geven van zo'n Wagner opera die ontheiligd wordt. En dan kunnen we toch het beste een opera nemen waarin de heiligheid centraal staat, namelijk *Parsifal*, zodat de eventuele ontheiliging zich nog duidelijker laat zien. In hetzelfde jaar als Calixta Bieito's *Entführung*, in 2004, ging tijdens de Bayreuther Festspiele Christoph Schlingensief's *Parsifal* in première. Het was de eerste operaproductie van deze controversiële en uit Berlijn afkomstige toneelregisseur en filmmaker die op 21 augustus 2010 is overleden. Hij werd beschouwd als het 'enfant terrible' van Duitsland, een rebel. Schlingensief was bijzonder politiek gedreven en gaf steevast blijk van zijn politieke opvattingen zowel in zijn werk als bij publieke optredens. Zijn wortels lagen in de New German Cinema, een filmstroming die in de jaren 60 van de vorige eeuw begon en tot in de jaren 1980 voortduurde en bekend stond als provocatief en anti-autoritair. Schlingensief greep met zijn werk vooral terug naar de Anti-Kunst-stroming van de jaren 20 – de dadaïsten en futuristen – van de vorige eeuw en de Performance- en Happeningsbeweging van de jaren 1960/70. Hij was een 'Aktionskünstler' van de Joseph Buys-school voor wie choqueren, het doorbreken van taboes en conventies het doel was. De titel van zijn debuutstuk voor het theater geeft zijn artistieke motto weer: *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen* (1993).<sup>85</sup> Altijd zocht Schlingensief de grenzen van het toelaatbare op met de intentie deze te overschrijden. Dat leverde hem ook veel kritiek op. Hij zou alleen maar effecten brengen in plaats van een samenhangende narratief. Zijn eclectische werk zou

<sup>83</sup> Roger Scruton, *Beauty*, (Oxford, 2009) p. 172 - 173

<sup>84</sup> Ibid, p. 182 - 183

<sup>85</sup> Première op 23.4.1993, Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

ook niet getuigen van enig historisch besef. Maar het zaaien van verwarring maakte deel uit van zijn artistieke ‘spel zonder grenzen’. In een interview met *Der Frankfurter Rundschau* in 2004 zegt Schlingensief dat beelden een extra sterke werking hebben wanneer mensen deze niet begrijpen. Hij meende dat door deconstructie iets nieuws ontstaat.<sup>86</sup> Zo heeft hij ook *Parsifal* ontdaan van zijn grotendeels christelijke gedaante. Schlingensief ging naar Namibië en Nepal om zich voor te bereiden op zijn productie. Invloeden uit deze landen betrok hij in zijn encensering, alsmede invloeden uit andere Afrikaanse landen (voodoo rituelen), Spanje en Zuidoost Azië (Tibetaans Boeddhisme). Het publiek in Bayreuth kreeg een barokke opvoering te zien met een overvloed aan tekens, symbolen, kostuums en filmprojecties. Op het beeldscherm boven het podium waren onder andere twee dode hazen te zien, wier rottende lichamen in elkaar gestrengeld waren, en ook kreeg het publiek een versnelde film voorgeschoteld van een konijn dat aan het ontbinden was, alsook een reusachtige bloederige vagina en twee mannen die elkaar aan het castreren of aan het masturberen waren. Verder werd er gebruik gemaakt van een roterend podium, met daarop tal van popartartefacten zoals Andy Warhols *Soup Bowls* en allerlei freakachtige figuren die uit een David Lynch film afkomstig leken. Veel van de objecten die op het podium stonden, waren met graffiti bespoten.

Schlingensiefs productie werd vier jaargangen uitgevoerd in Bayreuth, van 2004 tot en met 2007. Volgens Schlingensief kon Duitsland iets van *Parsifal* leren, namelijk de les van het medelijden. In het rijke Westen zou men alleen maar zelfmedelijden kennen, maar wie denkt aan Afrika? In een interview met *Die Zeit* zegt de regisseur ‘dat *Parsifal* een behoefte schept aan echte gevoelens, naar religie, naar verlossing.’<sup>87</sup> Hij geloofde dat de ultieme verlossing alleen in de dood gevonden kan worden. En de dood hield hem bezig toen hij aan zijn productie werkte. In het jaar van de première zei hij in een interview met *Der Frankfurter Rundschau* dat hij *Parsifal* als zijn afscheidstuk beschouwde. Het voelde alsof zijn leven en werk in Wagners zwanenzang culmineerde: “Ich habe das Gefühl, als wäre alles auf den *Parsifal* hinausgelaufen. Ich habe oft gedacht, wahrscheinlich bekomme ich nach dem *Parsifal* Krebs oder ein Gehirnschlag oder es passiert ein Autounfall.”<sup>88</sup> Dit duistere voor gevoel werd een tragische werkelijkheid: in 2008 werd longkanker bij hem geconstateerd. Omdat hij het gevoel had aan een apotheose te werken, wilde Schlingensief zo veel mogelijk concepten, ideeën en beelden uit vroegere theaterproducties en films in zijn versie van *Parsifal* kwijt. Het moest een landschap van beelden worden. Het verklaart de overvloed aan videofragmenten, die per jaargang overigens in hoeveelheid afnamen, alsof de regisseur onbewust vrede kreeg met het noodlot dat hem een jaar na de laatste opvoering zou overvallen. Daarover kunnen we slechts speculeren. En speculeren was nu precies wat hij zijn publiek graag liet doen. Hij overmeesterde zijn toeschouwers met spektakel, herrie en bizarre tafereelen. In de chaos van zijn kunst viel geen patroon te ontdekken. Schlingensief beweerde geen betekenissen aan zijn publiek te willen opdringen. “Bleibt Autonom!” schreeuwde hij zijn publiek toe in het Maxim Gorki Theater in Berlijn in juni 2008. Daar werd zijn Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ten tonele gevoerd. De opvoering bestond uit een lange reeks van absurdistische sketches, bizar verklede figuren waaronder een dwerg die verkleed als byzantijnse paus rondliep, hectische muziek- en geluidsfragmenten, plotselinge rumoeracties, en lukraak door elkaar opdoemende beelden met een naargeestig en gestoord karakter. Dit alles was zonder meer bedoeld om een verwarrende, manische en een aan waanzin grenzende sfeer te scheppen. De opvoering werd beëindigd met een toespraak van de maker die als een predikant op de kansel zijn toehoorders opriep niet het bloed van christus maar hun eigen bloed te drinken, als teken van zelfstandigheid en wantrouwen jegens gezag. Het laatste woord was Fluxus!, dat als een anti-autoritair noodkreet uitgeroepen werd, waarop de acteurs luid schreeuwend vanaf het podium de zaal instormden, begeleid door roffelende trommels, gebonk, gepiep en gedreun. De voorstelling eindigde met een luide knal, zoals Schlingensief de mensen graag met lawaai aan het schrikken bracht. Maar in het Festspielhaus was de geluidsregie in handen van Pierre Boulez die *Parsifal* conform de partituur met vrome ingetogenheid liet eindigen, terwijl zacht gezongen werd: “Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser”, waarna het doek langzaam gesloten werd, zonder branie maar in deemoedige stilte. In het Festspielhaus kon Schlingensief zijn Fluxus-praktijk alleen uitvoeren binnen de kaders

<sup>86</sup> Schlingensief in gesprek met Alexander Kluge, art. *Eule und Ratte. Das Vogue-Gespräch*, Vogue Mai 2004

<sup>87</sup> *Merkel ist supersüß*, Ein Gespräch mit Parsifal-Regisseur Christoph Schlingensief über Heldendarsteller in der Politik, Zombies in Bayreuth und Deutschland vor der Wahl, *Die Zeit* 04-08-2005 Nr. 32

<sup>88</sup> *Der Todestag* – Schlingensief im Interview mit der Frankfurter Rundschau, 2004

van Wagners muzikale en literaire tekst. De drukke, zonderlinge en onsamenvangende beelden, die bij-wijlen ronduit obscene en onsmakelijk waren, contrasteerden fel met de onderliggende muziek die juist heel gelijkmatig is en verstillend oproept, niet bedoeld om aan de wereldlijkheid eer te betonen, maar zoals Wagner had bedoeld, als een vlucht van de wereld van zonde en verderfelijkheid.

Maar volgens Roger Scruton gebeurt tegenwoordig het tegenovergestelde. Men vlucht niet meer naar de schoonheid van de kunst omwille van de kunst als reactie op de wereldlijke misère, maar men vlucht ver weg van de wereld van de geest, in de wereld van de lagere zintuigen. Scruton wees in zijn beschrijving van Calixta Bieito's *Die Entführung aus dem Serail* op het contrast tussen de beschaving van de muziek en de barbarij op het toneel, die gelijktijdig plaatshadden. In zijn boek *Waarom cultuur belangrijk* is, schrijft Scruton: "Ik onderzoek hoe mensen, door kunstwerken te beoordelen, zichzelf kunnen leren beoordelen."<sup>89</sup> Welnu, hoe moeten we Schlingensiefs *Parsifal* beoordelen? En wat kan zijn productie zeggen over ons en onze tijd; geeft zijn productie blijk van decadente tendenties?

Opera is in ieder geval een zeer geschikte kunstvorm, wanneer kunst de leidraad vormt bij een sociaal onderzoek. In het artikel *Opera, Musicology, and History* schrijft historicus Theodore K. Rabb dat opera een kunstvorm is die direct in verbinding staat met belangrijke historische ontwikkelingen. Hij schrijft dat opera's altijd beïnvloed worden door een specifieke context van ideeën en sentimenten. Opera is niet gefixeerd. De beeldende elementen (enscenering, kostuums, etc.) en dramaturgische toepassing is interpretatiegebonden. In opera's zitten dikwijls morele, ideologische, religieuze en politieke motieven. Daarom stelt Rabb dat opera bij uitstel geschikt is om een tijdperk te representeren als zijnde "a crucial vehicle for capturing the mood and aspirations of a time and place."<sup>90</sup> De vraag is nu welke stemming en welke aspiraties in Schlingensiefs *Parsifal* vastgelegd zijn. Onmiskenbaar heeft de regisseur een breuk met de *Parsifal*-traditie in Bayreuth teweeggebracht. Het was de eerste postmoderne opvoering van het muziekdrama tijdens de Festspiele. Stefan Herheim zet sinds 2008 deze door Schlingensief geïnaugureerde postmoderne traditie voort met een productie die zich eveneens beroept op postmoderne (theater)middelen als deconstructie, intermedialiteit, en intertextualiteit en daarmee een hoogst eclectische voorstelling teweeg brengt.

Het eclecticisme bij Schlingensief toonde zich door middel van een multicultureel en multi-etnisch spektakel. De eerste gedachte die bij het zien daarvan te binnen schiet is dat we te doen hebben met een typisch staaltje van cultuurrelativisme, gebezigd door de vertwijfelde en anti-essentialistische postmodernist die het monolithische wereldbeeld aan diggelen heeft geslagen, zijn eigen visie als subject hevig wantrouwt, en de verantwoordelijkheid van waarheidsvinding bij de 'Ander' neerlegt. Het lijkt erop dat we te doen hebben met een anti-totalitaire versie van *Parsifal*, waarbij niet gezegd wordt: 'zo is het!' en het is zo, omdat Ik zeg dat het zo is!', maar gezegd wordt, zoals de postmoderne ouder die zijn kind niet meer zoals vroeger commandeert – oftewel opvoedt – maar de "dialogue" aangaat met de woorden: 'zeg Jij maar hoe je het ziet, wat Jij ervan denkt, en hoe Jij het wil, terwijl de spreker denkt: 'het maakt niet uit wat je zegt, want we doen het uiteindelijk toch zoals Ik het wil.' De hedendaagse ouder geeft zijn kind het gevoel dat hij inspraak heeft, en het kind mag ook werkelijk brutaal zijn om zo in de vrijheidswaan te verkeren, maar uiteindelijk neemt de ouder de beslissing, niet het kind.

In onze analyse van Schlingensiefs *Parsifal* die in hoofdstuk drie aan bod komt (Schlingensiefs radicalisering van *Parsifal* in Bayreuth), zullen we Schlingensief identificeren als zo'n oneerlijke postmoderne ouder die net doet alsof hij op consensus gerichte wijze communiceert met zijn kind terwijl hij het kind in feite, via een communicatieve en emotionele omweg, dictatoriaal de les leest. We zullen Schlingensief ontmaskeren als een despotisch kunstenaar, en het pluralisme van zijn werk in zijn ware gedaante als schijnpluralisme voorstellen, dat de eenduidige grond waarop zijn werk gebaseerd was, versluisde. We zullen allermindst van de wijs raken door eventueel 'ontheiligende' acties op het podium, die zo vaak gekwalificeerd worden als gedurfd, uitdagend en rebels, en daarmee klakkeloos voor avant-garde worden versleten. We zullen namelijk kijken naar de *werking* van Schlingensiefs voorstelling, en daarbij onder andere zien dat avant-garde tegenwoordig een hol begrip

<sup>89</sup> Roger Scruton, *Waarom cultuur belangrijk is*, vert. Jabik Veenbaas (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2008), p. 13

<sup>90</sup> Journal of Interdisciplinary History, XXXVI:3 (Winter, 2006), 321 – 330.

is dat meer te maken heeft met de platvloerse volkscultuur die vandaag de dag regeert, dan met vooruitstrevende conceptuele kunst.

Het bestuderen van de *omgang* met beelden en motieven impliceert een historisch bewuste en vergelijkende studie, waarbij we niet alleen uitspraken over mogelijke verschillen en/of overeenkomsten tussen het modernisme en postmodernisme zullen doen, die als voorbeeld en bij benadering zouden kunnen luiden als: wat tijdens het modernisme ten tijde van Wagner nog erotisch was, is in de postmoderne actualiteit, gerepresenteerd door Schlingensief, tot obscene pornografie uitgegroeid! Kijkend naar de werking komen we er namelijk achter dat het postmodernisme helemaal geen radicalisering van het modernisme is, of een extreme voortzetting daarvan. De heersende notie dat we in een gefragmenteerde tijd leven waarin de variatie geen grenzen kent, is een flagrante misvatting. Deze misvatting wordt in Schlingensiefs *Parsifal* gehuldigd, maar als hij de moderniteit niet radicaliseert, wat radicaliseert hij dan wel? Het antwoord hierop luidt dat we in het geval van Schlingensiefs enscenering van de graalmythe te maken hebben met een 'absolute radicalisering', waarbij dus niet zozeer een ander, voorafgaand tijdsgewricht of kunstwerk geradicaliseerd wordt, maar de radicalisering tijdloos is. Als we spreken over iets radicaals, dus iets extreems, betekent dit dat we ons aan het einde van een spectrum begeven. Het spectrum waar we hier over spreken is – in het kader van het verval van de westerse cultuur – het spectrum van culturele beschaving, waarbij het ene uiterste de primitiviteit is en het andere uiterste de opperste beschaving, dat alleen een ideaal kan zijn, de objectivering van een streven. Zowel de werkelijkheid van het primitivisme als het onmogelijke ideaal is tijdloos. Daarbij is het primitivisme als de natuur vanzelfsprekend en veel ouder dan het ideaal. Het ideaal is namelijk een constructie, iets dat onvanzelfsprekend is en tegen de automatische werking van de natuur indruist. Het primitivisme dat zich in een cultureel kader voltrekt, wordt voltrokken met behulp van culturele elementen; het primitivisme heeft zogezegd een omhulsel van beschaving. In onze analyse van Schlingensiefs *Parsifal* zullen we zien hoe op het podium de primitiviteit een cultureel jasje droeg, en we zullen zien dat deze praktijk niet alleen op het podium plaatsheeft maar ook in de gehele Westerse maatschappij wordt beoefend. Als we spreken over primitivisme en beschaving, spreken we over elementaire zaken, die zich niet laten begrenzen tot een specifieke tijd en plaats, maar altijd en overal kunnen gelden, dus universeel zijn.

We hebben reeds gesteld dat er twee vormen van universalisme zijn: het universalisme van het niet-bestaande, ofwel het ideële en singuliere universalisme, en het universalisme van het reële, bestaande en (alom) bevestigde universalisme. Universeel betekent dat het altijd en overal geldig is. Zo zijn natuurwetten universeel. Maar wat als we spreken over een universele wereld of een universalistische cultuur? Dat zou dan betekenen dat er sprake is van een gelijkgeschakelde cultuur, een cultuur waarin het niet-identieke niet bestaat, want immers staat het universele voor het Ene, het ondeelbare dat altijd en overal geldt. De universaliteit is daarom per definitie totalitair, wat betekent dat een universalistische cultuur een totalitaire cultuur is. Natuurlijk bestaat zo'n cultuur in strikte zin niet; er zijn altijd wel afwijkende elementen in een samenleving aanwezig, clandestien of niet. Maar wél kan er sprake zijn van een universalistisch streven, dat wil zeggen het streven om een genivelleerde staat te bewerkstelligen, waarin ook grotendeels geslaagd wordt. Om dit totalitaire streven te kunnen verwezenlijken, zal geappelleerd moeten worden aan de hoogste gemene deler. Welnu, de hoogste gemene deler is de primitiviteit, de inherente en vanzelfsprekende toestand. De oerdriften zijn per definitie in strijd met de wil tot beschaving. Een hoog geestelijk ideaal, zoals religies die prediken, kan louter in theoretische zin universeel zijn en zal nooit algemeen kunnen gelden. Maar het ideaal de primitiviteit maatschappelijk gestalte te geven is daarentegen veel makkelijk te bereiken, want dit ideaal is eigenlijk helemaal geen ideaal maar zuiver een drift, een oerwil, zoals iedereen die bezit, maar die beschaafde mensen niet ongeremd laten. Deze oerwil is puur lichamelijk en diens impulsen worden automatisch gegeven, zonder tussenkomst van het intellect. Een universalistische cultuur is daarom een cultuur met een lage ratio en wint zielen door het lichaam aan te spreken.

De jonge Martin Heidegger oefende aan het begin van de twintigste eeuw kritiek uit op de toenemende industrialisering van de samenleving en de opbloeiende massacultuur en schreef over het nieuwe leven dat hij tegen de waan van de tijd in had ontdekt; het leven van de geest dat in strijd is met het oppervlakkige en fysieke, ja universalistische bestaan van de grote stad: "Het nieuwe leven, dat wij willen of dat in ons wil, heeft opgehouden universeel, dat wil zeggen onecht en vlak (opper-

vlaakig) te zijn; wat het bezit is oorspronkelijkheid [...].”<sup>91</sup> Het universalistische leven rekent dus af met de authenticiteit van de individualiteit. Voor de kunst en cultuur is dit vernietigend. Richard Taruskin schrijft in het artikel *A Beethoven Season?* over de vermeende universaliteit van Beethoven: “Like utopianism and ethnocentrism, universalism normalizes, excludes, and shouts down.”<sup>92</sup> Maar hoewel het utopisme, etnocentrisme en het universalisme alle drie een nivellerende werking hebben en afwijkende elementen uitsluiten, bestaat ook een cruciaal historisch verschil tussen de drie fenomenen. Want het utopisme en etnocentrisme worden steevast in verband gebracht met de beruchte totalitaire regimes van de criminele alleenheersers Mussolini, Hitler en Stalin, die met brute dwangmiddelen een uniforme samenleving smeedden, en waarbij de uniformiteit bovendien zonneklaar was. Het primitivistische universalisme dat tegenwoordig triomfeert, hanteert echter heel andere middelen om tot een gelijkgeschakelde samenleving te komen, want niet met geweld maar door middel van geraffineerde verleidingsmanoeuvres betreft het zijn subjecten in zijn machtsstructuur. Om te voorkomen dat de eenduidigheid van deze machtsstructuur zichtbaar wordt, wekt het universalisme de schijn van culturele pluraliteit, evenals de daarmee congruerende schijn van vrijheid. Het individu dat in deze universalistische structuur is verweven, denkt dat hij vrij is om te doen en laten wat hij wil. Zoals het kind van de postmoderne ouder mag hij zelfs tegenstribbelen en anti-autoritair gedrag tentoonspreiden, zodat hij net als het kind in de waan zal verkeren dat hij macht en invloed kan uitoefenen. En net als de postmoderne ouder komt dit de universalistische macht zeer goed uit, want als het kind de illusie koestert dat hij mag rebelleren, zal het kind de waarheid omtrent de machtsstructuur niet zien en daarom ook niet werkelijk in opstand kunnen komen tegen zijn ouder. Laat hem vooral maar denken een rebel tegen het systeem te zijn, want vadertje universalisme neemt uiteindelijk toch wel de beslissingen! Een uitiem voorbeeld van zo’n individu dat in de waan verkeerde een rebel te zijn, was Christoph Schlingensief. We zullen zien dat hij in werkelijkheid een perfect aangepast subject van het universalisme was, dat hij met zijn multiculturele encensering van *Parsifal* ook zeer treffend het schijnpluralisme van de hedendaagse maatschappij weergaf, en dat zijn artistieke methode geënt was de op primitivistische grondslagen van de universalistische samenleving.

Om de plaats van Schlingensiefs *Parsifal* in de geschiedenis van de westerse cultuur te bepalen is tot op dit punt nog niet gelukt. Dat ligt aan de imponderabilia van de vraag naar zijn bronnen, te weten de grondslagen van het universalisme. De taak die ons nu dus rest, is om deze grondslagen te identificeren. We weten al dat het primitivistische universalisme een macht is die schade toebrengt aan de cultuur die op grond van het idealisme geconstrueerd is. Aldus is het universalisme een bron van verval. Ook weten we inmiddels dat Wagner in verband kan worden gebracht met het universalisme, en dat deze verbinding gemaakt kan worden door de verschillende opvattingen die over deze kunstenaar bestaan te koppelen aan de cultuurfilosofische kritiek die gedurende de hele twintigste eeuw is uitgeoefend. In deze kritiek neemt Wagner een ambivalente plaats in; met zijn totalitarisme wordt hij enerzijds als uitvinder van de cultuurindustrie beschouwd, maar met zijn artistieke behandeling van de mythologie wordt hij anderzijds weer als redder van de eendimensionale mensheid gehuldigd. Het Wagner-dispuut dat rond 1900 heerste, verschilt niet van de Wagner-discussie die rond het jaar 2000 wordt gevoerd. Veel argumenten die tegen de kunstenaar worden ingebracht, worden door de complexiteit van diens wezen onmiddellijk aan het wankelen gebracht, en in een zodanig licht gesteld dat de aanvankelijke argumenten tegen Wagner in argumenten ten gunste van Wagner veranderen. Het is om die reden dat Wagner de interesse wekt van cultuurfilosofen uit de meest uiteenlopende ideologische richtingen. En het is dan ook *via* Wagner dat we uit de diverse opvattingen die over het verval van de westerse cultuur bestaan, een synthese kunnen destilleren die bestaat uit een viertal parameters, die we als samenwerkende machten van het universalisme kunnen beschouwen. De formulering van deze vier parameters is het gevolg van de opheffing van de tegenstelling tussen integratie en differentiatie.

De kernthese die door reactionaire critici zoals Roger Scruton, Theodore Dalrymple en Jacques Barzun wordt uitgedragen, is dat het in de westerse samenleving ontbreekt aan uniformiteit. De reden dat het hieraan ontbreekt, is dat mensen zich niet langer in dienst willen stellen voor een hoger ideaal.

<sup>91</sup> Martin Heidegger/Elisabeth Blochmann, Briefwechsel, Marbach 1989. Citaat afkomstig uit Rüdiger Safranski, *Heidegger en zijn tijd*, vert. Mark Wildschut (1995, 2010), p. 117

<sup>92</sup> Dit artikel is afkomstig uit: Richard Taruskin, *The Danger of Music* (California: University of California Press, 2009) p. 75

Een dergelijk ideaal wordt door religies en door bepaalde sociaal-politieke ideologieën (zoals het communisme) verschaft. Maar door de secularisering en de opkomst van het liberale kapitalisme is er een cultuur ontstaan waarbij het ieder voor zich is. Het egoïsme viert hoogtij in de hedendaagse samenleving, en het egoïsme is een typisch symptoom van een wereld waarin geen hogere collectieve idealen meer worden gekoesterd. Met het symptoom dat egoïsme heet, hangen tal van andere symptomen samen. Zo stelt Dalrymple dat de moderne mens in een permanent heden leeft, waarbij het leven als een reeks van losse, onsamenhangende fragmenten wordt beschouwd. Dat men een gefragmenteerd beeld van de werkelijkheid heeft, is te wijten aan het feit dat men zich niet langer verbonden voelt met enigerlei tradities. Daardoor heeft men de band met het verleden verloren. Er is geen historisch besef meer en men is niet meer in staat om zich te spiegelen aan grote verhalen waarin mythologische helden optreden die zich opofferen voor een hogere zaak. De elementen die aanzetten tot reflectie, zoals kunst en religie, zijn in de westerse cultuur verdrongen. Bij gebrek aan reflectie zal het morele besef ook afnemen, en wanneer ethische normen komen te vervagen, zal ook het esthetisch besef teloorgaan.

We zien dus dat de symptomen van verval met elkaar samenhangen, en dat deze symptomen allemaal te maken hebben met het vermeende gebrek aan uniformiteit. We zeggen inderdaad vermeend, want is er eigenlijk wel een gebrek aan uniformiteit? Volgens Theodor Adorno en Herbert Marcuse is er namelijk wel degelijk sprake van uniformiteit, alleen wordt deze versluierd door de consumptiemaatschappij waardoor het lijkt alsof er van het tegendeel, dat wil zeggen pluriformiteit sprake is. Laten we om deze tegenstelling op te heffen, uitgaan van de dubbelrol die Wagner speelt in de cultuurdiscussie, waarbij Wagner verantwoordelijk wordt gehouden voor zowel het 'openen' als het 'sluiten' van een cultuur. Dit openen en sluiten van enerzijds de Westerse hoogcultuur en anderzijds de westerse popcultuur vindt gelijktijdig plaats. Het sluitende en totalitaire gebaar is een vorm van integratie. Het openende gebaar is een vorm van differentiatie. Het proces van integratie vindt gelijktijdig plaats met het proces van differentiatie waardoor er geen verschil meer tussen beide bestaat. Hiermee raken we de kern van de universalistische macht die totalitaire aspiraties heeft, maar deze aspiraties tracht te verbergen om subversieve krachten te neutraliseren.

De vier parameters waar de universalistische macht zich van bedient, hebben conform hun synthetische oorsprong de functie verschillen te neutraliseren. Ten aanzien van de werking van deze parameters moet zeker niet gedacht worden aan een hegeliaanse dialectiek die tegenstellingen opheft om tot een dieper en helderder inzicht te komen. De universalistische macht is er niet toe genegen een absoluut idee uit te kristalliseren, maar daarentegen geïnclineerd het zuivere en oorspronkelijke denken te dwarsbomen met behulp van een nietsontziend sciëntismeparadigma waarbinnen een deterministische denktrant wordt voorgeschreven die op slaafse wijze wordt opgevolgd (in het zesde hoofdstuk, De triomf van het universalisme, zal uitvoerig op dit thema worden ingegaan). Dankzij het determinisme van de natuurwetenschap heeft de universalistische macht een sociaal construct weten te scheppen dat werkt volgens het principe van gelijktijdig optreden van integratie en differentiatie; irrationeel en chaotisch gedrag wordt gestimuleerd en op hetzelfde moment gekanaliseerd en beheerst door middel van de starre mechanieken van de ratio. Dat het summum der ratio, de natuurwet, en het summum der irrationaliteit, het primitivisme, zo vloeiend samengaan, heeft alles te maken met de gedeelde grond van de natuur, want alleen de beheersing van de natuur is een zuiver rationele zaak die zijn primitieve grond louter ontstijgt dankzij de wettelijke erkenning. Maar omdat het universalisme bij gratie van de schijn weet stand te houden – en zich daarom ook van een multimediamereld van schijnbeelden bedient – presenteert het zijn objectivistisch-wetenschappelijke denktrant als zijnde de enige betrouwbare en absoluut, ja universeel ware denktrant. De voornaamste taak van het universalisme is om zijn absolute tegendeel, zijn grootste antipode onschadelijk te maken. Zijn grootste antipode is de religie. Religie biedt van oorsprong het kader dat nodig is om tot reflectie te kunnen komen. Reflectie is de vijand van de universalistische macht. Deze is daarom vastberaden het fundament van de reflectie, de religie te vernietigen.

De eerste ruiter van de Apocalyps van het universalisme die in het Westen ten tonele kwam, is de ruiter van de secularisering. Niet alleen wordt de secularisering door conservatieve cultuurfilosofen als een hoofdsymptoom van het culturele verval aangewezen, eveneens is het de belangrijkste veroorzaker van culturele teloorgang. Let wel, het secularisme is geen modern verschijnsel. Het secularisme heeft altijd een belangrijk deel uitgemaakt van de westerse cultuur, ook toen het wereldbeeld nog overwegend christelijk was. Het is juist door de wisselwerking tussen religie en secularisme dat de

unieke westerse hoogcultuur, met haar veelzijdige kunstzinnige tradities, is ontstaan. Een te grote religieuze macht werkt onderdrukkend, maar wanneer het geloofselement totaal wegvalt, heeft dit een ontwrichtende werking. Want nog afgezien van de vraag of de mens intrinsiek een religieus wezen zou zijn, maakt de religie onmiskenbaar deel uit van onze historische realiteit, vormt het een fundament van onze cultuur. Daar zijn ook uitgesproken seculiere filosofen zoals Paul Cliteur, Alain Badiou en Slavoj Žižek het grondig over eens. Ofschoon zij voor 'iets nieuws' pleiten, beschouwen zij de religiositeit als een bron voor intellectualisme, ethiek en esthetiek. En is het hedendaagse gebrek aan grote verhalen, en het woekerende cultuurrelativisme waar zij zo tegen ageren geen gevolg van het wegvallen van het metafysische begrip uit ons collectieve bewustzijn? Dat we de secularisering als eerste ruiter van de Apocalyps van het universalisme betitelen, heeft te maken met de stichtende werking van religie, waarbij de constituerende invloed zich in alle cultureel-maatschappelijke domeinen laat geleden. Het seculariseringsproces beïnvloedt dus al deze domeinen, en waar het de elitecultuur betreft, is deze beïnvloeding vooral negatief.

Hoewel de secularisatie als strijdmiddel in het universalistische offensief de cultuur het diepst weet te treffen, staat de secularisatie niet op zichzelf. De drie overige parameters waarmee zij samenhangt, kunnen in willekeurige volgorde genoemd worden omdat zij gelijktijdig optreden en innig met elkaar zijn verbonden. De overige drie ruiters van de Apocalyps van het universalisme vormen net als de secularisatie zowel de kiemen als het ziektebeeld van de culturele teloorgang. Het ene symptoom lokt het andere uit. Zo gaat de beëindiging van religieuze tradities gepaard met de beëindiging van het contact met het verleden. De hardnekkige en breed aangehangen maatschappelijke opvatting dat het leven 'hier en nu' zijn vruchten moet afwerpen, is onderdeel van een antihistorische tendens die in syntactisch verband met de secularisatie diep wortel heeft geschoten in de westerse samenleving. Het antihistoricisme markeren we daarom als de tweede parameter of tweede ruiter van de universalistische macht, voor wie de ontmanteling van de tijdsrichting de voornaamste strategische zet is. Zoals we in het verloop van deze scriptie zullen zien, is dat de perceptie van tijdloosheid een noodzakelijk vereiste is voor het universalisme om te kunnen totaliseren, dat betekent waarlijk zichzelf te worden. Tal van maatschappelijke verschijnselen die we reeds genoemd hebben, zoals de bezworen notie in een eeuwig heden te leven, het anti-intellectualisme, en antihiërarchische sentimenten, maar ook verschijnselen die kenmerkend zijn voor cultuurproducten, zoals het eclecticisme, relativisme en de hang naar artistieke deconstructie, zijn integraal verbonden met het antihistoricisme. Maar net zo goed treden deze verschijnselen in conjunctie met de secularisatie op, zoals het antihistoricisme en de secularisatie onafscheidelijk van elkaar zijn.

Nochtans kunnen deze twee parameters op hun beurt niet afzonderlijk gezien worden van een tendens waarover we aan het begin van dit hoofdstuk al gesproken hebben, toen we verwezen naar Rob Riemen volgens wie het populisme als een schimmel over de West-Europese beschaving woekert. Het populisme wordt in de literatuur en bij symposia van het Nexus Instituut in verband gebracht met onuitroeibare fenomenen zoals het nationalisme dat, onder andere als gevolg van de mondialisering, tegenwoordig weer in opkomst is. Maar het populisme functioneert niet alleen als aandrijvende kracht van het nationalisme. Behalve het uitoefenen van sociaal-politieke druk stuurt het populisme ook tal van sociaal-culturele fenomenen aan. Het maatschappelijk klimaat is overwegend populistisch of met andere woorden op het populaire gericht, en dit werkt door tot in het parlement. Het populisme kent vele gezichten. Bij populisme wordt meestal (en terecht) gedacht aan politieke stemmingmakerij, het appelleren aan collectieve angsten en sentimenten, bijvoorbeeld het oproepen van de vrees voor niet-westerse allochtonen. Maar populistisch is ook de op consumptiegerichte massacultuur, de aversie ten opzichte van het elitisme, de brood en spelen-mentaliteit, en de ijdelheid van de hedendaagse samenleving die zich tentoonspreidt met een waar leger aan roemlustige individuen die aan de ene na de andere talentenjacht deelnemen, dit allang niet meer in de bescheiden hoop op een bemoedigend complimentje, maar in de even stellige als arrogante overtuiging sterrenstatus te zullen krijgen na het zingen van een triviaal popliedje. Het populisme, dat we als derde ruiter van de Apocalyps aanwijzen, voorziet enerzijds in genot met behulp van de op entertainment gerichte popcultuur, en anderzijds in politieke animositeit. Door aanspraak te maken op de meest elementaire facetten van de psyche, en zich daarbij vooral concentreert op het genereren van verstrooiing en angst, weet het populisme de massa in een ferme greep te houden. Het principe van het populisme sluit derhalve naadloos aan bij dat van de vierde en laatste ruiter van de Apocalyps van het universalisme: het utilitarisme, dat eveneens het menselijk bestaan uit praktische overwegingen simplificeert.



Hoewel er een onderscheid gemaakt dient te worden tussen de filosofische oorsprong van het utilitarisme en de hedendaagse toepassing van de term, is het om inzicht te krijgen in de betekenis van het begrip zinvol om bij het basisprincipe van het utilitarisme te beginnen, zoals geformuleerd door de Britse filosoof Jeremy Bentham (1748 – 1832). Bentham, die zich als taak had gesteld de Engelse samenleving te rationaliseren ten koste van dogmatische geloofstradities en primitief bijgeloof, was een rechtlijnige empirist die de leer verkondigde dat we ons begrip van dingen louter zouden moeten baseren op grond van onze zintuigen in plaats van metafysische en religieuze stellingen die voorbij gaan aan de grenzen van de zintuiglijke waarneming. Het menselijke wezen moest volgens Bentham begrepen worden op basis van de fysieke ervaring in plaats van filosofische speculaties over de vermogens van de rede, het bewustzijn, en het doel van het bestaan. In zijn *Introduction to the Principles of Morals and Legislation* baseert Bentham de essentie van het menselijk bestaan op basis van twee primaire componenten, namelijk genot en pijn, die in de elementaire natuur zijn gelegen en onder wiens exclusieve gezag de mensheid staat en die mensheid als richtlijnen voor zijn bestaan zou moeten hanteren: “Nature has placed mankind under the governance of two sovereign masters, *pain* and *pleasure*. It is for them alone to point out what we ought to do, as well as to determine what we shall do. On the one hand, the standard of right and wrong, on the other the chain of causes and effects, are fastened to their throne. They govern us in all we do, in all we say, in all we think: every effort we can make to throw off our subjection, will serve but to demonstrate and confirm it. In words a man may pretend to abjure their empire: but in reality he will remain subject to it all the while.”<sup>93</sup>

De twee ‘soevereine meesters’, pijn en genot, zouden volgens Bentham dus de ethische standaard horen te bepalen. In essentie betekent dit het vermijden van pijn en het nastreven van genot, waarmee het utilitarisme overeenkomt met het hedonistische epicurisme. Benthams idee van een ideale gedragsstandaard was dat deze correspondeerde met de feiten omtrent de menselijke natuur, zodat mensen gemotiveerd zouden zijn deze standaard te volgen. Dus het type gedrag dat de filosoof voorschreef, is een gedrag waarbij men zich laat leiden door de natuurlijke aandriften, waartegen men zich vooral niet moet verzetten, zoals ascetische gelovigen verzet bieden tegen de prikkels van het lichaam. Omdat het utilitarisme een maatschappelijke orde voorstelt die uitgaat van het animale stimulusresponsie-model, stelt het een orde voor die gebaseerd is op de eigenschappen van de grootste gemene deler: de primitieve eigenschappen die mensen en dieren gemeen hebben. Het lichaam is niet bij machte pijn en verdriet te ‘interpreteren’, deze op artistieke wijze te verheffen en te vertalen in poëzie en muziek. Het lichaam zal instinctief en uit zelfbehoud pijn trachten te vermijden en de zaken die hem genot verschaffen, automatisch opzoeken. De missie van het utilitarisme om de primaire behoeften van de mens te bevredigen, impliceert een gerichtheid op de behoeftebevrediging van de massa. De utilitaire maatschappij is per definitie een massamaatschappij, gericht op consumptie, vermaak, en verdoving van de zintuigen. Een samenleving die geconstrueerd is op basis van de grondslagen van het utilitarisme, is geconstrueerd op basis van antifilosofische grondslagen; de filosofie is namelijk nooit ‘meegaand’, maar stelt zich als taak afzijdig te blijven en zich kritisch op te houden ten opzichte van de als vanzelfsprekend geachte staat. In de ogen van de utilitarist is de filosofische bezigheid, net als de kunstzinnige en religieuze bezigheid, onzinnig. De utilitaristische ideologie hanteert een strakke indeling in primaire en secundaire behoeften en bezigheden. De ingenieur die een brug ontwerpt waarbij de infrastructuur is gebaat, is volgens deze indeling nuttig, maar de theologische studie die de invloed van Aristoteles in de middeleeuwse scholastiek onderzoekt, wordt als een luxebezigheid beschouwd; iets dat eigenlijk niet belangrijk is voor de samenleving. De artistieke bezigheid is nutteloos tenzij deze commercieel geëxploiteerd kan worden, en er een kwantificeerbare waarde aan de culturele bezigheid kan worden toegekend, die bewijst dat er een algemeen economisch belang mee gediend is. Dat de utilitaire samenleving op vijandige voet staat met de religie en de kunsten is te wijten aan de ongrijpbaarheid van deze fenomenen die zich niet laten classificeren en standaardiseren en waarop geen enkele generalisatie van toepassing is. Dergelijke onberekenbare elementen zijn niet welkom in een op beheersbaarheid gerichte staatsorde. En om zelfs het menselijke gedrag tot in de finesses te kunnen beheersen, beroept deze staatsorde zich op de inherente primitiviteit. De tweeslachtigheid van dit appel maakt het zo effectief; want de natuurlijke driften zijn door hun eenvoud voorspelbaar en daarom goed te sturen, maar ook impliceren ze het

---

<sup>93</sup> *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation in The Works of Jeremy Bentham*, vol. 1, ed. John Bowring (New York: Russell and Russell, 1962), I,1.

tegendeel van de voorspelbaarheid, namelijk chaos, roekeloosheid, ja onvoorspelbaarheid zoals een wild dier onvoorspelbaar is. Deze implicatie dient ertoe mensen in de waan te kunnen laten verkeren dat ze vrijheid bezitten en volledig autonoom zijn in hun handelen. Zo wordt verhuuld dat de mens in werkelijkheid veroordeeld is tot een mechanische reactie die het systeem in hem uitlokt. De mens die wordt beoordeeld aan de hand van de biologische systematiek, wordt beroofd van zijn menselijkheid, van zijn potentie volledig mens te kunnen worden, een geestelijk en artistiek wezen.

De vier ruiters van de Apocalyps van het universalisme: de secularisering, het antihistoricisme, het populisme en het utilitarisme hebben het gemeenschappelijke doel het geestelijke element uit de mens te verbannen. Daartoe werken ze op uiterst geraffineerde wijze samen, door middel van een methode die de massa het tegendeel laat denken, namelijk dat de (geestelijke) vrijheid alleen maar is toegenomen en nog verder toe zal nemen, net als de veelzijdigheid van het leven. De universalistische macht kan bouwen op een groot draagvlak van onwetendheid waarmee ze de elitecultuur intimideert. Die heeft ze al zo ver gekregen dat een groot deel van de intelligentsia al gezwicht is voor de verlokkingen van de popcultuur. In navolging van de massa blijft ook voor hen de werkelijke intentie van de universalistische despoot om de kunstzinnige particulariteit grootschalig te ontzenuwen, onopgemerkt.

Uit onze bespreking van het modernisme is gebleken hoe problematisch cultuurhistorische begrip decadentie is. De zucht naar schoonheid die rond 1900 gevonden werd in een artistieke religiositeit is tegenwoordig ver te zoeken. En de ambivalentie die de modernistische opvatting van decadentie eigen is, wordt tegenwoordig juist te vuur en te zwaard bestreden. Het is dus zaak het verval specifiek te duiden. We hebben reeds de parameters geïdentificeerd die we voor het verval van de westerse cultuur verantwoordelijk houden. Maar de stelling die leert dat het Westen in verval is, roept de vraag op naar het wezen van het Westen. Want als er iets in verval is, wát is er dan in verval? En als de toestand van dat iets aan het verslechteren is, wat is dan de ideale toestand van dat iets?

We hebben eigenlijk al antwoord gegeven op de vraag naar het wezen van het Westen. Dit hebben gedaan aan de hand van het begrip ambivalentie. Niet voor niets is Richard Wagner de protagonist in ons onderzoek over het verval van de westerse cultuur. Zoals besproken wordt Wagner door veel cultuurcritici in verband gebracht met dit thema, en neemt men een ambivalente houding aan ten opzichte van de componist. Dat Wagner deze ambivalente houding bij hen oproept, heeft alles te maken met de ambivalentie die eigen is aan de kunstenaar. Hij representeert daarmee iets heel fundamenteels, iets heel wezenlijks, iets dat niet alleen het Westen maar de hele wereld betreft. We hebben gesteld dat er twee vormen van universalisme bestaan: het reële en vernietigende universalisme (waarover we hier spreken) en het ideële en scheppende universalisme. Dit is het universalisme van het kunstzinnige streven en gaat iedere hoogcultuur aan, of deze nu oosters is of westers. Het is in de ambivalentie van het kunstenaarschap waarin het Ware gezocht moet worden en het is om die reden dat we in het volgende hoofdstuk het Westen als kunstwerk zullen identificeren. Al het hogere is complex en wordt door ongrijpbaarheid gekenmerkt, en het is wanneer de mystieke artisticeit van het hogere leven wordt aangetast, en de verheven ambivalentie in primitieve eenduidigheid verandert, dat de cultuur teloor zal gaan. Dit betekent dat de staat van het Westen het beste aan de hand van een kunstwerk gedefinieerd kan worden. En dit moet dan een kunstwerk zijn dat het Westen in zijn immense ongrijpbaarheid symboliseert, juist omdat het werk zelf ongrijpbaar is omdat het zijn oorspronkelijkheid altijd weet veilig te stellen, ongeacht in welke gedaante en in welke plaats of tijd het werk ook tevoorschijn treedt. Zo'n kunstwerk is *Parsifal*.

## 2. Het identiteitsvraagstuk

Toen het nationalisme aan het begin van de negentiende eeuw in Duitsland, evenals in andere Europese landen, opkwam en de nationale identiteit in de vorm van een Duitse eenheidsstaat moest worden bevestigd, sprak Goethe: 'Deutschland? Aber wo liegt es?' Ich weiss das Land nicht zu finden.' Duitsland was uiteraard een verdeeld land, maar een groot voorstellingsvermogen was geen noodzakelijke vereiste om de geografische contouren van een verenigde natie te kunnen inbeelden. Goethe bracht dan ook een heel ander probleem ter sprake: dat van de identiteitsbepaling.

Het culturele nationalisme leidde tot een verering van de nationale kunst, geschiedenis en taal, waarbij deze culturele elementen onder één kwalitatieve noemer werden geplaatst. Maar Goethe wist dat een dergelijke rigide categorisering problematisch is omdat culturen geen vaste structuur hebben maar veranderlijk zijn en zich niet in isolement ontwikkelen, maar elkaar wederzijds beïnvloeden, waardoor een absolute nationale identiteit die enkel de natie in kwestie zou bezitten, niet kan bestaan. De schrijver zocht naar eenheid binnen de mondiale verscheidenheid, zoals in de *West-östlicher Divan* wordt bespiegeld op de overeenkomst tussen het Oriënt en het Avondland. Hij had zich hiertoe onder andere laten inspireren door de veertiende-eeuwse Perzische dichter Hafis die hij als zijn geestelijke tweelingbroer beschouwde. Volgens Goethe waren Oost en West niet langer van elkaar te scheiden zodra het inzicht omtrent het zuiver menselijke was verworven; een inzicht dat cruciaal is om tolerant te kunnen zijn ten opzichte van de ander en om in vreedzame co-existentie met elkaar te kunnen samenleven. Maar het nationalisme maakte de door Goethe gedroomde houding van verdraagzaamheid en vrijzinnige belangstelling ten opzichte van het onbekende onmogelijk; het nationalisme sloot zelfs de minst afwijkende identiteit meedogenloos uit alsook de rede, omdat het geheel en al afhankelijk was van het brede draagvlak van de massa die door middel van stemmingmakerij verleid moest worden, waartoe een appel werd gedaan op collectieve sentimenten en angsten. Het nationalisme dat Europa in de negentiende eeuw tekende, deed een stemming ontstaan die het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog mogelijk maakte.

De massamens lokt conflict uit omdat hij eenkennig is en niet het vermogen bezit zichzelf als een collage van diverse identiteiten te beschouwen, maar zichzelf als versmolten ziet met de ondeelbare totaliteit van het grootschalige doch beperkte geheel, dat immers nooit het geheel van de mensheid is maar dat van een etnische, nationale, of bondgenootschappelijke groep die in een bipolaire verhouding staat tot een andere groep of reeks van groepen. Dit maakt dat de massamens, die nooit wereldburger is, zichzelf niet in de ander kan herkennen. De ene nationale vlag tegen de andere, de Duitser tegen de Fransman; de identiteit gereduceerd tot de eenduidige primitiviteit van het teken, de kleur en het woord. Zo is de ander, die nauwelijks anders is, al snel geen mens meer, maar een monsterlijke vijand die onschadelijk dient te worden gemaakt.

Goethe vertelt ons echter dat wederzijds begrip tot stand komt door middel van een intieme en persoonlijke één-op-één relatie tot de ander. Zijn relatie tot de Islam was derhalve mystiek in plaats van dogmatisch en Goethe schrijft dat de wereld hem onverschillig laat en dat hij alleen met Hafis wil wedijveren. In de *West-östlicher Divan* wordt getoond dat in een kleinschalige sfeer de individuele identiteit groot en meervoudig maar tegelijkertijd ook klein, plooibaar en dynamisch is, waardoor de ene identiteit zich met de andere kan verenigen. In kleine kring wordt de algemene identiteit versterkt omdat deze een particuliere kleur krijgt, maar op hetzelfde moment wordt de algemene identiteit opgeheven en ontstaat er een universele identiteit die door de verschillende particuliere identiteiten gedeeld wordt. De universaliteit van de identiteit wordt dus bepaald door de uniciteit ervan omdat de bindende factor de oneindige dimensionale meervoudigheid van de particuliere dialoog is die alleen in kleine kring gevoerd kan worden.

De *West-östlicher Divan* laat zien dat de algemene culturele identiteit, islamitisch of christelijk, gelijktijdig bevestigd en ontkend kan worden, dat het zelfs noodzakelijk is voor het ontstaan en behoud van een bepaalde cultuur om tussen bevestiging en ontkenning te laveren en dat een radicale keuze tussen beide mogelijkheden de betreffende cultuur zal schaden. Een florerende cultuur zal derhalve noch resoluut bevestigd noch vastberaden ontkend kunnen worden. Iedere poging haar ontologisch te bepalen, vereist een bewogen en speelse methodiek waarbij men zich beweegt tussen bevestiging en ontkenning, zonder bij een van deze twee opties te mogen blijven stilstaan, met de consequentie dat een vaste bepaling uit zal blijven. Waar mee begonnen wordt en wat resteert, is louter

een overweging. De bevestiging van de onderzochte cultuur huist in de ontkenning die de vorm van een vraag heeft, zoals Goethe die met betrekking tot de culturele identiteit van Duitsland had gesteld. In overeenstemming daarmee komt het finale antwoord op de vraag naar het wezen van het Westen als driedelige wedervraag die luidt: Het Westen? Waar ligt dat dan? En wat is het?

We nemen dus een middenpositie in, ergens tussen vraag en antwoord, ontkenning en bevestiging. Want waar begint men het onderzoek dat als doel heeft het Westen te identificeren? Bij de Antieke reuzen Homerus, Socrates en Plato? Of is het beter om veel eerder te starten, op de grens van de geschiedenis, bij de allereerste beschavingen zoals die van India en Egypte? Immers komen het jodendom en christendom, die toch als hoekstenen van de Westerse beschaving bekend staan, ook niet uit het Westen maar uit het Oosten. Als we nu heel oppervlakkig ons een chronologische weg door de Europese geschiedenis banen, en onze aandacht kort vestigen op een aantal kritieke overgangsfases, zien we dat vanaf de jaartelling de joods-christelijke traditie geleidelijk ingebed raakte in de Romeinse cultuur die sterk Grieks georiënteerd was, waarna Rome viel en de middeleeuwse heerschappij van de christelijke kerk begon, die onder invloed van wereldlijke machten de ruimte verschaftte voor een herwaardering van de antieke cultuur van de Grieken waarmee het humanisme gestalte kreeg, gevolgd door de breuk met de rooms katholieke kerk door de protestanten tijdens de Reformatie, waarna God en Bijbel tijdens de verlichting door de wetenschap werden uitgedaagd, wat grofweg het begin van het moderne Europa betekende.

Een dilettante blik op het verloop van de geschiedenis doet al zien dat er sprake is van een doorlopende transformatie en versmelting van culturele tradities, kennis en ideeën. Deze ideeëngeschiedenis verloopt zowel continu als discontinu. Zo is het christelijk middeleeuwse denken, zoals dat van Augustinus, Abelard en Aquinas, doorspekt met concepten van Plato, Aristoteles en de neoplatonisten Plotinus en Porphyry. Dit denken werd niettemin naar voren gebracht als zijnde een typisch christelijk denken. De Griekse wijsbegeerte was immers op veel punten volledig in strijd met de Bijbelleer. Tijdens de renaissance begonnen echter bepaalde hellenistische waarden, betreffende de ethiek en esthetiek, de boventoon te voeren. Oude ideeën doken als het ware atavistisch op binnen een nieuwe context waar ze een nieuwe betekenis kregen.

Maar toen een aantal belangrijke christelijke tradities, zoals het geloof in de heksenabbat en daarmee samenhangende heksenvervolging, tijdens het humanisme in diskrediet raakten, betekende dit niet dat de christelijke geloofsleer niet meer relevant was (sterker nog, zij bleef nog eeuwen dominant aangezien het humanisme een elitestroming was), net zo goed als toen de christelijke identiteit gedurende de middeleeuwen het sterkst werd benadrukt en het Griekse denken slechts latent aanwezig was, dit allermindst betekende dat de Griekse ideeën uitgestorven waren. Omdat tegenwoordig het Westen aan het seculariseren is, kunnen we daarom toch niet zeggen dat het christendom slechts een historische fase is die we achter ons gelaten hebben. Christelijke ideeën, alsook die van het jodendom en de oude Grieken, zijn nog altijd aanwezig in onze samenleving, hoewel de christelijke identiteit erin niet meer centraal staat. En omdat steeds minder mensen in God geloven, wil dit nog niet zeggen dat de idee van God irrelevant zou zijn. Of de seculiere westerling het nu prettig vindt of niet, hij is gevormd door de platoons-joods-christelijke cultuurtraditie. Deze historische realiteit te ontkennen, zou zelfontkenning zijn.

Maar let wel, als we hier spreken over de platoons-joods-christelijke traditie, of één van deze drie tradities, geven we slechts een algemeen kader aan. Want als we ons alleen al zouden beperken tot de hellenistische cultuur, wat slechts één fase uit de antieke tijd is, zullen we beslist op een grote hoeveelheid van uiteenlopende denkstromingen en wereldbeschouwingen stuiten die in detail beschouwd onmogelijk onder dezelfde noemer geplaatst kunnen worden. Hetzelfde geldt voor het judaïsme en het christendom wier meervoudigheid eveneens alleen maar toeneemt door de talrijke geografische en historische contexten waarin ze verschillende rollen vervullen.

Iedere fundamentalistische overtuiging, religieus en/of sociaal-politiek, is daarom behalve onbescheiden en onwellevend vooral ook pertinent onwaar. Een moslimextremist die de hele Koran letterlijk neemt en dientengevolge van mening is dat joden en christenen apen en zwijnen zijn en dat ongelovigen de doodstraf verdienen, vergeet uiteraard dat de Koran grotendeels gebaseerd is op het Oude en Nieuwe Testament. Ook wanneer de extremistische moslim hier tegenover zou stellen dat Mohammed de zegel der profeten is en dat de Koran, bondig gezegd, de laatste openbaring is en daarom de beste, ondermijnt deze met zijn haat tegen de ander zijn eigen geloofsidentiteit, die

namelijk nooit had kunnen ontstaan zonder het jodendom en christendom. Het radicale standpunt is altijd een geïsoleerd standpunt, zoals dit vaak wordt gevormd door mensen die in een sociaal isolement verkeren en daardoor gaan denken dat zij het centrum van het universum zijn waar omheen alles draait.

Tegenover het fundamentalistische centralisme huldigen we de opvatting die met ferme terughoudendheid stelt dat als het Westen een essentie heeft, de essentie is dat ze in strikte zin non-essentialistisch is. Er kan dus bijvoorbeeld niet zomaar gezegd worden: de essentie van de Westerse cultuur? Dat is het christendom!

Toch valt niet te ontkennen dat de komst van Christus het grootste evenement van de afgelopen tweeduizend jaar is, en het symbool van het kruis het belangrijkste Westerse symbool. Maar de Messias noch zijn teken staan voor een eenduidig geheel. We hebben al gezegd hoezeer de christelijke denkers, waaronder de kerkvaders die het christendom geïnstitutionaliseerd hebben, beïnvloed waren door Griekse filosofen. Hun ideeën kregen vorm binnen de eeuwenoude seculiere, wereldculturele stadstraditie van de Grieken en Romeinen. Ook noemden we de Reformatie, die een tweedeling in de Kerk veroorzaakte. Deze breuk was eeuwen daarvoor al vooraf gegaan door het Oosters Schisma in 1054. Het scheiden van machten is symptomatisch voor het christendom. Al in de eerste eeuwen van zijn bestaan was de kerk door toedoen van wereldlijk gezag gedwongen zich te scheiden van de staat. Dit betekent niet dat de verschillende christelijke kerken geen totalitaire neigingen zouden hebben, onderling geen strijd voerden, en tolerant waren ten aanzien van afwijkende geloofsrichtingen: hierbij hoeft bijvoorbeeld alleen maar gedacht te worden aan de strijd tussen de protestanten en katholieken of aan de vervolging van de Katharen door de rooms-katholieke kerk. Maar de structuur van de christelijke geloofstraditie laat in de praktijk kennelijk geen staatsreligieuze eenwording toe. Er was geen kerkleider die geen wereldleider tegenover zich zag staan waarmee hij compromissen moest sluiten. De islamitische traditie daarentegen kent dit strikte onderscheid tussen kerkelijk en wereldlijk gezag veel minder; Mohammed was zowel spiritueel als wereldlijk leider. Ook binnen de islam zijn breuken opgetreden, zoals de scheiding tussen soennieten en sjiieten, maar het secularisme maakt niet of nauwelijks deel uit van de islamitische gezagsstructuur zoals dit bij het christendom wel het geval is. Door het gebrek aan dualisme heeft de islam een intrinsieke neiging maatschappelijk te totaliseren en staat het geloof meer op gespannen voet met wereldlijke invloeden dan het christendom.

Om die reden verhouden beide religies zich fundamenteel anders tot de kunsten. Waar God en Jezus binnen de christelijke traditie figuratief afgebeeld mogen worden, is dit bij islamitische wet verboden. Door de christelijke verwevenheid met het secularisme bestond de mogelijkheid latente geloofskritiek te uiten wat de religie weerbaar maakte. Het binnen christelijke context ontstane kunstwerk, geconstrueerd met woorden of beelden, kon enerzijds het geloof respectvol representeren maar anderzijds ook blijk geven van een sceptische houding ten aanzien van de geloofsinhoud, dit door geraffineerd uitdrukking te geven aan de ambivalentie van het menselijk karakter dat vaak niet strookt met het religieuze ideaal.

In het bijzonder de rooms-katholieke kerk, die van alle christelijke kerken waarschijnlijk de meest veelzijdige artistieke traditie kent, verstaat deze problematische verhouding tussen realiteit en ideaal zeer goed, waardoor ze stelt dat het ideaal vooral als streven moet worden gezien dat niet zozeer behaald maar in de eerste plaats overwogen dient te worden. Deze clandestien liberale omgang met de wet maakt religieuze koerswijzigingen mogelijk zonder dat het ideaal, de wet zélf wordt aangetast. Waar bij protestanten vooral de inhoud van de Heilige Schrift richting verschaft, daar wordt de geloofswandel bij het katholicisme ook bepaald door de traditie, waartoe de toenadering tot de seculiere wereld gerekend moet worden. Zo zijn het humanisme en de Verlichting ondenkbaar zonder de invloed van de rooms-katholieke kerk.

Van Dante tot en met Spinoza, van Nietzsche tot en met James Joyce. Binnen de invloedssfeer van het christendom gaven zij ieder blijk van een unieke relatie tot God. Dante als voorloper van het humanisme, Spinoza als pantheïst. Zelfs Nietzsche, die God in *De Vrolijke Wetenschap* dood verklaarde, respecteerde de Almachtige en de christelijke religie omdat hij ze als geduchte tegenstanders beschouwde waarmee de nieuwe mens de strijd moest aangaan teneinde zichzelf te kunnen verheffen. Het onmogelijke te overwinnen was de taak van de Übermensch. Daarmee was Nietzsche meer verschuldigd aan de kerk dan hij wellicht had durven vermoeden. Hetzelfde geldt voor Joyce's literaire schepping Stephan Dedalus, de protagonist in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Dedalus worstelt met het godsbegrip, ervaart de spanning tussen het geestelijke en wereldlijke leven,

en vraagt zich af hoe de heilige geest moet worden verstaan. Zonder een sluitend antwoord te vinden, beantwoordt Dedalus met het spel van zijn innerlijke dialoog deze prangende vraag dan toch, stipt hij de kunstzinnige essentie van het geloof aan. De hoofdpersoon die zo in de ban is van God, geïnspireerd en koortsachtig bewustwording najaagt, zich tracht te bevrijden van het bekrompen religieuze milieu waarin hij is grootgebracht, de religie als een obstakel beschouwt die hem belet kunstenaar te kunnen worden; deze hoofdpersoon blijkt toch zeer veel aan de invloed van het geloof gehad te hebben, want door de beperkingen die de religieuze omgeving aan hem oplegde, werd de protagonist ertoe gedwongen over het geloof en het leven na te denken, en juist hierdoor, door de innerlijke wrijving tussen ideaal en werkelijkheid, ontving Dedalus de scheppende, ja heilige geest en kon hij kunstenaar worden.

Een portret van de artiest als jongeman, of een portret van het Westen als kunstwerk. Het Avondland kan onmogelijk getypeerd worden op grond van een reeks begrippen en iconen. Het toont zijn ware aard in een unieke historische narratief die een ontwikkelingspatroon bezit van multidimensionale transfiguratie. Het Westen is daarmee als alle andere culturen. Maar met het grote verschil dat in de joods-christelijke cultuur oorspronkelijk veel meer belang wordt gehecht aan tijdsrichting dan bij oosterse culturen. De oorsprong van de tijdsrichting ligt in het christendom. Er is een begin van de tijd en een einde: het einde der tijden, het einde van de wereld en zijn geschiedenis, zoals geopenbaard door Johannes in de Apocalyps. In het Westen wordt de geschiedenis hoofdzakelijk lineair beschouwd waarbij gebeurtenissen chronologisch, in causaal verband, overdacht worden. In de traditionele Oosterse denkwijze worden oorzaak en gevolg dikwijls omgekeerd en gebeurtenissen niet vanuit een lineair perspectief maar als herhalingen beschouwd. Maar de westerse en oosterse wereldbeschouwingen zijn allerm minst strikt gescheiden. Het hindoeïstische en boeddhistische geloof in een cyclisch verloop van dingen werd namelijk ook door de Grieken aangehangen. Zo bestaat in de klassieke mythologie de tijdsrichting niet. Maar deze mythologie, die tijdloos is, bekleedt echter wel een zeer belangrijke positie in de westerse wereldbeschouwing, die de wereld vanuit een lineair tijdsbesef beschouwt. Dus in het christelijke denken waar het bestaan als iets eindigs wordt beschouwd dat zich voltrekt in een vector, wordt ook een denken gehuldigd dat het oneindige denkt: bij Johannes is dit een gedachte aan het begin van de hemelse geschiedenis, waarvan men in afwachting is en die zal aanbreken na de tweede komst van Christus. In de evangeliën wordt verwezen naar een koninkrijk dat niet van deze wereld is, maar zich daarbuiten begeeft.

De gedachte aan een getransfigureerde wereld betekent een loskoppeling van de bestaande wereld van tijdsrichting. Deze getransfigureerde, imaginaire wereld is net zoals de mythe tijdloos en kan op verschillende punten op de tijdslijn voorgesteld worden. Het christelijke denken is een denken dat wil breken met de bestaande orde en in afwachting is van een nieuwe wereld. Ook binnen het jodendom en de islam is men in afwachting van betere tijden. Het gaat er dus om hoe deze afwachting zich kenbaar maakt.

Typend voor de christelijke traditie is de wijze waarop deze omgaat met de voorstelling van de breuk, de manier waarop het universele streven naar het hogere tot uitdrukking wordt gebracht. Deze omgang laat zich namelijk zien door het tonen van de breuk zelf door middel van het kunstwerk. Het kunstwerk breekt met de tijd en het materiaal die de fundering van zijn bestaan zijn; hij staat tegelijkertijd in zijn tijd als erbuiten. Het geeft uitdrukking aan het gevaar van de tijd waarin hij tot stand komt, zoals Augustinus in *De Staat Gods* de gevaren van de tijd uiteenzet, wat de gevaren van verandering zijn. Augustinus beschouwt de tijd als een beproeving waaraan de mens wil ontsnappen. Hij verlangt dus naar het einde der tijden, dat het moment van de overgang is. Het kunstwerk representeert dit overgangsmoment dat de mens in een andere werkelijkheid brengt, waarin men buiten de tijd staat, in de leegte van de eeuwigheid. Volgens Augustinus zijn goed en kwaad in de wereld met elkaar verbonden. Het kunstwerk dat tot stand komt met het materiaal dat de aarde verschaft, bergt daarom goed en kwaad, bergt de tegenstellingen die in de wereld bestaan. De kunst is zich bewust van het permanente gevaar dat in haar huist, en tracht van zichzelf te vluchten, voorwaarts.

Zo kunnen we stellen dat de westerse cultuur een rusteloos karakter heeft en voortdurend haar tijd vooruit wil zijn, en dat deze rusteloosheid door de westerse kunst, die alsmaar veranderen wil, tot uitdrukking wordt gebracht. De rusteloosheid van de westerling die door de strenge tijdsrichting vooruit wordt gedreven, wordt door het kunstwerk onderbroken. Het kunstwerk onttrekt zich aan de tijdsrichting en aan de bestaande wereld en vormt een wereld op zichzelf. Plato beschouwde de kunst

als een imperfecte manifestatie van de metafysische idee, Heidegger beschouwde het kunstwerk als een anticipatie op de toekomst. In beide gevallen wordt het kunstwerk buiten de realiteit van de tegenwoordige tijd gedacht.

De wil het tijdsgewricht te breken is universeel, maar deze wil wordt niet overal hetzelfde getoond. In het Westen wordt de breuk zeer nadrukkelijk gemarkeerd in tegenstelling tot het Oriënt. In de oosterse cultuur is spiritualiteit een integraal onderdeel van het dagelijks leven. De breuk met het leven wordt in dagelijkse spirituele rituelen tot stand gebracht. De breuk maakt deel uit van het bestaan en hoeft daarom niet gearticuleerd te worden. Zoals gezegd spelen in het oosterse cyclische denken omkeringen en herhalingen een belangrijke rol. Dit denken beschouwt de geschiedenis niet als een reeks van unieke gebeurtenissen. Het Westen daarentegen wel. In het Westen neemt de religie, op orthodoxe uitzonderingen na, eerder een geclausuleerde plaats in. De breuk wordt daarom, als deze tot stand wordt gebracht, met veel nadruk getoond, extravert, als een aankondiging van iets nieuws. De breuk staat, in tegenstelling tot de oosterse traditie, buiten het leven. De manifestatie van de breuk treedt naar voren om zich te tonen, wil contrasteren met datgene wat er al is, het voorafgaande vervangen.

De westerling beschouwt zichzelf als deel van een historische ontwikkeling. Met het vooruitgangsideaal als fundering kent het Westen een cultuur van stichten, waarbij ieder nieuw evenement, de heilig verklaarde Schrift, het vernieuwende kunstwerk, of de wetenschappelijke vondst, hun boodschap zeer nadrukkelijk onder voorbehoud verkondigen, als getuigenis van een belofte, als uitzicht op het ideaal maar nooit de vervulling daarvan. De westerse stichtingsdrang moet dus beschouwd worden als onderdeel van een cultuur van wachten, een cultuur die het wachten vorm wil geven, een vorm die openlijk en met klem zijn tijdelijkheid weergeeft door de onmogelijkheid te onthullen om aan de eisen van het ideaal te voldoen.

Vanuit de idee dat het bestaan een kritisch ophouden is in het temporele construct gedacht als kunstwerk, is het van belang stil te staan bij het denken van de Hongaarse filosoof en literatuurcriticus György Lukács en dat van Martin Heidegger.

In de vroege literatuurkritiek van Lukács wordt de idee geformuleerd dat de creatie van vorm een onderneming is die afrekenet met de chaotische willekeur van het leven. Hoewel de mens de schepper van vormen is, zijn mens en vorm toch als vreemden voor elkaar. Er bestaat een inherente distantie en spanning tussen beiden. Het artistieke engagement beweegt zich in de incommensurabiliteit. Een vorm biedt slechts tijdelijke troost en voldoening. Met de verschijning van vorm komt ontevredenheid en twijfel. De vorm blijkt ontoereikend te zijn, een imperfecte uiting van het verlangen naar de ideale vorm. De vorm is altijd een tussenvorm, een beweging, een wordingsproces. In het essay *Longing and Form* (1910), een bespiegeling op het werk van Charles-Louis Philippe, schrijft Lukács het volgende over de poëtische vorm: “[...] in form there is no more longing and no more loneliness; to achieve form is to achieve the greatest possible fulfillment. Yet the forms of poetry are temporal, so that the fulfillment must have a “before” and an “after”; it is not being but becoming. And becoming presupposes dissonance.”<sup>94</sup>

Vorm als ‘onderweg zijn naar vorm’ impliceert dissonantie, een spanning tussen vorm en vormgever, een zekere onverenigbaarheid tussen beiden. Lukács’ essay *Platonism, Poetry and Form* (1908) begint met een citaat van Rudolf Kassner, dat illustratief is voor deze notie van bevreemding: “Time and again I have met people who played an instrument exceedingly well and even composed after a fashion, yet afterwards, in ordinary life, were perfect strangers to their music. Is that not odd?”<sup>95</sup>

Deze vraag komt volgens Lukács, hetzij direct of indirect, in alle teksten van Kassner naar voren. Ze wil beantwoord krijgen hoe kunst en het leven elkaar confronteren, hoe beide elkaar vormen en transformeren, en hoe een hogere levensvorm uit de werkzame combinatie voortkomt. Lukács meent dat er altijd sprake is van een strijd tussen de ideale voorstelling van een vorm en de onmogelijkheid om aan de eisen van de vorm te voldoen. De vorm en het leven zijn onverenigbaar, maar de vorm is een noodzakelijk gebaar omdat alleen door vorm het toeval gerationaliseerd kan worden. De vorm bindt de strijd aan met het toeval, maar heeft het toeval of de realiteit nodig om te kunnen verschijnen.

<sup>94</sup> György Lukács, *Soul and Form*, vert. Anna Bostock, ed. John T. Sanders & Katie Terezakis (New York: Columbia University Press, 2010), p. 123

<sup>95</sup> Ibid, p. 35

De vorm en het leven zijn gedwongen zich te verenigen in een disjunctieve synthese. De vorm is gekeerd *tegen* het leven, maar tegelijkertijd is de vorm de enige oplossing *voor* het leven, zo concludeert Lukács: “A real resolution can only come from form. In form alone...does every antithesis, every trend, become music and necessity. The road of every problematic human being leads to form because it is that unity which can combine within itself the largest number of divergent forces, and therefore at the end of that road there stands the man who can create form.”<sup>96</sup>

Zijn veronderstelling dat leven en vorm elkaar nodig hebben maar incommensurabel zijn, spiegelt Lukács aan zijn gedachten over Kierkegaard en diens relatie met Regine Olsen. Deze gedachten staan opgetekend in het essay *The Foundering of Form against Life* (1909), waarin Lukács de schepping van vormen bespreekt in termen van opoffering en verlies van liefde, schuld en lijden. Ook in deze tekst stelt de literatuurcriticus dat het leven geen verlossing kan vinden in vorm. Kierkegaard zou altijd hebben geprobeerd de ultieme literaire vorm te creëren waarin de betekenis van zijn existentie gevangen zou kunnen worden, maar Lukács wijst op de onmogelijkheid van dit streven aangezien geen enkele vorm aan de uniciteit van Kierkegaards bestaan recht kan doen. Alleen door middel van het gebaar van de vorm van uitdrukking aan het leven worden gegeven, maar het gebaar schiet altijd tekort. Dit is volgens Lukács de tragedie van het leven: “The gesture alone expresses life: but is it possible to express life? Is not this the tragedy of any living art, that it seeks to build a crystal palace out of air, to forge realities from the insubstantial possibilities of the soul, to construct, through the meetings and partings of souls, a bridge of forms between men? Can the gesture exist at all, and has the concept of form any meaning seen from the perspective of life?”<sup>97</sup>

Vanuit het leven gezien is de vorm nooit toereikend. Het is een noodzakelijke uitkomst van een oneindige reeks van mogelijkheden. Hoewel de vorm het leven onvoldoende beantwoordt, is de levensbeschouwing geheel afhankelijk van de vorm: het leven kan gedacht noch geleefd worden zonder vorm. Het gebaar als vorm is de stichting van het leven, een onvermijdelijke existentiële keuze.

De resolute stelligheid waarmee de vorm gemaakt wordt, gaat gepaard met een even zo grote onzekerheid, want de vorm waaraan men het bestaan ontleent, heeft slecht een korte duurzaamheid terwijl het voor het eeuwige en ware moet doorgaan. Alleen liefde kan aanzetten tot het maken van het gebaar, omdat de liefde ervoor zorgt dat alleen de actie van het gebaar van grotere waarde is dan de uitkomst: het gebaar zelf dat vergeefs is. “To love: to try never to be proved right. That is how Kierkegaard described love. [...] There can be constancy and clarity only if the lovers are qualitatively different from one another, if one is so much higher than the other that the question of right and wrong (in the broadest sense) can never be posed, even as a question.”<sup>98</sup>

De liefde heft de vraag naar wat juist of onjuist is op. Zonder liefde zou het streven tot stichten verdwijnen. Maar een standvastige en heldere stichting van een vorm kan er alleen zijn als er sprake is van een kwalitatieve discriminatie tussen de geliefden. Deze metafoer die over de wisselwerking tussen geliefden spreekt, was volgens Lukács de kern van Kierkegaards religiositeit. Maar wellicht kunnen we beter stellen dat het Kierkegaards visie op de westerse religiositeit betrof. Maar hoe moeten we deze metafoer nu precies invullen? Aan welke (en hoeveel) soevereine en in strijd met elkaar zijnde geliefden zouden we moeten denken? Twee grote namen dienen zich aan als we Kierkegaards opvattingen in ogenschouw nemen. Want volgens de filosoof was de Europese levensvorm het oscilleren tussen Socrates en Jezus Christus, tussen het secularisme van de Griekse logos en het christelijke geloof, waarbij Jezus als manifestatie van God op aarde niet alleen de onvoorwaardelijke liefde symboliseert maar ook het hoogste ideaal vertegenwoordigt dat onbereikbaar is.

Maar als Jezus het grote onbereikbare vertegenwoordigt, dan kan Jezus louter als vertegenwoordiger van het ideaal worden beschouwd, als een vorm van het ideaal maar niet als het ideaal zelf. Met andere woorden, Jezus is ook geconstitueerd. De vestiging van Jezus als verlosser is een artistieke daad geweest, de vorming van een nieuw thema, het begin van een nieuw tijdperk. De postmodernistische filosoof Gianni Vattimo schrijft in zijn autobiografie *Not Being God* (2009) over Heidegger dat “what he actually believed was that the great work of art par excellence is the Bible; and the Bible is effectively the institution of the West [...]”<sup>99</sup> Voor Heidegger was de verschijning van de Christusfiguur geen manifestatie van het Zijn maar een vorm van daar-zijn (Dasein), de vervulling

---

<sup>96</sup> Ibid, p. 38 – 39

<sup>97</sup> Ibid, p. 44

<sup>98</sup> Ibid, p. 50

<sup>99</sup> Gianni Vattimo, *Not Being God*, vert. William McCuaig (New York: Columbia University Press, 2009), p. 107



van een mogelijkheid, iets dat op een bepaalde manier naar voren treedt, en door de uniekheid van zijn verschijning een nieuw tijdperk inluidt, zoals grote kunstwerken nieuwe werelden doen openen. Vattimo schrijft: “How are historical epochs inaugurated, according to Heidegger? For him the opening, inaugurating events are the great works of art. It is the great work of art that founds an epoch of Being, an illumination that makes the truth “eventuate”.”<sup>100</sup>

Volgens Heidegger is de oorsprong van de gedachte, de idee of vorm gelegen in de stemming, een zekere gemoedstoestand. Heidegger gaat uit van de uniciteit van het kunstwerk zelf. Hierin liggen volgens hem de betekenis en de werkelijkheid van de kunst. Maar het kunstwerk kan nooit als afgesloten compartiment beschouwd worden; de context waarin het tot stand komt speelt in het begrip van de kunst een cruciale rol. Voor Heidegger belichaamt het kunstwerk dan ook het fundamentele, de voltrekking van de breuk met het vanzelfsprekende leven, de wording van de vorm, de wording van alles dat er is, de structurering en vormgeving van de wereld. De kunst is het elementaire.

Heidegger geloofde dat waarheid gesticht wordt, waarbij het stichten als artistieke daad moet worden opgevat. In *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) schrijft Heidegger: “Het kunstwerk opent op zijn manier het zijn van het zijnde. In het werk geschiedt die openstelling, dat wil zeggen het ontbergen, dat wil zeggen de waarheid van het zijnde. In het kunstwerk heeft de waarheid van het zijnde zich in het werk gesteld. De kunst is het-zich-in-het-werk-stellen van de waarheid.”<sup>101</sup>

De waarheid moet volgens Heidegger gezocht worden in de oorsprong van het kunstwerk. De oorsprong van het kunstwerk is de kunst. De kunst moet beschouwd worden als een beweging, het werk als werken. Alleen vanuit de dynamiek van de beweging kan het ware gezien worden. Heidegger beschouwt de beweging als een strijd die niet reeds gestreden is, maar nog in strijd is: “In de tragedie wordt niets op- en ten tonele gevoerd, maar wordt de strijd van de nieuwe tegen de oude goden gestreden. Doordat het dichtwerk uit de vertellingen van het volk opkomt, spreekt het niet óver die strijd, maar transformeert het die vertellingen net zo lang tot elk wezenlijk woord die strijd voert [...]”<sup>102</sup>

In Heideggers filosofie staat de mens niet tegenover maar in de wereld. Men is in de wereld geworpen, en het leven alsook het denken heeft zijn oorsprong niet een metafysische idee of gedachte maar een *stemming*. Deze stemming laat ons de wereld in een bepaalde hoedanigheid zien, de stemming richt een wereld op die slechts tijdelijk is. De wereld wordt in werk gezet: “van binnenuit oprijzend ontsluit het werk een wereld en houdt die als heersende verblijfplaats open. Werk-zijn houdt in: een wereld openstellen.”<sup>103</sup> We moeten de wereld voorstellen als onvanzelfsprekend, als het gemaakte leven dat in een conflictsituatie gestalte krijgt. Heidegger maakt een onderscheid tussen aarde (het natuurlijke) en wereld (het gemaakte). Waar de werking van de aarde vanuit een positie van tegenover staan bekeken kan worden, zoals in het natuurwetenschappelijke onderzoek, daar moet de werking van de wereld als een inwendige zaak begrepen worden: “wereld wereldt en is zijnder dan het tastbare en waarneembare waarin we ons thuis wanen. Wereld is nooit een voorwerp dat vóór ons staat en bekeken kan worden. Wereld is het immer onvoorwerpelijke waaraan we zijn onderworpen zolang de banen van geboorte en dood, zegen en vloek ons in het zijn gebannen houden. Waar de wezenlijke beslissingen van onze geschiedenis vallen, waar wij die op ons nemen of uit de weg gaan, ze miskennen of opnieuw ondervragen, daar wereldt de wereld. De steen is wereldloos. Planten en dieren hebben evenmin een wereld; zij zijn deel van de verholde aandrang van een omgeving waar ze in hangen.”<sup>104</sup> Niet de automatische reflexen van de natuur, maar het voluntaristische verzet daartegen is dat wat de wereld inricht, waarbij het in-richten als op-richten gezien moet worden, het opstellen van een wereld.

Maar niet de opgestelde wereld, aldus de wereld zoals die daar-is, zoals die zich concreet toont, laat het ware zien. De waarheid is gelegen in het proces van opstellen zelf, tussen het bergen en ontbergen van de wereld. In *Vom Wesen der Wahrheit*, een academische voordracht uit 1930, schrijft Heidegger dat het vertrouwde begrip van de waarheid bestaat uit de bevestiging van de eenstemmigheid, een uiterlijke overeenstemming of de overeenstemming van een zin met een zaak of

---

<sup>100</sup> Ibid, p. 106

<sup>101</sup> Martin Heidegger, *De Oorsprong van het kunstwerk*, vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Boom, 2002), p. 56

<sup>102</sup> Ibid, p. 60

<sup>103</sup> Ibid, p. 61

<sup>104</sup> Ibid, p. 61 – 62

object.<sup>105</sup> Maar het wezen van de waarheid moet niet gezocht worden in de geborgenheid van de overeenstemming, maar in de onbegonnen grond van de vrijheid, in het onaanwezige. Achter de verschijning treedt het zijn, aldus het wezen, terug. Dit wezen blijft, voor wat Heidegger de historische mens noemt, onzichtbaar omdat deze zich ophoudt in het gangbare. Het begrip van deze mens beperkt zich tot de mechanisch causale verbanden die inherent zijn aan de metafysische constructie waarin hij zich beweegt. Het geconformeerde denken van deze mens ziet de waarheid in het identieke. Dit denken bedient zich louter van het vermogen tot herkenning. Het gelijkvormige is het juiste. Vanuit de herkenning wordt de herhaling ingezet. De historische mens vult zo de gangbare wereld aan, vergroot deze. Maar de grondgebeurtenis, de stemming die ten grondslag ligt aan de opstelling van deze wereld ziet hij niet, terwijl alleen in de uniciteit van dat evenement de waarheid te vinden is. Het wezen ligt dus in het unieke. Alleen het niet-identieke is wezenlijk. Maar het wezenlijke is door het gelijkschakelende denken van de historische mens uit het zicht geraakt, en is als een geheim in de open sfeer van het niet-zijn komen te staan, als het vergetene en zo als onwezenlijk geworden wezen der waarheid.

Het ware als niet-identieke wordt in het gangbare denken dus beschouwd als het onware. Het volgende citaat uit *Der Ursprung des Kunstwerkes* verheldert deze cruciale gedachte. Heidegger schrijft: “Te midden van het zijnde in onze naaste omgeving wanen we ons thuis. Het zijnde is vertrouwd, veilig, gewoon. Niettemin trekt door de lichtung een permanent verbergen in de dubbele gedaante van ontzegging en verhulling. Het vertrouwde is in wezen niet zo vertrouwd: het is onvertrouwd. Het wezen van de waarheid, dat wil zeggen van de onverborgenheid, is doortrokken van een weigering. Maar die weigering is geen gebrek en geen fout, alsof de waarheid louter onverborgenheid zou zijn die al het verborgene van zich af heeft geschud. Als ze dat zou kunnen, zou ze zichzelf niet meer zijn. *Tot het wezen van de waarheid als onverborgenheid behoort dit weigeren als verbergen in tweeërlei zin.* De waarheid is in haar wezen on-waarheid. Dat zij hier met nadruk zo gezegd, om in een wellicht bevreemdende scherpte aan te duiden dat tot de onverborgenheid als lichtung tevens weigering in de zin van verberging behoort. De uitspraak: het wezen van de waarheid is de on-waarheid, wil daarentegen niet zeggen dat de waarheid in de grond van de zaak valsheid zou zijn. Evenmin betekent deze uitspraak dat de waarheid nooit zichzelf is, maar – dialectisch voorgesteld – altijd ook haar tegendeel.”<sup>106</sup>

Wat Heidegger zegt is dat het ware nooit eenduidig is, maar ambigu. Het ware en wezenlijke is non-conformistisch en tekent zich af in het contrast. De waarheid die als on-waarheid achter de conventie schuilgaat, wordt begrensd door de conventie en kan juist om die reden wezenlijk zijn. Want door die begrenzing wordt het wezen in werk gesteld, als in strijd met het gangbare, de heersende orde, zoals die van de moderne technologiemaatschappij. Het gemoderniseerde bestaan werd door Heidegger bekritiseerd omdat het geautomatiseerde grootstedelijke leven de authenticiteit van het bestaan zou aantasten. Dit betekent echter niet dat de modernisering volgens Heidegger louter negatief is. Want juist door de mechanisering van mens en maatschappij wordt het contrast tussen het oorspronkelijke en moderne bestaan sterk zichtbaar, waarbij de weerbarstige kwaliteiten van het in drang gekomen rustieke leven zich als in strijd met het vluchtige grootstedelijke bestaan in de gedachte uittekenen en in de hoedanigheid van ‘strijdig-zijn-met’ hun vanzelfsprekendheid verliezen en zich als karaktertrekken van een niet voor de hand liggende bestaansmogelijkheid in de geest nestelen, en daarbij – als een zeldzaam en te beschermen bezit – in waarde stijgen.

Dus niet het oorspronkelijke bestaan *an sich*, als statisch gegeven, representeert het ware, maar het wordingsproces: de omgang met de mogelijkheid en de historische benutting daarvan. Heidegger stelt namelijk de vraag: “Wat is de waarheid dat ze als kunst kan of zelfs moet geschieden?” Het kunstwerk vertegenwoordigt het elementaire omdat de oorsprong van het kunstwerk en van de kunstenaar de kunst is. Het wezen van de kunst is het werkelijke werk. En in het werk is het geschieden van de waarheid aan het werk. Het voltooide kunstwerk kan alleen vanuit het scheppingsproces worden begrepen, vanuit de beweging van het stichten: “De waarheid is de oerstrijd waarin telkens op een bepaalde manier het opene wordt bevochten waarin alles wat zich als zijnde toont naar binnen staat en waar alles wat zich onttrekt uit wegblijft. Als deze strijd op wat voor manier ook losbarst en geschiedt, worden de strijdenden, lichtung en verberging, uiteen gedreven. Zo wordt het opene van het strijdperk

<sup>105</sup> Zie Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1997), p. 6 – 8

<sup>106</sup> Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, p 71 – 72

bevochten. De openheid van dit opene, dat wil zeggen de waarheid, kan alleen zijn wat ze is, namelijk *deze* openheid, als ze zich en zolang ze zichzelf in haar openheid inricht. Daarom moet er in dit opene telkens een zijnde zijn waarin de openheid haar standplaats inneemt en bestendigheid krijgt. Doordat de openheid het opene bezet, houdt ze dit open en houdt ze het uit. Stellen en bezetten zijn hier overal vanuit de Griekse zin van *thesis* gedacht, wat 'iets' in het onverborgene opstellen betekent."<sup>107</sup>

Zoals de wetenschappelijke these altijd 'work in progress' is, tussen oude en nieuwe inzichten geformuleerd wordt, zo moet het wezen van de waarheid opgevat worden als eeuwig bewegend en nooit voltooid. Het ware is het ongedefinieerde, het opene. Maar de openheid moet niet beschouwd worden als de totale leegte of het zuivere niets, want de openheid kan alleen bestaan als deze omsloten, ofwel begrensd wordt. De begrenzing stelt de openheid zeker die vereist is om te kunnen scheppen.

Om inzicht te krijgen in het wezen van de waarheid moeten de uiteenlopende hoedanigheden waarin het zijn als zijnde in de wereld naar voren treedt, worden bestudeerd. De vormen die in het historisch verloop zijn ontstaan, moeten niet beschouwd worden als oppervlakkige verschijningen, waarachter het eeuwige mechaniek van het Zijn werkzaam is, waarmee de uiterlijke verschijningen insignificant zouden zijn en inwisselbaar. Want dit zou betekenen dat het Zijn metafysisch is, een gefixeerd gegeven dat een vaste structuur bezit, een structuur die wij door middel van fenomenologische onderzoeken kunnen blootleggen, als we maar in staat zijn achter de sluier van uiterlijkheden te kunnen kijken. In Heideggers filosofie voltrekt het ware zich juist aan de oppervlakte, omdat de oppervlakte ook de diepte is. Want het daar-zijn is de keerzijde van het Zijn, het concrete ware van het wezenlijke on-ware. Het Zijn is als een wentelend object dat zich vanuit oneindig veel hoeken laat aanschouwen. Het oppervlak dat wij zien maakt deel uit van het Zijn, *is* het Zijn, en toont met zijn plooibaarheid de aard van het zijnswezen die onvast is en zich aan iedere categorisering onttrekt.

Zo onttrekt het wezen van de cultuur, hetzij Oosters of Westers, zich aan iedere categorisering, omdat het culturele wezen ontspringt aan het menselijke wezen dat multidimensionaal en transfiguratief is. Inzicht in het karakter van culturen kan dus alleen verworven worden door het historisch verloop ervan te bestuderen. In overeenstemming met de grondgedachte van *Sein und Zeit* die primair luidt dat Zijn tijd is – "Blijkt de *tijd* zelf de horizon te zijn van het *zijn*?"<sup>108</sup> – stellen we dat het wezen van de wereld en de daarin huizende mensheid de geschiedenis is.

We hebben al gezegd dat het laatste antwoord op de vraag naar het wezen van het Westen geformuleerd zal worden als een reeks wedervragen die luiden: Het Westen? Waar ligt dat dan? En wat is het? Ons theoretische onderzoek bestaat uit een denken tussen bevestiging en ontkenning, en ook de conclusies die we aan dit denken verbinden zullen getrokken worden op basis van de propositie die 'we weten het nooit helemaal zeker' luidt, ofschoon dit allerm minst betekent dat we bepaalde stellingen niet apodictisch zullen optekenen, bijvoorbeeld als het zonneklare uitkomsten van prozaische vergelijkingen betreft. Maar ook wanneer we de zaak op metaniveau beschouwen, kunnen we onmogelijk een schijn van relativisme ophouden, want uit de stelling dat over het wezen van de westerse identiteit niets definitiefs gezegd kan worden, spreekt immers een verhuuld doch onomwonden geloof in de Waarheid. Dat het wezen van de waarheid vooralsnog in nevelen is gehuld, is te wijten aan de veranderlijkheid van het wezen van de identiteit, waardoor de identiteit in uiterste zin ondefinieerbaar is, met als consequentie dat ieder resoluut antwoord omtrent de westerse identiteit op voorhand foutief is. Daarmee is het fundamentele Westen als de kunst. Maar uiteraard is deze opmerking weinig veelzeggend aangezien alle culturen in fundamentele zin als de kunst zijn. We dienen dus specifiek te werk te gaan door het Westen op grond van historische werken en gebeurtenissen te kenschetsen. Omdat we het Westen als zijnde een kunstwerk geïdentificeerd hebben, zal de volgende noodzakelijke stap in ons onderzoek eruit bestaan een bestaand kunstwerk te selecteren dat representatief is voor het Westen. De stelling die aan deze onderzoekstaak voorafgaat, zal dan vervolgens zijn: het Westen is als een Westers kunstwerk. Waarop de vraag gesteld dient te worden: maar wat is een Westers kunstwerk? Aan welke eisen moet het voldoen?

Gepaard met de conclusie die stelt dat het Westen in strikte zin non-essentialistisch is, gaat het logische inzicht dat de kunst die het Westen waarlijk symboliseert dan ook niet essentialistisch kan

---

<sup>107</sup> Ibid, p. 78

<sup>108</sup> Martin Heidegger, *Zijn en Tijd*, vert. Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1998), p. 543

zijn. Het Westerse kunstwerk stelt zijn identiteit niet zeker, is niet reeds gearriveerd maar altijd onderweg, bezit een natuurlijke interpretatieve inschikkelijkheid, maar is niettemin onwrikbaar in zijn weigering zich te laten standaardiseren. Hiertoe is het kunstwerk in staat omdat het een dynamiek bezit waarmee het zich plooibaar in de tijd kan bewegen waarbij het de geschiedenis zowel continu als discontinu doet belichten. Dat houdt in dat het zijn eigen tijd, te weten de tijd waarin het kunstwerk is ontstaan, kenbaar kan maken, maar eveneens de tijd in zichzelf kan overwinnen, dit door het eeuwige en universele te weerspiegelen. Het tonen van de actualiteit van zijn herkomst gebeurt door middel van contrastwerking; het werk is in conflict met zijn tijd, stemt daarmee niet overeen. Hiermee verslaat de kunst haar tijd en toont zij de universele grondslag van het wezen, dat de strijd is die de existentiële vervulling is van de mogelijkheid. Maar daarbij moet het werk, beschouwd vanuit zijn oorspronkelijke context, ook 'de eeuwige wederkeer van hetzelfde' in een wereldlijke dimensie tonen, namelijk de problematiek betreffende de identiteitsbepaling, het gebrek aan inzicht dat de identiteit niet eenduidig en primitief maar meervoudig en complex is, het feit dat men niet over de grenzen van zijn eigenheid heen kan kijken, en in de ander niet zichzelf herkennen kan, met alle cultuurbotsingen van dien. In conflict zijnd met zijn tijd zal het kunstwerk, dat zich in de sfeer van het niet-bestaande terugtrekt, onpartijdig zijn, het conflict tonen en als gevolg van de veelvormigheid van zijn natuurlijke structuur de oorzaak van het conflict, namelijk het harde en eenzijdige oordeel, automatisch verwerpen. Zo spreekt het ultieme westerse kunstwerk zowel voor als tegen zichzelf, voor en tegen de christelijke traditie, dit vanuit het culturele gebruik waarbij altijd tussen geloof en rede, kerk en staat wordt gelaveerd. Het westerse kunstwerk is een werk dat latente cultuur- en religiekritiek geeft, maar wel liefde betuigt door trouw te zijn aan de cultuur en religie die ze bekritiseert. Het is een werk dat getuigt van twijfel en een terughoudende positie inneemt ten aanzien van het oordeel omdat het werk doordrongen is van het besef dat het de tegenstellingen die in de wereld bestaan in zich draagt, als talrijke zielen in één borst. En zo, zich weerhoudend van het geconcentreerde besluit, staat het gedifferentieerde werk in de eeuwige wachtstand, en is het de gedachte van levensverzakking die in het werk werkzaam is, uitgedragen in de geest van het universele zoeken naar het onmogelijke. Het is enkel in dit onhaalbare streven naar het hoogste dat het bijzondere in het algemene past, en vanuit dit streven alleen kan de eigen cultuur alsook die van de ander begrepen worden.

Door de zoektocht naar de heilige graal heeft het Westen zijn eigen particuliere kleur gekregen, en overstijgt het Westen zijn particulariteit door zich via zijn universele streven te verenigen met zijn tegendeel: het Oosten. Deze unificatie tussen Oost en West vindt plaats in Wolframs *Parzival*<sup>109</sup> waarin het Westen zowel wordt bevestigd als ontkend. De hoogmiddeleeuwse dichter bouwde voort op de onvoltooid gebleven graalvertelling van Chrétien de Troyes. Eeuwen later, in 1882, bracht Richard Wagner het werk in Bayreuth als muziekdrama op het toneel. In verschillende vormen beweegt *Parsifal* zich door de geschiedenis en laat het werk als een spiegel de tijd zien waarin hij naar voren treedt alsook het oeroude. Laten we om dit kunstwerk, en daarmee het tegenstrijdige Westen, te begrijpen de context in ogenschouw nemen waarin dit werk tot stand is gekomen. Want zo krijgen we ook meer inzicht in de protagonist van ons onderzoek: Richard Wagner, die door de haast ongrijpbare ambivalentie van zijn karakter en kunst bij uitstek een kunstenaar van het Westen genoemd kan worden. Aan diens zwanenzang, die het heengaan van de mensheid in vrede voorstelt, gaat een lange en complexe geschiedenis van strijd vooraf, zoals de strijd aan alles vooraf lijkt te gaan, zoals de reusachtige hoekstenen van wereldculturen, de Odyssee en de Bhagavad Gita, onbetwistbaar symboliseren.

Het is het jaar 1187. Saladin verovert het Heilige Land op de christenen en neemt Jeruzalem in. In het Westen wordt furieus gereageerd. Paus Clemens III roept op tot een nieuwe kruistocht. Engeland en Frankrijk staken hun onderlinge strijd om samen met Duitsland oostwaarts te trekken om een gemeenschappelijke vijand te bestrijden: de islamieten. In Europa vreest men voor de oprukkende Islam. Vrees voor de andere cultuur confronteert hen met die van zichzelf: de cultuur van het christendom die te vuur en te zwaard verdedigd moet worden. Want de angst wekt ook een enorme daadkrachtige agressie op. Het Oosters Schisma moet ongedaan worden gemaakt. Het christelijke territorium moet groter en sterker worden dan ooit tevoren. In Gods naam zal de macht van de

---

<sup>109</sup> Het betreft hier Wolframs schrijfwijze in het Middelhoogduits

harmonieuze vrede van het kruis hersteld worden en de dreiging van de vijandige dissonant in de vorm van de sikkel ongedaan worden gemaakt.

Maar de zonden die in de naam van het goddelijke ideaal worden gepleegd, doen geloof in het ideaal afnemen. Dit is wat Wolfram von Eschenbach waarneemt die als ridder in dienst van het hof van Thüringen de derde en vierde kruistocht van dichtbij meemaakt. Zijn epos *Parzival* komt tot stand (na 1197 en voor 1222) in een tijd van grote sociale en politieke instabiliteit waarin verwarring en geweld regeren. De kruisvaarders worden gemanipuleerd en onderworpen aan politieke dwang. Niet langer zijn zij religieus gemotiveerd maar worden gedreven door hebzucht. Het verhaal van de Vierde Kruistocht is er een van intriges en escalerende corruptie. Oorspronkelijk op weg naar Jeruzalem om de christenen van de islamitische vijand te bevrijden, komen de kruisridders in april 1204 aan in Constantinopel, waar zij hun Byzantijnse christenbroeders vermoorden en de stad plunderen. Blijkt haat tegen de ander hier geen zelfhaat te zijn, en spreekt uit de wil de ander te vernietigen hier geen wil tot zelfdestructie?

Sociale en spirituele beroering, morele teloorgang en een wijdverbreide vertwijfeling kenmerken het tijdsgewricht waarin Wolframs compositie van *Parzival* tot stand kwam. Dood, geweld en destructie waren de realiteit voor de middeleeuwse dichter, wat een realiteit is die sterk contrasteert met de fictieve wereld die tot leven komt in zijn epos. Het is een werk over toekomstigheid, dat geen genoegen neemt met de realiteit, maar naar een ideale staat streeft. Wolfram idealiseert het menselijk gedrag en laat niet zien hoe de mens is maar hoe die zou kunnen zijn. De dichter beschouwde mensen en culturen niet als eenvormig maar als meervoudig in hun bestaan. In *Parzival* laat hij materiaal, gedachten en motieven van verschillende tradities en differente geesteshoudingen tot een symbiose samensmelten; platoons, joods, christelijk, Keltisch en oriëntaals/Arabisch. Dit maakt een geestelijke categorisering onmogelijk. De zeldzame individualiteit van Wolframs *Parzival* doen iedere poging mislukken het werk een vaste plaats toe te wijzen in de geschiedenis van de westerse cultuur. Dit poly-interpretabele werk stond diametraal tegenover de tijdsgeest die vijandig dacht over de ander, die geen hogere universaliteit zocht die mensen en culturen kon verbinden, maar een heel ander soort totaliteit voor ogen had: die van een despotisch egalitarisme die het niet-identieke geen bestaansrecht gunt. Of het nu de fundamentalisten van het kruis of die van de sikkel waren, Wolfram uitte algemene kritiek op de onwellevende simplificatie van het menselijk bestaan, op de intolerantie tegenover het ongekende, en de hebzucht van de macht. Tegen de mode van zijn tijd in riep hij op tot reflectie, tot verdieping in de ander, tot begrip en mededogen.

Parzival trekt als onnozele dwaas de wereld in en ontdekt dat hij bestemd is de zieke graalkoning Anfortas te verlossen en zelf de nieuwe graalkoning te worden. Bij zijn eerste bezoek aan de graalburcht verzuimt hij de cruciale vraag naar het lijden van Anfortas<sup>110</sup> te stellen. Pas na een jarenlange avontuurlijke zwerftocht beseft Parzival zijn schuld en de oorzaak van al het lijden op de wereld. Want de kringloop van het wereldlijke lijden houdt stand doordat men elkaars lijden niet ziet (zoals Parzival Anfortas' lijden niet zag), de identiteit van de ander niet respecteert en vaak zelfs vreest omdat men er niet in slaagt over de grenzen van zijn eigen identiteit te kijken, men de eigen identiteit boven de andere identiteit wil laten triomferen door de ander zijn identiteit te ontnemen. De hebzucht, waar Anfortas ten prooi aan is gevallen, doet een tunnelvisie ontstaan die egoïstisch maakt en blind voor het zien van de werking van de levenscyclus waardoor de wereld lijdzaam blijft doordraaien, een cyclus die Parzival niet accepteert. Hij besluit in te grijpen in de kringloop van de wereld. Vele vijanden had de held van het epos al bestreden en verslagen, totdat hij een ridder tegenkwam die zijn gelijke in de strijd was: Feirefiz, een zwart en wit gevlekte heidense ridder uit het Oosten. De vermeende vijand, 'die de kleuren van de ekster droeg', bleek zijn halfbroeder te zijn. Toen zij elkaar als zodanig herkenden, speelden de verschillen tussen beiden plotseling geen rol meer. Verzoend door een gemeenschappelijke factor beëindigden Parzival en Feirefiz hun strijd met een broederlijke kus. Feirefiz begeleidde de gelouterde Parzival terug naar de graalburcht: de ridder uit het Westen naast die uit het Oosten, zij aan zij, gelijkwaardig in kracht en individuele soevereiniteit, niet verenigd door opheffing van het verschil maar door een overbrugging daarvan.

Voor Wolfram kon een oplossing voor de cyclische lijdensweg van de mensheid alleen in de religiositeit gevonden worden omdat de ware religie een zaak van bespiegeling zou zijn waarbij men ernaar streeft het grote onbekende en onbereikbare (God of de vreemde medemens) te leren kennen en

---

<sup>110</sup> Het betreft hier Wolframs schrijfwijze in het Middelhoogduits

zich ermee te verzoenen. De dichter streefde ernaar het hoogste met het menselijke te verenigen. Aan het slot van het epos schrijft hij: “Wie zijn leven zo ten einde voert dat de ziel niet wordt ontroofd aan God, en toch in alle waardigheid de gunst der wereld kan behouden – die heeft een nuttig werk volbracht.”<sup>111</sup> Hiermee deed hij zijn beklag tegen de religieuze teloorgang die hij in zijn tijd waarnam, waarbij wereldlijke belangen de religieuze bedoeling overmeesterd hadden. Hoewel het werk door zijn vorm en materiaal niet losgezien kan worden van de tijd waarin het is ontstaan, onttrekt het zich door zijn uniciteit en universaliteit van de plaats en tijd van herkomst, en kan het werk van toepassing zijn op andere plaatsen en tijden, zoals op het hedendaagse Westen waarin wij leven.

De culturele en religieuze onverdraagzaamheid van vandaag laat zich zien in een antithese op Wolframs ideaal van vereniging van het menselijke met het hoogste of goddelijke. Enerzijds viert het hedonisme hoogtij waarbij religieuze waarden resoluut worden afgewezen, anderzijds profileert het moslimfundamentalisme zich met Jihadistische groeperingen die alles wat wereldlijk is, willen vernietigen. De tijd van nu is er een van excessieve en breed uitgemeten tegenstellingen die de haat tegen de ander, ongeacht het perspectief, slechts doen vergroten. En terwijl deze polarisatie optreedt, versmelten culturen door de globalisering waarmee verschillen en tegenstellingen ophouden te bestaan. Gelijktijdig optredende processen van integratie en segregatie veroorzaken verwardheid en brengen vragen met betrekking tot de eigen culturele identiteit naar voren, maar ook die van de ander. Door gevoelens van onzekerheid verloopt de dialoog tussen culturen uiterst ongenueanceerd. Het is een troebele discussie waarbij de parameters die de identiteit zouden doen bepalen, zoals ras, nationale herkomst en religieuze overtuiging, arbitrair door elkaar worden gehaald met het gevolg dat de ander volgens een stereotiepe zienswijze wordt beoordeeld- en veroordeeld. Zo is een heel eenzijdig beeld van de moslim ontstaan en ook neemt het antisemitisme de laatste jaren hevig toe. De woorden moslim en jood worden dikwijls uitgesproken alsof het om ondeelbare identiteiten zou gaan. De menselijke meervoudigheid wordt de moslim en de jood ontnomen en zij worden, met alle gevaren van dien, tot enkelvoudig objecten gemaakt. Ook naties worden slachtoffer van een dergelijke categorisering. De huidige tendens tegen de Verenigde Staten en Israel is hier een duidelijk voorbeeld van. Het hedendaagse oordeel is dikwijls hard en eenzijdig. Men lijkt, juist in een tijd van onzekerheid, het allemaal erg zeker te weten, alsof men allerminst aan het eigen oordeel twijfelt. Zonder kennis en gedachte worden ferme uitspraken gedaan over de eigen identiteit en die van de ander. Maar terwijl men onder invloed van populistische tendensen zich zo krachtig laat voorstaan op het hebben van een bepaalde ondeelbare collectieve identiteit, verliest men deze juist steeds meer door de gelijkschakelde effecten van globalisering. Daar waar de vraag betreffende de culturele identiteit zich zo rabaat voordoet en daar waar men zich al te vastomlijnde identiteiten toedicht, lijkt de culturele identiteit juist teloor te gaan.

Dat men zich in het Westen tegenwoordig zo choleriek laat voorstaan op het hebben van een hoogontwikkelde beschaving met democratie, vrouwenrechten, scheiding van kerk en staat, persvrijheid en wat dies meer zij, in tegenstelling tot de meeste landen in het Midden Oosten, doet het de teloorgang van onze culturele beschaving door toedoen van de universalistische macht effectief verhullen. Want het ware Westen met diens artistieke geaardheid ligt onder vuur. Deze geaardheid is veranderlijk en multidimensionaal en onttrekt zich zoals *Parsifal* aan gedetermineerde categorische claims. *Parsifal*, als kunstwerk van het Westen, kan dan ook alleen het ideaal van het streven naar een hogere en edele identiteit vertegenwoordigen, maar niet de identiteit op zichzelf. Want de op zichzelf staande identiteit bestaat immers niet. Het ideaal dat *Parsifal* vertegenwoordigt, is universeel en doet Oost en West verenigen. Het kunstwerk vertegenwoordigt dus die andere vorm van universalisme, die ideëel is en dient te worden verstaan als een keuzemogelijkheid. Wat dient te worden verstaan, is datgene wat voorafgaat aan de verschijning: het niets.

Om inzicht te verwerven in de universaliteit van het niets dienen we in te gaan op Alain Badiou's theorie van de universaliteit, waarover in het vorige hoofdstuk al kort is gesproken. Zoals gezegd staat Badiou's theorie van de universaliteit haaks op de Apocalyptische universaliteit. Badiou's theorie van universaliteit dient te worden begrepen vanuit zijn ontologische positie. Dit is een non-conformistische positie waar vanuit gedacht wordt dat het Ware enkel in het niet identieke gevonden kan worden. Bij

---

<sup>111</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, vert. Leonard Beuger (Zeist: Vrij Geestesleven, 1986), p. 272

zijn methode van waarheidsvinding gaat de filosoof te werk vanuit een materialistisch axioma dat stelt dat alles wat bestaat een weefsel van lichamen en talen is. Waarheden verschijnen als lichamen in een gedetermineerde wereld. Verschillende waarheden verschijnen op verschillende manieren in een wereld. Badiou onderscheidt hierbij vier waarheidsprocedures, waarbij vier verschillende soorten waarheden tot stand komen: die van de kunst, liefde, wetenschap en politiek. Hoewel een waarheid, zoals die van een kunstwerk, geëngageerd is en dus iets over de tijd vertelt waarin deze verschijnt, is een waarheid volgens Badiou eveneens eeuwig in de zin dat ze nooit tot een specifieke tijd beperkt is. Zo toont *Parsifal* wanneer hij ten tonele verschijnt de actuele tijd, maar verschijnt met hem ook het eeuwige. De verschijning van de eeuwigheid in de tijd wordt door Badiou rationeel gemaakt met de stelling dat het 'er is' zich laat denken als zuivere multipliciteit, los van alle kwalificerende predicaten die het tot iets specifiek maken. Een object is een specifiek vlechtwerk van multipliciteiten die uit de leegte zijn geweven volgens formele totstandkomingen die alleen door de wiskunde verklaard worden. Dus als we de idee volgen waarin het object een samengestelde multipliciteit van andere multipliciteiten is, komen we niet bij het Een terecht, maar bij de leegte ("the non-being of the one"<sup>112</sup>). De leegte staat synoniem voor enigerlei multipliciteit die als mogelijkheid voor verschijnen begrepen moet worden. De vraag is vervolgens hoe deze leegte c.q. multipliciteit dan verschijnt.

Hoewel het fundament van het Zijn als zuivere multipliciteit volgens Badiou wiskundig denkbaar is, is de wiskunde ontoereikend om de concrete verschijning van de multipliciteit, met andere woorden het daar-zijn van het Zijn, volledig te overdenken. Dit komt omdat de verschijning breekt met de natuurlijke staat en op een bepaalde plaats in een bepaalde tijd soeverein wordt: "Een soort stuwning van topologische essentie maakt dat het multipele er niet mee volstaat te zijn wat het is, aangezien het, als verschijnende, *daar* is waar het moet zijn wat het is."<sup>113</sup> Badiou stelt dat hieruit volgt "dat het daar-zijn, of verschijnen, als zuivere essentie niet een vorm van het zijn heeft, maar *vormen van de betrekking*."<sup>114</sup> Wanneer een ding verschijnt, verschijnt met dat ding het eeuwige (het Zijn als zuivere multipliciteit) alsook het tijdelijke (het daar-zijn als concrete verschijning van het Zijn). Badiou geeft naar aanleiding van een verwijzing naar een gedicht van Valéry het voorbeeld van een plataan om de idee van verschijning als vormen van de betrekking toe te lichten<sup>115</sup>: "Onze plataan verschijnt als zodanig in zoverre als zijn zuivere zijn (een multipliciteit) gedifferentieerd is van de naburige plataan, van het weiland, van het rode dak van het huis, van de zwarte raaf op een tak enzovoort. Maar ook van zichzelf gedifferentieerd wanneer hij in de wind 'buigt', zijn gebladerte schudt zoals een leeuw zijn manen, en aldus zijn algemene voorkomen wijzigt, hoewel hij ook altijd dezelfde is in zoverre als hij wordt 'beklemd door de kracht van het oord'. De wereld waarin de plataan verschijnt is aldus, voor elke multipliciteit die erin voorkomt, het algemene systeem van de verschillen en van de gelijkheden dat haar met alle andere multipliciteiten verbindt."<sup>116</sup>

Ofschoon Badiou meent dat de differentiatieprocessen die de identiteit van objecten in de wereld bepalen, gedefinieerd kunnen worden volgens logische criteria die behoren tot het formalisme van de regulering van de verschillen, kent hij die objecten, aldus de multipliciteiten die in de wereld bestaan, een unieke ontologische status toe. Ook al bestaan twee multipliciteiten uit dezelfde elementen, en hebben ze dezelfde grootte, dan hoeven ze maar op één punt van elkaar te verschillen om ontologisch, ja absoluut verschillend van elkaar te zijn. De twee multipliciteiten zijn, nogmaals, kwantitatief hetzelfde, dus het verschil is gelegen in de vormen van de betrekking. Dit betekent dat het verschil niet tot kwantitatieve kwesties is te herleiden. Maar dit houdt niet in dat het ontologische verschil samenvalt met het verschil in het verschijnen. Want het subject dat twee multipliciteiten vanuit een bepaald perspectief beschouwt, kan denken dat er sprake is van gelijkvormigheid terwijl de twee multipliciteiten absoluut verschillend van elkaar zijn. De mate waarin iets 'er is' hangt dus af van de mate waarin het daar-zijn van het Zijn wordt opgemerkt. Daarom is het verband tussen 'Zijn' en

<sup>112</sup> Alain Badiou, *Being and Event*, trans. Oliver Feltham (New York: Continuum, 2005), p. 31

<sup>113</sup> Alain Badiou, *Tweede manifest voor de filosofie*, p. 33

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>115</sup> In het *Tweede manifest voor de filosofie* staan de volgende zinnen uit het gedicht van Valéry genoteerd:

"Je buigt, grote plataan, en naakt bied je je aan

Onschuldig als een jonge Scyth.

Maar je reinheid wordt gestolen, je voet beklemd

Door de kracht van het oord"

<sup>116</sup> Alain Badiou, *Tweede manifest voor de filosofie*, p. 33 – 34

‘verschijnen’ contingent. Hierdoor is er sprake van een tweevoudig consistentie van het Zijn en van het daar-zijn (het verschijnen).

Het lot van een filosofische constructie hangt volgens Badiou af van de opbouw van het verschil tussen enerzijds het zijn en anderzijds de existentie, een categorie die niet tot die van zijn te herleiden is. In tegenstelling tot Heidegger, voor wie existentie de wording van het zijn binnen de dimensies van de menselijke werkelijkheid betekende, hanteert Badiou een antihumanistische lijn bij de conceptualisering van zijn existentie-idee. Hij bepaalt het concept existentie als iets dat de negatie en ook het verschil van zich is. Daarbij gaat Badiou in navolging van Kant ervan uit dat het verschijnen van een multipliciteit het begrip van een graad of van een intensiteit veronderstelt dat de expliciete betrekkingen afmeet tussen die multipliciteit en alles wat in dezelfde wereld mee-verschijnt. Aan Hegel ontleent hij de idee dat de existentie gedacht moet worden als de beweging die van het zuivere zijn naar het daar-zijn loopt.<sup>117</sup>

Op grond van deze twee uitgangspunten gaat Badiou uit van de vraag ‘Wat is een ding?’<sup>118</sup> Een ding is voor Badiou geen object. Een ding gaat vooraf aan een object, moet nog een object worden: “Zoals de grote roman van Robert Musil is een ding een iets ‘zonder eigenschappen’. We moeten een ding denken vóór het in een precies omlijnde wereld object wordt.”<sup>119</sup>

Welnu, het preobjectieve ding kan volgens Badiou dan niets anders zijn dan een zuivere multipliciteit, een lege verzameling. De filosoof bepaalt het concept existentie, zoals gezegd, als iets dat de negatie en ook het verschil van zich is. In de lijn van deze bepaling bevindt een ding zich tussen indifferentie en verschil, tussen niet en objectiviteit, want de zuivere multipliciteit bestaat uit leegte. Het multipele hangt samen met differentie en met preobjectiviteit, de leegte hangt samen met indifferentie en totale afwezigheid van object.

In navolging van Cantor gaat Badiou bij de formalisering van een ding dus uit van een constructie van zuivere multipliciteiten. Het ding wordt gezien als een lege verzameling. De vraag is nu hoe een ding een object wordt, hoe een zuivere multipliciteit (een verzameling) in een wereld kan verschijnen.

De objecten die in een wereld verschijnen, verschillen van elkaar. In strikte zin zijn er bij de identificatie van een object slechts twee mogelijkheden: of  $x$  is hetzelfde als  $y$ , of  $x$  is verschillend van  $y$ . Maar in de concrete wereld waarin wij leven zijn veel meer identificatiemogelijkheden. Dingen lijken in een bepaalde mate op andere dingen. Elementen van dingen kunnen aan andere elementen gerelateerd worden door middel van een identiteitsgraad. Een wereld wordt gekenmerkt door de verdeling van dat soort graden over alle verschillen die in die wereld verschijnen. De ordening van de identiteitsgraden noemt Badiou de *transcendentiaal* van een wereld.<sup>120</sup> Binnen deze ordening kunnen graden met elkaar vergeleken worden. Daarnaast is er een betrekking tussen de dingen (de multipliciteiten) en de identiteitsgraden. Deze betrekking wordt door Badiou een *identiteitsfunctie* genoemd.<sup>121</sup>

De werking van deze identiteitsfunctie impliceert de existentie van een oneindig aantal verschillende werelden. Als twee werelden dezelfde dingen hebben maar hun ordening van identiteitsgraden verschillend zijn, dan zijn deze twee werelden geheel verschillend van elkaar. De vraag is nu hoe de existentie in het transcendentale kader, dus in het kader van de concrete wereld gedefinieerd moet worden. Badiou formuleert het antwoord hierop als volgt: “Existentie is de naam gedragen door de waarde van de identiteitsfunctie als deze op één en hetzelfde element wordt toegepast. Het is om zo te zeggen de mate van identiteit van een ding aan zichzelf.”<sup>122</sup>

Bij een maximale identiteitsgraad bevestigt een multipliciteit volledig haar eigen identiteit in een wereld. Andersom, bij een minimale identiteitsgraad ontkent een multipliciteit volledig haar eigen identiteit in een wereld. Haar existentie is in dit geval een non-existentie: “het daar-zijn van dat zijn is een niet-bestaande van de wereld.”<sup>123</sup> Maar meestal is de existentie van een multipliciteit als ding in de wereld óf maximaal, óf minimaal. De multipliciteit bestaat meestal in zekere mate. Dit bestaan, in meer of mindere mate, legt Badiou uit aan de hand van de plataan uit Valéry’s gedicht: “We zullen zeggen dat de boom ‘zich aanbiedt’ in de wereld, absoluut identiek aan zichzelf, en met des te meer

<sup>117</sup> Ibid, p. 47

<sup>118</sup> Dit is de titel van een essay van Heidegger.

<sup>119</sup> Ibid, p. 48

<sup>120</sup> Zie Alain Badiou, *Tweede manifest voor de filosofie*

<sup>121</sup> Ibid

<sup>122</sup> Ibid, p. 58

<sup>123</sup> Ibid, p. 59



bevestiging doordat zijn reinheid wordt gestolen (...) door de kracht van het oord'. In de in de koplampen van de auto voorbijschietende wereld bezit de plataan, die alleen maar langskomt, bijna identiek is aan elke andere plataan en als een schaduw verdwenen is zodra hij is verschenen, een graad van identiteit aan zichzelf en dus een individuele existentiegraad die gering hoewel niet nihil is. Het is een geval van tussenliggende existentie. [...] Een plataan in die vage en ruisende rij is een niet-bestaande in de wereld."<sup>124</sup>

De niet-bestaande plataan is dus de niet opgemerkte plataan. Hij is er wel, maar wordt vanuit het perspectief van de wereld nauwelijks gezien. De plataan wordt ontkend door een gebrek aan individuatie. Daarom komt de plataan niet tot zijn recht, tekent hij zich niet af. Aan zijn theorie van het niet-bestaande verbindt Badiou het volgende centrale theorema: "Als een multipliciteit in een wereld verschijnt, is één en slechts één element van die multipliciteit een niet-bestaande van de wereld."<sup>125</sup>

Het niet-bestaande is geen ontologische karakterisering maar een existentiële karakterisering. Het betreft hier namelijk een verschijning in de wereld die wordt afgemeten aan de hand van een minimale identiteitsgraad. Deze verschijning zou dus ook afgemeten kunnen worden aan de hand van een maximale identiteitsgraad. In dat geval zou de verschijning bestaand zijn. De niet-bestaande verschijning bestaat daarom wel degelijk maar is ongeëmancipeerd. De theorie van het niet-bestaande is volgens Badiou zeer belangrijk want "dat er iets niet-bestaands is bepaalt namelijk [...] dat zich een evenement kan voordoen dat lokaal de betrekking tussen de multipliciteiten van een wereld en de transcendentale wetgeving ten aanzien van hun identiteiten en verschillen overhoophaalt."<sup>126</sup> Door middel van het evenement emancipeert het niet-bestaande zich en verlegt het zijn punt in het transcendentale kader, *strevend* naar een maximale identiteitsgraad.

Zo'n evenement, dat de orde van de staat overhoophaalt, moet niet opgevat worden als een roekeloze revolutionaire verzetsdaad. Het evenement is een consequentie van de idee. De idee ontstaat in wat Badiou een 'filosofische situatie' noemt. Een filosofische situatie komt tot stand door een botsing tussen twee onverenigbare gedachten, de gedachte van de macht (de conventie, de staat) en de interveniërende gedachte die de macht als fundament van een probleem beschouwt. Tussen deze twee gedachten ontbreekt iedere relatie, waardoor geen discussie mogelijk is, alleen confrontatie. Deze confrontatie is een strijd die uiteindelijk een winnaar en een verliezer zal opleveren; een dualisme is onmogelijk, de ene gedachte zal over de andere triomferen. Badiou stelt dat in een dergelijke situatie het subject gedwongen wordt om een keuze te maken tussen twee vormen van denken. De filosofie is voor hem het denken als keuze, het denken als beslissing. Het gaat om de keuze tussen het bestaan (confirmatie van de staat) of het denken (negatie van de staat).

Badiou meent dat het de taak van de filosofie is om de fundamentele keuzemogelijkheden van het denken aan het licht te stellen, de distantie tussen de gedachten en de macht te verhelderen, en de waarde van de uitzondering (het evenement, de breuk met de staat) te verduidelijken.<sup>127</sup> Het echte filosofische engagement beweegt zich in de incommensurabiliteit, eist de keuze van het denken op, ensceneert uitzonderingen (grote verhalen), en schept distanties. De filosofie verbindt zich dus aan het niet-bestaande. Volgens Badiou is dit engagement niet zelden bevreedend. Vreemdheid is inherent aan de filosofie. Zo is de filosoof ook steeds een vreemdeling, gehuld in nieuwe gedachten. En niet door middel van retoriek overtuigt hij anderen van zijn gedachten, hij bereikt zijn aanhang in stilte. Maar paradoxaal genoeg worden in de verborgenheid universele voorstellen gedaan, die zich richten tot de gehele mensheid. De vraag is dan wat we onder deze universaliteit nu precies moeten verstaan.

Laten we uitgaan van Badiou's theorema dat leert: "Als een multipliciteit in een wereld verschijnt, is één en slechts één element van die multipliciteit een niet-bestaande van de wereld."<sup>128</sup> Dit element is het gezichtspunt waar vanuit die multipliciteit niets is. Om iets te worden moet het transcendentaal veranderd worden door midden van een evenement. Dit evenement zorgt ervoor dat het niet-bestaande een existentie toegekend krijgt. Het evenement bestaat uit het denken van een breuk met het

---

<sup>124</sup> Ibid, p. 59 – 60

<sup>125</sup> Ibid, p. 61

<sup>126</sup> Ibid, p. 60

<sup>127</sup> Zie Alain Badiou en Slavoj Žižek, *Actuele filosofie – Een dispuut*

<sup>128</sup> Alain Badiou, *Tweede manifest voor de filosofie*, p. 61

conventionele gezichtspunt. Welnu, het denken is volgens Badiou het grondelement van het universele.<sup>129</sup>

Het universele is onobjectief en alleen in de productie of reproductie van een gedachtegang ervaarbaar. De universele gedachtegang wordt alleen door het subject geproduceerd of gereproduceerd. Het subject-denken ontstaat in een proces, en blijft bij een proces. Het universele proces is dan ook een continu onderweg zijn. Daarom heeft het universele geen beschrijfbare structuur en duikt het universele (of het ware) altijd onberekenbaar op. Door het gebrek aan vaste structuur onttrekt het universele zich aan iedere categorisering. Om die reden is al het universele singulier.

Door deze singulariteit onttrekt het universele zich aan ieder identiteitsbegrip. Het universele moet nog een identiteit krijgen, zoals een ding nog geen object is maar nog object moet worden. Het bestaan van een singulariteit voltrekt zich als een onverwacht opduiken. Het universele laat zich dan ook niet ontologisch karakteriseren. Het universele verschijnt als daar-zijn in een wereld. De oorsprong van al het universele is het evenement. Het singuliere evenement staat niet in relatie tot de (historische) bijzonderheden van de situatie. Het universele kan altijd en overal opduiken. Dit impliceert dat er geen categorie voorhanden is die de werking en de waarde van het universele voorschrijft. Volgens Badiou verschijnt iets universeels in eerste instantie als beslissing van iets wat niet beslist kan worden. Zoals de existentiële waarde van God ondefinieerbaar is, zo is de waarde van het universele niet te bepalen. De waarde van een singulariteit blijft onbeslist. Met andere woorden, het universele bezit een niet-waarde. Om te kunnen verschijnen, moet deze niet-waarde worden bevestigd, ofwel het bestaan en de waarde van de niet-waarde moeten worden verklaard of uitgesproken. Deze uitspraak heeft een 'ontkoppeling' tot gevolg: de uitspraak koppelt zich los van de gebeurtenis ofwel het domein van het universele en gaat 'een eigen leven leiden'. De gebeurtenis wordt door wat Badiou de gebeurtenis-uitspraak noemt, opgeheven. Het aanvankelijk universele, dat geen waarde had, is niet universeel meer omdat het een waarde heeft gekregen. Van niet-bestaand is het bestaand geworden, een afgeleide van het singuliere evenement. Een noodzakelijke afgeleide welteverstaan, want het universele kan alleen verschijnen als het universele zich opheft door middel van een gebeurtenis-uitspraak. Hierdoor heeft het universele volgens Badiou een implicatieve vorm. Iedere universele singulariteit manifesteert zich immers als een netwerk van consequenties die voortkomen uit een gebeurtenis-beslissing, die opgewekt is door het evenement. Het universele impliceert een consequentie of getrouwheid omdat zonder gebeurtenis-beslissing het universele niet kan verschijnen en dientengevolge niet kan bestaan. Want alleen als het universele verschijnt, kan het tot het subject doordringen. Het denken is immers het grondelement van het universele, en dit denken wordt door het subject gebezigd.

Hoewel het universele eenduidig is, zijn de consequenties als gevolg van de subjectivering van de gebeurtenis meervoudig. Het universele is als proces een continu heroriënteren op en herwaarden van de idee van de gebeurtenis. Iedere universele singulariteit is daarom volgens Badiou onvoltooibaar of open. Hierop stelt de filosoof dat de universaliteit de getrouwe constructie van een oneindige generieke veelheid is. Onder generieke veelheid moet een deelverzameling worden verstaan die door geen enkel begrip van encyclopedische kennis wordt gevat. Het deelnemen aan deze generieke veelheid is niet het gevolg van een identiteit, een specifieke eigenschap of particuliere bepaling. De universaliteit doorkruist iedere herkomst, wist deze uit. Zo meent Badiou dat kunstwerken pas universeel zijn wanneer ze zichzelf tot voorwerp hebben en de particulariteit van de maker geheel daarachter verdwijnt. Exemplarisch zijn volgens hem de *Ilias* en de *Odyssee*.<sup>130</sup> De eigenaam waarmee deze twee oervormen verbonden zijn – Homerus – wijst uiteindelijk slechts op de afwezigheid van enig subject. Het universele laat een spoor achter van de verdwijnende gebeurtenis in de vorm van toevallige substituties (bijvoorbeeld kunstwerken) die hun oorsprong hebben in de idee van de singuliere gebeurtenis (die een subjectiverend effect heeft en aanzet tot scheppende daden) maar zich loskoppelen en hun eigen waarheden stichten, waarmee een oneindige generieke veelheid ontstaat, een veelheid zonder einde of afsluiting, een versnippering van multipliciteiten van multipliciteiten. Deze multipliciteiten die in de vorm van lichamen als waarheden in de wereld verschijnen, ontspruiten allemaal aan het evenement, maar volgen verschillende waarheidsprocedures. Zoals gezegd onderscheidt Badiou er vier: die van de kunst, liefde, wetenschap, en politiek. Ieder van

<sup>129</sup> Alain Badiou en Slavoj Žižek, *Actuele filosofie – Een dispuut*, p. 28

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 43

deze vier condities ontstaan op basis van hun eigen logica. Ze onttrekken zich aan de logica van de wereld en ze ontsnappen aan de ontologie: “It is impossible for mathematical ontology to dispose of a concept of truth, because any truth is post-evental, and the paradoxical multiple that is the event is prohibited from being by that ontology. The process of a truth thus entirely escapes ontology.”<sup>131</sup>

Wie volgens Badiou het kunstwerk in zijn wezen wil begrijpen, moet het kunstwerk als een constructie of vorm beschouwen dat zuiver in zichzelf, onafhankelijk van het proces van zijn ontstaan, moet worden begrepen. Het kunstwerk wordt door zijn zuivere immanentie bepaald, is in zichzelf besloten, heeft geen betrekking op de werkelijkheid buiten zichzelf. Vanuit het perspectief van het kunstwerk verschijnt deze werkelijkheid als niet-zijn. Het kunstwerk kan niet herleid worden tot psychologische of sociale factoren; het constitueert zich door middel van een autonome esthetische ‘inwerkingstelling’. De oorsprong van deze inwerkstelling is het evenement.

Het evenement zet aan tot het stichten van lichamen of werelden die onafhankelijk bestaan van de natuurlijke of vanzelfsprekende wereld. Het universele is de mogelijkheid om zo’n wereld ‘die niet van deze wereld is’ te kunnen stichten. We noemden eerder al de evangeliën waarin verwezen wordt naar een koninkrijk dat niet van deze wereld is, maar zich daarbuiten begeeft. Ook hebben we het christelijke denken reeds getypeerd als een denken dat wil breken met de bestaande orde en in afwachting is van een nieuwe wereld. Zo licht Badiou zijn theorie van de universaliteit in *Being and Event* (2005) onder andere toe aan de hand van een meditatie over Pascal die hij laat beginnen met een citaat uit diens *Pensées*: “The history of the Church should, properly speaking, be called the history of truth.”<sup>132</sup> We merkten eerder al op dat de komst van Christus het grootste evenement van de afgelopen tweeduizend jaar is en daarbij wezen we op de stichtende werking van het geloof dat gekenmerkt wordt door een verlangen naar het einde der tijden met de komst van de tweede Christus. Er is dus een volmaakt eindpunt waarnaar men onderweg is. Een leven in het teken van de idee van het einde dat zich voltrekt in een vector. De gelovige is trouw aan de gebeurtenis (het wonder van de herrijzenis van Christus) maar leeft toe naar een tweede evenement (de Apocalyps), een wonder waarvan men niet weet hoe en wanneer het zal plaatshebben; men is trouw aan de idee maar zoekt naar de vervolmaking van de idee. Dus men leeft toe naar een idee waarvan men eigenlijk nog geen helder beeld heeft. De paradox is dat de helderheid van het geloof, die in de subjectieve overtuiging van de waarheid schuilt, gewaarborgd wordt door de obscuriteit ervan (de waarheid waarvan de gelovige overtuigd is, kan niet bewezen worden). Men hoopt op een wonder, maar de paradox is dat alleen van een wonder gesproken kan worden wanneer het wonder als een totale verrassing komt. Badiou spreekt van een dialectiek van de voorspelling en het wonder. Als voorbeeld noemt hij de profetieën in het Oude Testament die enerzijds blijk geven van de onvermijdelijkheid van de komst van de Messias (aangezien de gevallen mensheid een keer verlost moet worden), maar anderzijds zo enigmatisch geformuleerd zijn, dat ze voor talloze interpretaties vatbaar zijn. Hiermee zijn de voorspellingen helder en vaag tegelijk; het wonder dat niet van deze wereld is, wordt zo toch effectief als daar-zijn in de wereld gebracht, maar krijgt dan wel een minimale identiteitsgraad toegewezen waarmee het wonder zich als onobjectieve multipliciteit nog altijd in de sfeer van het niet-bestaande begeeft. De voorspellingen dagen door hun obscuriteit het subject uit tot denken. De profetieën dienen immers nog uitgekristalliseerd te worden. Het gelovige subject wordt uitgenodigd om zich als denken toe te voegen aan het proces waarin het universele – de verwachte wonderlijke gebeurtenis – gestalte krijgt.

Zoals het universele alleen kan verschijnen als het universele zich opheft door middel van een gebeurtenis-uitspraak, zo kan een gebeurtenis alleen betekenis krijgen wanneer men consequent met de gebeurtenis-uitspraak omgaat; dat wil zeggen dat men trouw is aan het evenement. Dat Badiou de idee huldigt dat de geschiedenis van de kerk de geschiedenis van de waarheid is, heeft niet zozeer te maken met de geloofsinhoud maar uitsluitend met het militante geloofsaspect van volhardende trouw. Volgens Badiou is Paulus het trouwe subject bij uitstek, een figuur die op militante wijze heeft volhard in zijn trouw aan het evenement: “For me, Paul is a poet-thinker of the event, as well as one who practices and states the invariant traits of what can be called the militant figure. He brings forth the entirely human connection, whose destiny fascinates me, between the general idea of a rupture, an overturning, and that of a though-practice that is this rupture’s subjective materiality”<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Alain Badiou, *Being and Event*, p. 355

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 212

<sup>133</sup> Alain Badiou, *Saint Paul, The Foundation of Universalism*, trans. Ray Brassier (Stanford: California, 2003) p. 2

Het is bekend dat Paulus rond het jaar 33 op weg naar Damascus plotseling bekeerde tot het christendom. In één klap was hij gelovig, in één klap was hij een totaal ander mens, als herboren. Deze spirituele wedergeboorte was het innerlijke equivalent van de wederopstanding van Christus. Het evenement kreeg betekenis met de gebeurtenis-uitspraak 'Jezus is verrezen.' Het betekende een radicale omwenteling in Paulus' leven. De wederopstanding van Christus betekende de wederopstanding van Paulus. Het deed hem beseffen dat deze uiterst subjectieve ervaring de hele wereld aanging (de een is de ander), en in hem kreeg de militante overtuiging gestalte dat deze ervaring wereldkundig gemaakt moest worden. Na de ervaring in Damascus ging Paulus niet terug naar Jeruzalem om bevestiging te krijgen van de institutionele apostelen die Jezus persoonlijk hadden gekend. Overtuigd van de waarheid van zijn ervaring besloot hij door het Midden Oosten te reizen om de gebeurtenis te verkondigen. Paulus volgde niet langer de wetten van de autoritaire macht maar alleen de wetten van zijn eigen denken. Hij stond niet langer in relatie tot de toenmalige staat van de wereld. De wet van de wereld was niet langer zijn wet. Daarom was er geen discussie meer mogelijk met de representanten van de staat, alleen een confrontatie. Volgens Badiou hebben de teksten van Paulus dan ook het karakter van interventies. Ze getuigen van een grote distantie tussen Paulus' gedachten en de macht. Het maakt van Paulus een antifilosoof; hij bespiegelt niet op de staat, neemt de macht niet in overweging, maar denkt alleen vanuit het singuliere evenement, dat zo uitzonderlijk is dat het niet in het kader van maatschappelijke conventies besproken kan worden. Er is namelijk geen gemeenschappelijke maatstaf. Het evenement vormt de breuk, en de gevolgen van het evenement moeten nog uitgevonden worden, dit in de koers van de radicale omwenteling die gevolgd wordt vanuit de onverwoestbare wil de wereld te veranderen op grond van de nieuwe idee.

Maar het universalistische streven van Paulus is volgens Badiou allerminst totalitair en ook geenszins egalitair. Dat Paulus in de Galatenbrief schrijft: "Er zijn geen Joden of Grieken meer, slaven of vrijen, mannen of vrouwen – u bent allen één in Christus Jezus", getuigt volgens Badiou weliswaar van de wil een 'totale menselijke connectie' teweeg te brengen, maar dit betekent niet dat er geen verschillen tussen mensen zouden mogen bestaan, integendeel: "[...] the inclusion of self in the universality of the address, in no way implies that differences should be ignored or dismissed. For although it is true, so far as what the event constitutes is concerned, that there is "neither Greek nor Jew," *the fact is* that there are Greeks and Jews. That every truth procedure collapses differences, infinitely deploying a purely generic multiplicity, does not permit us to lose sight of the fact that, in the situation (call it: the world), *there are differences*. One can even maintain there is nothing else."<sup>134</sup>

Badiou's lezing van Paulus vormt een directe weerspiegeling van zijn eigen filosofische opvattingen. Immers beschouwt Badiou de wereld als een netwerk van verschillen waar zich tot in het oneindige een louter generische meervoudigheid ontvouwt (een multipliciteit van multipliciteiten van multipliciteiten, enzovoort). Zo zou Paulus zelfs naar nieuwe verschillen hebben gezocht, nieuwe particulariteiten waarin het universele kan worden getoond. De apostel maakte zich andermans particulariteit eigen zonder zijn eigen principes te veranderen. Badiou meent dat dit komt doordat de onderliggende ontologie van Paulus' prediking aan niet-zijnden meer waarde toekent dan aan zijnden. In het bestaan van verschillen ziet Paulus het wezenlijke niet-bestaan. Het niet-bestaan is de gemeenschappelijke factor. Daarom staat hij tegenover iedereen hetzelfde en kan hij zich onder iedere culturele en wettelijke noemer plaatsen. Badiou citeert uit het eerste epistel van de Korintiërs: "For though I am free from all men, I have made myself a slave to all, that I might win the more. To the Jews I became as a Jew, in order to win the Jews; to those under the law, I became as one under the law—though not being myself under the law—that I might win those under the law. To those outside the law I became as one outside the law—not being without law toward God but under the law of Christ—that I might win those outside the law. To the weak I became weak, that I might win the weak. I have become all things to all men. (Cor. I.9.19–22)"<sup>135</sup>

Dit is volgens Badiou geenszins een opportunistische tekst. Uit de tekst spreekt volgens hem de veronderstelling dat het denken van mensen, ongeacht hun bijzondere opvattingen en gebruiken, zodra zij gegrepen worden door het post-evenementiële werk van een waarheid, in staat is deze opvattingen en gebruiken te doorkruisen en te overstijgen, zonder te moeten afzien van de verschillen waaraan ze elkaar in de wereld herkennen.

---

<sup>134</sup> Ibid, p.98

<sup>135</sup> Ibid, p. 99

Om dat mogelijk te maken is het noodzakelijk dat de universaliteit zelf niet de kenmerken van een particulariteit vertoont. Verschillen kunnen alleen doorkruist worden wanneer de welwillendheid ten aanzien van gebruiken en opvattingen zich voordoet als een tolerante onverschilligheid met betrekking tot verschillen, waarvoor als enig materieel bewijs geldt, zoals Paulus vertelt, dat men vrij is om die gebruiken en opinies te koesteren die men wil: “Differences can be transcended only if benevolence with regard to customs and opinions presents itself as an indifference that tolerates differences, one whose sole material test lies, as Paul says, in being able and knowing how to practice them oneself.”<sup>136</sup>

Het denken van Paulus is antidialectisch. Voor hem telt alleen de verrijzenis; de antidialectiek van dood en wederopstanding. In de mogelijkheid bij leven te ‘sterven’ en te transfigureren tot een nieuw subject is iedereen gelijk. Zo gaat Paulus uit van het principe dat luidt: alles is toegestaan (*‘panta exestin’*, 1 Kor. 10:23). In de orde van het particuliere is alles toegestaan. Verschillen en particulariteiten zijn dan ook een heel normaal. Verschillen zijn het materiaal waarvan de wereld is gemaakt. Tegenover dit materiaal staat de universalist dan ook totaal onverschillig, want louter in het oneindige proces van hersubjectivering van het materiaal is de universaliteit gelegen. De universaliteit wordt door de verschillen gedragen, en alleen wanneer *in* deze verschillen de universele capaciteit en potentie worden herkend, kan het universele zijn eigen realiteit als waarheid verifiëren. Volgens Badiou onderstreept de volgende muzikale metafoor uit het eerste epistel aan de Korintiërs deze gedachte: “If even lifeless instruments, such as the flute or the harp, do not give distinct notes, how will anyone know what is being played on the flute or the harp? (Cor. I.14.7)”<sup>137</sup> Waaraan de filosoof toevoegt: “Differences, like instrumental tones, provide us with the recognizable univocity that makes up the melody of the True.”<sup>138</sup>

Over de aard van de figuur Paulus bestaat beslist geen consensus. Waar Badiou meent dat Paulus’ verhouding tot de joodse particulariteit wezenlijk positief is, wordt de (joodse) apostel der volkeren door sommigen gezien als een rabiate antisemiet met egaliserende aspiraties. Dezelfde controversie bestaat ten opzichte van Wagner. In het vorige hoofdstuk bespraken wij al hoe tegengesteld de opvattingen over de componist zijn. Dat Badiou net als voor Paulus een grote fascinatie heeft voor Wagner, is wellicht niet zo verwonderlijk als we ons bedenken dat Wagner net als Paulus alle eigenschappen bezit om een militante figuur genoemd te kunnen worden. En net als Paulus had Wagner universalistische ambities daar hij met zijn muziekdrama’s een cultuur-historisch schisma hoopte te bewerkstelligen evenals de vereniging van de mensheid. Als jongeman stond Wagner op de barricades tijdens de Europese revoluties van 1848 en onderhield hij contacten met de notoire anarchisten Pierre-Joseph Proudhon en Mikhail Bakunin. Ondanks het feit dat Wagner zijn revolutionaire activiteiten als snel staakte en later zelfs het patronaat van Ludwig II zou accepteren, meent Badiou dat de revolutionaire geest ingegraveerd is in Wagners kunst. Onder deze revolutionaire geest moet hetzelfde worden verstaan als bij Paulus, namelijk dat de hyperindividualist Wagner louter aan zijn eigen scheppende denken beantwoordde en slechts de dwang aanvaardde van de daaraan immanente regels. Door de mythe steevast als subject te nemen voor zijn muziekdrama’s schiep Wagner een distantie tot de staat waardoor de gedachten die zich in zijn kunst ontvouwded zich onttrokken aan de tijdmaat van de macht. Wagners kunst is principieel in strijd met het bestaande, wat wel blijkt uit de eeuwige worsteling van de wereld met de betekenis van Wagners werk. Maar tussen Wagner en de wereld bestaat geen sociaal contract. Hij was er slechts toe genegen zijn eigen waarheden te stichten en was altijd op zoek naar de uitzondering, de singuliere gebeurtenis.

Zo’n gebeurtenis moest de première van *Parsifal* zijn in Bayreuth in 1882. In het vorige hoofdstuk schreven we al dat Wagner met dit muziekdrama een consecratie willen neerzetten die het hele Bühnenweihwestspiel zou doordringen. Het werk, geschapen uit onvrede met de bestaande wereld, zou de mensen in het domein van het niet-bestaande brengen waar de onzichtbaar geworden religieuze essentie van de mensheid als een verborgen schat in eeuwige afwachting gelegen was, bestemd om zielen te louteren en levens te verlossen. Met dezelfde fanatieke gedrevenheid als Paulus verkondigde Wagner, de priester-kunstenaar, zijn universalistische boodschap die ontsproten was aan het post-evenementiële c.q. gesubjectieveerde werk van de waarheid, een interveniërende boodschap die de belofte van verlossing voor de mensheid inhield, een verlossing die gelegen was in het inzicht dat

---

<sup>136</sup> Ibid, p. 99

<sup>137</sup> Ibid, p. 106

<sup>138</sup> Ibid, p. 106

ondanks alle verschillen tussen mensen er een gemeenschappelijke religieuze essentie bestaat die alle particulariteiten doorkruist.

Maar, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben besproken, staat Wagner doorgaans niet als differentiedenker bekend. In de discussie rond Wagners vermeende totalitarisme wordt steevast het antisemitismevraagstuk naar voren gebracht. Maar de fout die hierbij vaak wordt gemaakt, is dat Wagners kunst vereenzelvd wordt met de persoonlijkheid van de schepper. Dat de waarheid van de kunst niet noodzakelijk de waarheid van de wereld hoeft te zijn, lijken de tegenstanders van Wagner niet te begrijpen. Onze opvatting, in navolging van Lukács, Heidegger en Badiou, is dat kunst in haar proces van worden, zich automatisch loskoppelt van de maker en soeverein wordt en vervolgens ook vanuit die soevereiniteit begrepen moet worden. Kunst staat weliswaar in verbinding met de wereld waarin ze ontstaat, maar vormt geen directe representatie van die wereld; ze representeert ook iets in zichzelf en creëert, omdat zij bij haar totstandkoming onderhevig is aan toevalsfactoren, haar eigen waarheid. Zoals Badiou schrijft in zijn *Handbook of Inaesthetics* (2005): “a truth is an artistic configuration initiated by an event [...] and unfolded through chance in the form of works that serve as its subject points.”<sup>139</sup> Hoewel het kunstwerk voortkomt uit het evenement is het kunstwerk volgens Badiou geen object van het evenement; het evenement onderwerpt de kunst aan een principe van ‘nieuwheid’. De artistieke configuratie (ver)wijst echter wel naar het scheppende subject; een reeks van werken van een kunstenaar laat specifieke eigenschappen zien die te herleiden zijn tot het initiërende evenement. Maar de waarheden van deze initiërende evenementen moeten gedacht worden binnen de situatie van de kunst. Dit betekent dat het evenement intransitief is. De waarheidsprocedure van het evenement is niet de waarheidsprocedure van de kunst.

Op grond van het axioma dat de kunst haar eigen waarheidsprocedure volgt, bespreekt Badiou in *Five Lessons on Wagner Adorno's Negative Dialectics* (1966). In dit boek stelt Adorno een nieuwe filosofische richting voor die weliswaar gegrond is op het Duitse idealisme van Kant en Hegel maar in veel opzichten ook afstand van deze traditie doet. Volgens de schrijver heeft het Duitse idealisme zich onvoldoende weten los te maken van het rationalisme van de Verlichting. Hij stelt het Duitse idealisme voor als een conjunctie van kritiek en totalitarisme, negatie en identiteit. Om de grenzen van het denken van Kant en Hegel te ontstijgen, ontvouwt Adorno een negatief denksysteem waarin Kants kritiek met Hegels negatieve dialectiek wordt verbonden, een systeem waarin louter in negaties wordt gedacht.

Op basis van deze negatieve dialectiek zet Adorno zijn kritiek uiteen op het heersende universalisme van de Westerse samenleving. In dit werk behandelt Adorno het identiteitsprincipe van het Westerse rationalisme en legt dit principe uit als een systeem dat werkt op basis van de gewelddadige wil iedereen te reduceren tot dezelfde identiteit. De schrijver houdt een pleidooi voor het behoud van verschillen en de noodzaak van de waardering van het niet-identieke. Zijn idee over de werking van de vernietiging van de Ander werkt Adorno uit met behulp van het historische voorbeeld van het nazisme, waarbij de schrijver Auschwitz als historisch breekpunt aanwijst. Het nazisme laat volgens hem zien dat identiteit de oervorm van ideologie is: “Identity is the primal form of ideology.”<sup>140</sup>

In zijn bespreking van Adorno's boek constateert Badiou dat het werk, afgezien van een paar verwijzingen naar Schönberg, Beethoven en Berg, nauwelijks muziek bevat, dit terwijl in *Negative Dialectics* volgens Badiou een nieuwe theoretische kader wordt geconstrueerd voor kunst en in het bijzonder muziek. Binnen dit kader ziet Badiou de mogelijkheid een beeld van Wagner te construeren dat in strijd is met het beeld van Wagner dat Adorno in *In Search of Wagner* geeft, dat het beeld is van een totalitaire figuur die met zijn kunst een eenduidige identiteit oplegt en verschillen nietig verklaart. Door middel van Adorno's theorie van de negatieve dialectiek zou dit beeld kunnen worden opgeheven. Beschouwd vanuit de positie van de negatieve dialectiek beantwoordt Wagners kunst, in het bijzonder *Parsifal*, aan Adorno's ideaal van openheid en differentiatie.

De crux van de negatieve dialectiek was het formele principe van de dubbele negatie; de negatie van een negatie is een affirmatie. Adorno stelde dat er afstand moest worden genomen van dit principe van dubbele negatie als bevestiging om niet verstrikt te raken in een web van mathematische

<sup>139</sup> Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, trans. Alberto Toscano (Stanford: Stanford University Press, 2005), p. 12

<sup>140</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton. (New York: Continuum, 1973), p. 148

deducties. Volgens Badiou gaat het bij de filosofie van negatieve dialectiek erom datgene te denken wat verschilt van het denken, met andere woorden te denken wat niet-identiek is aan het denken. Datgene wat niet-identiek is aan het denken kan zich logischerwijs niet als denken aandienen, maar arriveert noodzakelijk als affect of als lichaam. Dit is de ware inhoud van de kritieke breuk die Auschwitz representeert. Wat in Auschwitz is ervaren, is iets dat in geen geval van tevoren gedacht of voor-gesteld had kunnen worden. Wat in Auschwitz is gebeurd, kan niet buiten zijn eigen context begrepen worden, een context die heterogeen is ten opzichte van het denken en om die reden door Adorno de onmiddellijke ervaring van het essentiële en niet-essentiële genoemd wordt. Volgens Adorno wordt de maat van deze onmiddellijke ervaring van de essentie en de non-essentie gevonden in wat het subject objectief voelt als zijn lijden. De enige manier waarop het verschil uiteindelijk uitgedrukt kan worden, is vanuit de slachtofferpositie. Alleen in deze slachtofferpositie, en alleen binnen de constellatie van de ervaring, kan datgene wat verschillend is van het denken als non-configuratie verschijnen. Auschwitz staat voor een totale negatie van het lijden van het slachtoffer. Daarom is Auschwitz de naam van de breuk in de geschiedenis op grond waarvan een compleet nieuwe wijze van denken gemobiliseerd dient te worden, een wijze van denken die zich bekommert om datgene waarvan het onmogelijk is vooraf de contouren van uit te tekenen. Volgens Adorno kan het nieuwe denken alleen beginnen in de context van *schuld*, want aan het leven zou geen positieve waarde meer toegeschreven kunnen worden aangezien de wereld na Auschwitz de wereld is die Auschwitz overleefd heeft. De doden van Auschwitz stierven in totale afwezigheid van betekenis en er is geen hoop dat hun dood op enige wijze goedgeemaakt zou kunnen worden. Omdat er geen gerechtigheid kan geschieden, betekent dit dat schuld onvermijdelijk is: “existence at large has become a universal guilt context.”<sup>141</sup>

De nieuwe tijd die is aangebroken, is een tijd van verlatenheid en haveloosheid. Er bestaat een verschil dat niet gemaakt kan worden en een gerechtigheid die niet kan worden volbracht. De taak van de huidige mensheid is volgens Adorno om het gevoel uit te drukken dat de schuld niet afgelost kan worden, dat er geen verlossing mogelijk is, en dat er geen gerechtigheid bestaat. Het gaat hier om een gevoel van tevergeefs wachten, het gevoel dat het absolute niet zal komen. Badiou merkt op dat Adorno in dit verband, als uitzondering in het boek, expliciet naar muziek verwijst. Als het tevergeefs wachten de taak van de mensheid is, dan wordt in *Negative Dialectics* gesteld dat alleen muziek dit wachten kan uitdrukken, getuigenis kan afleggen van het feit dat gerechtigheid niet zal geschieden. Badiou meent dat het wachten een cruciaal Wagneriaans thema is: “[...] Wagner had such an extraordinary intuition about the intrinsic merit of waiting in vain that he turned it into an unprecedented poetics, an amazing musical system that constantly delays resolutions, thereby creating a state of harmonic uncertainty whose task it is to translate the futility of waiting.”<sup>142</sup>

Gepaard met de imperatief van het wachten gaat Adorno's ideaal van openheid als antipode van het wetenschappelijke ideaal van deterministische geslotenheid, waarin de negatie van de negatie als een bekrachtiging verstaan wordt en daarmee de negatie tot een sluiten brengt. Het doel van het ideaal van openheid is zodanig dat de negatie de negatie niet ongedaan kan maken; zelfs als er sprake is van een negatie van de negatie blijft de openheid gewaarborgd. Badiou omschrijft de door Adorno gewenste openheid als volgt: “The open is the fact of replacing form with formal transformation. The informal, from this perspective, is the possibility of confronting formlessness in a context that would ensure that any form exists only in order to be immediately transformed and that this transformation must itself be erratic, or have no form whatsoever.”<sup>143</sup> In deze context onttrekt de vorm zich aan zichzelf, de vorm is onderweg naar vorm; zich continu transformerend, zwerft de vorm eindeloos rond, wachtend om vorm te krijgen. De verschijning moet volgens Adorno, in de woorden van Badiou “be rescued from the totalizing stranglehold of meaning or essence; in other words, the *precariousness* of appearance must be saved from the totalizing stranglehold of meaning. Indeed, all difference does appear; if it presents itself as corresponding to essence it is because it is not truly different.”<sup>144</sup> De verschijning moet buiten het bereik en de macht van betekenis en essentie blijven, ze dient onbestendig en twijfelachtig te zijn, vreemd ten opzichte van zichzelf. Het verschil kan alleen verschijnen maar niet gedefinieerd worden. Hiermee komt Adorno's differentiatietheorie overeen met Badiou's theorie van

<sup>141</sup> Ibid, p. 372

<sup>142</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 43

<sup>143</sup> Ibid, p. 43

<sup>144</sup> Ibid, p. 44

het singuliere evenement: beiden zijn aleatorisch en niet-bestaand, beiden zijn interveniërend, vormen een radicale breuk met de staat.

Badiou stelt op grond van de inhoud van *Negative Dialectics* dat Adorno's positie ten aanzien van muziek c.q. kunst in de post-Auschwitz situatie en diens gevolg in de hedendaagse wereld neerkomt op een denken van vormloze vorm of informele vorm. Badiou somt drie aspecten op die betrekking hebben op 'de muziek van de toekomst': "First, it is music that terminates the unifying processes of form and consequently tolerates real difference or multiplicity, that is, the genuinely heterogeneous, or, in other words, things that have nothing to do with one another. Second, it is music with no resolution, music that is endless, in a manner of speaking, almost in both senses of the term: it has no ending that is truly essential to it nor does it have an end in the sense of a *telos*; it does not resolve the system of tensions it creates. Third, it must be music that does not sublimate its own negative elements and therefore allows within itself the possibility for something different from itself."<sup>145</sup>

De muziek van Wagner bezit volgens Badiou deze gewenste kenmerken die een nieuwe muziek mogelijk maken, en de filosoof meent dat de genoemde aspecten in het bijzonder betrekking hebben op *Parsifal*.<sup>146</sup> Zoals gezegd vond Adorno dat na Auschwitz een nieuw soort denken en diens gevolg een nieuwe soort kunst uitgevonden moest worden. De context waarin men deze taak dient te vervullen, is een context van schuld. En met die schuld gaat een wachten gepaard, wachten op het moment dat men verlost wordt van deze schuld. Tevergeefs, want deze verlossing zal men niet vinden; men kan slechts de verlossing tot uitdrukking brengen, wat een taak is die de muziek bij uitstek zou kunnen vervullen. Met Auschwitz als historische zondeval en de huidige mensheid als drager van de erfzonde bepleitte Adorno indirect een herwaardering van essentiële christelijke ideeën.

Wagner had zich al toegelegd op een heroriëntering op het christendom met de intentie een religieuze essentie te openbaren. Hiertoe hief de componist de grens tussen mythologie en religie op. Hij streefde ernaar de christelijke symboliek van haar strikte dogmatische omlijnningen te bevrijden om zo tot een nieuwe en ruimere symboolfunctie te komen waarmee diepere structuren van het bestaan zouden kunnen worden onthuld. Het christelijke en mythologische materiaal waarmee Wagner werkte, hebben een gedeelde grond in de basisthema's van zuiverheid en onschuld, redding en verlossing. De thema's spelen in al de werken van Wagner een elementaire rol maar worden in *Parsifal* het sterkst benadrukt.

De vraag die volgens Badiou in *Parsifal* gesteld wordt, is of er iets na het christendom is. De filosoof schrijft geneigd te zijn dat Wagners antwoord neerkomt op de stelling dat wat na het christendom komt in feite de volledige bevestiging van het christendom is: "[...] Christian figurality can be recovered and reaffirmed as a matrix ultimately constituting a world or universe that will be beyond Christianity. This world or universe will both save Christianity and in a way abolish it, since all the assumptions constitutive of Christianity will disappear through this affirmative operation and be replaced by a synthetic affirmation whose guiding principle will be 'Redemption to the Redeemer'.<sup>147</sup> Wat Badiou schrijft is dat de herbevestiging van het christendom bestaat uit een gelijktijdig bevestigen en ontkennen van het christendom. Het christendom moet als het ware opnieuw worden uitgevonden. 'Verlossing voor de verlosser' betekent volgens Badiou dat het christendom opgehouden heeft een doctrine van verlossing te zijn. Het is nu de taak van de kunst de kern van het christendom te hervinden: "[...] it is only through the figural or aesthetic reaffirmation of the Christian totality, which in a certain way de-Christianizes and de-idealizes it, that something beyond Christianity can be found."<sup>148</sup>

Dat het aan de kunst is om de kern van religie te redden, kunnen we overigens ook al bij Wagner zelf lezen. In zijn essay *Religion und Kunst* (1880) maakt Wagner gewag van een ideale relatie tussen religie en kunst waarbij het de taak van de kunst is om een ideale presentatie van de allegorische vorm te geven, die leidt tot het begrip van de innerlijke kern van de religie, de waarheid die onuitsprekelijk is.<sup>149</sup> Wagner zegt dat de kunst de kern blootlegt, maar dat deze kern niet gedefinieerd kan worden. Hij

<sup>145</sup> Ibid, p. 53 – 54

<sup>146</sup> In het voorwoord van *Five Lessons on Wagner* verwijst Badiou naar een reeks van publieke conferenties over Wagner en *Parsifal* die hij samen met de muziektheoreticus François Nicolas heeft georganiseerd aan de École Normale Supérieure. De complete opnames van deze conferenties, waaraan ook Isabelle Vodoz, Slavoj Žižek en Denis Lévy deelnamen, zijn beschikbaar via [www.diffusion.ens.fr / index.php?res=cycles&idcycle=206](http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=206).

<sup>147</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 103

<sup>148</sup> Ibid, p. 103

<sup>149</sup> Richard Wagner, *Religion and Art*, vert. William Ashton Ellis, in *Religion and Art* (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 213



bevestigt de kern dus niet, noch ontkent hij deze. Wagner begeeft zich in het midden. De kern van de waarheid waar de componist over spreekt, is het onderweg zijn naar de waarheid, het zoeken, het wachten.

Badiou vergelijkt Wagners houding ten aanzien van het christendom met die van Nietzsche. Waar Nietzsche een radicale breuk bepleitte, stelde Wagner een positieve behandeling van het christendom voor: “Wagner [...] proposed a positive treatment. *Parsifal* is the eternal return applied to Christianity. Christianity returns, but it does so in an aesthetically affirmed mode, that of the ‘Redemption to the Redeemer’, as though it had to return as something different from, yet based on, itself.”<sup>150</sup>

Het oude christendom dat stervende is, wordt volgens Badiou uitgebeeld door de oude, zwakke op sterven na dood zijnde Titurel en de gewonde Amfortas. Het ‘oude’ christendom zou ten dode opgeschreven zijn omdat het te gebrand is op overleven. Parsifal beeindigt het stervende christendom door middel van een nieuwe aanpak, zoals gezegd de herbevestiging van het christendom op grond van de uitspraak ‘verlossing van de verlosser’. Om te kunnen overleven, moet worden afgezien van het louter geconcentreerd zijn op overleven of zelfbehoud; iets anders dan eigenbelang moet worden voorgesteld. De oude koning Titurel roept continu dat de graal onthuld moet worden tijdens de eucharistie zodat hij levenskracht zal ontvangen en niet zal sterven. Amfortas daarentegen wil sterven en wil daarom de dienst niet uitvoeren. De graalgemeenschap verkeert in een impasse. De een wil sterven, de ander wil dood: “There is ultimately a very interesting symmetry here. One of them wants to survive at any cost, and to that end the ceremony must take place, while the other does not want to perform it because *he* wants to die. It is all a matter of self-concern. So the positive solution will have to be one of self-denial.”<sup>151</sup>

Maar zijn zelfontkenning en levensnegatie nu juist niet de kernwaarden van het christendom? Wat Badiou dan eigenlijk zegt, is dat het geïnstitutionaliseerde christendom stervende is en dat de herleving van het geloof slechts kan worden bewerkstelligd door middel van een heroriëntering op het oorspronkelijke ideaal. Op grond van de oorspronkelijke christelijke idee moet een nieuwe constructie worden gebouwd. Badiou meent dat het sterven van het oude christendom door de muziek aan het einde van *Parsifal* kenbaar wordt gemaakt: “In terms of the music, I would say that this whole finale, concerned as it is with replacing moribund, narcissitic, deathly Christianity with a new, reaffirmed Christianity around the idea of a central, innocent self-denial, will attempt to represent what I would call the evaporation of sovereignty into gentleness, or the transmutation of sovereignty into gentleness.”<sup>152</sup>

De oplossing of transmutatie van soevereine macht in vriendelijkheid dient er volgens Badiou toe om oneindigheid te bereiken. Wanneer star vastgehouden wordt aan oude idealen, verandering niet is toegestaan, en de soevereiniteit van de totalitaire macht ongeschonden moet blijven, treedt het sterfproces in werking. Maar als er welwillendheid is ten aanzien van nieuwe ideeën, de bereidheid bestaat de macht uit handen te geven, kan het oneindige leven worden bereikt. Compassie is een vorm van zelfnegatie en heeft een ontsluitende werking. Dankzij mededogen krijgt de ander ruimte en kunnen nieuwe situaties ontstaan, op grond waarvan nieuwe evenementen c.q. waarheidsprocedures in gang kunnen treden.

De in *Parsifal* gesuggereerde openheid, die een zuivere multipliciteit of lege verzameling is, staat gelijk aan de mogelijkheid altijd weer iets nieuws te kunnen uitvinden, nieuwe grote ideeën, die ook altijd weer herzien kunnen worden. *Parsifal* representeert immers niet de definitieve idee maar de kans op een idee. Zoals gezegd wordt de verschijning van de eeuwigheid in de tijd door Badiou rationeel gemaakt met de stelling dat het ‘er is’ zich laat denken als zuivere multipliciteit, los van alle kwalificerende predicaten die het tot iets specifiek maken. Een gemaakt iets, een object, is een specifiek vlechtwerk van multipliciteiten die uit de leegte zijn geweest. De leegte staat synoniem voor enigerlei multipliciteit die als mogelijkheid voor verschijnen begrepen moet worden. Welnu, *Parsifal* is de leegte, een ding dat nog object moet worden. Badiou verwijst in zijn *Tweede manifest van de filosofie* naar *Der Mann ohne Eigenschaften* van Robert Musil ter illustratie van zijn stelling dat een ding iets zonder eigenschappen is. In *Five Lessons on Wagner* omschrijft Badiou Parsifal als een figuur die de openheid waarborgt, vóór de mogelijkheid staat in de leegte van het niets, als een man zonder eigenschappen: “The character of Parsifal really stands for this question of open purity, of

<sup>150</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 103

<sup>151</sup> Ibid, p. 111

<sup>152</sup> Ibid, p. 112

purity as dis-enclosure, rather than closure. It should be noted, however, that Parsifal is not really a character at all.”<sup>153</sup>

Parsifal is de reine dwaas die nog een karakter moet worden. Hij staat synoniem voor het preobjectieve ding dat volgens Badiou dan niets anders kan zijn dan een zuivere multipliciteit, een lege verzameling. Daarmee voldoet het werk aan de eis die Adorno in *Negative Dialectics* aan de nieuwe kunst/muziek stelt, namelijk dat deze echte differentie of meervoudigheid toestaat, een muziek zonder oplossing, een muziek die vreemd is van zichzelf, een muziek die onbepaald is en onbestemd, een muziek die oneindig is, in de woorden van Pierre Boulez: “This music which is in perpetual evolution is probably the most highly personal musical invention of Wagner – it places the emphasis for the first time on uncertainty, on indetermination. It represents a rejection of immutability, an aversion to definitiveness in musical phrases as long as they have not exhausted their potential for evolution and renewal.”<sup>154</sup>

Deze muzikale analyse van Boulez past naadloos in het filosofische raamwerk van Badiou. Dat uit de muziek een afwijzing van onveranderlijkheid spreekt, alsook een aversie tegen onherroepelijkheid, en dat de muziek evolutionaire potentie bezit en een bron is van oneindige vernieuwing, impliceert dat deze muziek haar tegendeel als innerlijk bestanddeel bevat; zij de mogelijkheid bezit haar tegendeel, ja verschillend van zichzelf te worden, maar nooit definitief de ander wordt, zoals ze ook nooit definitief zichzelf is of kan worden. Zo behoudt ze haar minimale identiteitsgraad, blijft ze niet-bestaand, dit terwijl ze onafgebroken doch tevergeefs streeft naar een maximale identiteitsgraad. Om iets te kunnen worden, om in de wereld te kunnen bestaan, moet Parsifal door medelijden wetend worden. Het is zijn taak na te denken over de gevolgen van zijn daden. Hij komt erachter dat de blinde wil tot leven, die in alle natuurlijke organismen werkzaam is, de reden voor het lijden in de wereld is. Alleen als hij de wil breekt en aan levensverzeking doet, kan hij verlossing brengen en een edel mens worden. Parsifal moet dus een levensvorm creëren die tegen het leven gekeerd is, en hiertoe moet hij *denken*.

Volgens Badiou is het grondelement van het universele het denken. Het denken is een activiteit tegen de keer, het denken breekt met de vanzelfsprekende staat. Het ware denken denkt of tracht het niet-bestaande te denken. Dit idealisme zet aan tot het scheppen van vormen die nooit aan het ideaal voldoen. Het denken en de vorm zijn onverenigbaar. Wat in de gedachte ontstaat, kan nooit in de wereld ontstaan. Het denken is dus nooit iets van de wereld, het begeeft zich daarbuiten. Maar de wereld biedt wel het materiaal waar het denken zich van bedient. Als het denken het materiaal van de wereld tot een vorm smeedt, breekt het denken met het toeval. Door de toegewezen vorm krijgt het materiaal betekenis, en deze betekenis beantwoordt aan de immanente regels van het denken.

Is het daarom dan niet zo, om met Wittgenstein te spreken, dat de zin van de wereld buiten haar moet liggen? In de *Tractatus logico-philosophicus* lezen we: “Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert.”<sup>155</sup> In de wereld is alles zoals het is en gebeurt alles zoals het gebeurt. In dit gebeuren is geen waarde. Indien er een waarde bestaat, dan moet hij buiten het gebeuren van de wereld liggen, want in de wereld zijn de dingen louter zoals ze zijn. Het gebeuren in de wereld met de dingen die zo zijn zoals ze zijn, hebben volgens Wittgenstein geen waarde omdat ze toevallig zijn: “Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig.”<sup>156</sup> En wat het niet-toevallig maakt, kan niet in de wereld liggen, want als het in de wereld zou liggen zou het toevallig zijn. De zin en waarde van het leven moeten daarom buiten de wereld liggen: “Was es nicht-zufällig macht, kann nicht *in* der Welt liegen, denn sonst wäre dies wieder zufällig. Es muß außerhalb der Welt liegen.”<sup>157</sup>

We kunnen hieruit concluderen dat de beelden, motieven en symbolen die we in de wereld aantreffen op zichzelf geen betekenis hebben. Alleen het denken ten aanzien van het materiaal telt, en vervolgens de *omgang* met het materiaal op grond van dat denken. György Lukács trachtte door middel van zijn literatuurkritiek erachter te komen *hoe* de door hem bestudeerde schrijvers hun literaire vorm hadden uitgevonden. Lukács hechtte een groot belang aan het historische begrip van vorm. Het gebaar van de schrijver of toneelregisseur kan slechts getoetst worden op basis van dat

<sup>153</sup> Ibid, p. 139

<sup>154</sup> Lucy Beckett, *Richard Wagner: Parsifal*, (Cambridge: 1981), p. 61 – Pierre Boulez on Parsifal, notes accompanying DG 2713 004

<sup>155</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, ed. Suhrkamp (Frankfurt am Main: 2003), p. 107

<sup>156</sup> Ibid, p. 108

<sup>157</sup> Ibid, p. 108

begrip. Het is immers zo dat het denken alleen tot de vorm in zijn historische verbanden kan worden herleid. Het is dus zaak om, zoals Nietzsche meende, 'braaf bij de oppervlakte, de plooi, de huid te blijven stilstaan'.<sup>158</sup> Nog belangrijker is het om erachter te komen hoe deze huid gedragen wordt, de gedachte achter de gedaante te ontdekken.

---

<sup>158</sup> Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap*, vert. Pé Hawinkels (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1999), p. 15

### 3. Schlingensiefs radicalisering van *Parsifal* in Bayreuth (2004 – 2007)

De regisseur dompelde zijn toeschouwer onder in een oceaan van tekens, symbolen en mediabeelden. De videofragmenten, die op verschillende schermen op het podium vertoond werden, overheersten bij gelegenheid de hele set. Deze fragmenten ontbeerde narrativiteit en leken niet met elkaar te correleren: beelden van Haus Wahnfried in Bayreuth, de Palazzo Vendramin in Venetië (waar Wagner stierf) werden gecombineerd met beelden van een rottende haas die geconsumeerd werd door vliegen, wormen en maden en twee mannen die elkaar aan het castreren of aan het masturberen waren. Dat het verschil tussen castreren en masturberen niet zichtbaar was, had alles te maken met het gebrek aan verlichting; men kon nauwelijks een glimp opvangen van de videofragmenten in zwart-wit die werden afgespeeld op het pikdonkere podium. De overvloed aan beelden die vluchtig en kriskras door elkaar opdoemden maakten het de toeschouwer onmogelijk om het hele gebeuren bij te houden. Hij werd compleet lamgeslagen door het hyperactieve spektakel dat hem onverschillig maakte ten aanzien van datgene wat werd vertoond. Surfen op het internet of zappen langs televisiekanalen heeft hetzelfde effect op hem, met het verschil dat hij deze handelingen aan zichzelf oplegt. Tijdens het Bayreuth festival kon de toeschouwer echter niet zelf kiezen. Gezeten op een plek in het auditorium werd een bonte collectie van impressies aan hem voorgeschoteld, samengesteld door de dictatoriale artiest.

Het was een multicultureel gebeuren. Het podium wemelde van de totemische objecten uit Namibië en Nepal evenals symbolen afkomstig uit het Tibetaanse boeddhisme, de vrijmetselarij en de Maya beschaving. De graalridders waren niet uniform maar verschenen als een groep van niet aan elkaar verwante individuen met totaal verschillende etnische en culturele achtergronden: zwarten, blanken, priesters en rabbijnen. In 2006 voegde Schlingensief ook Arabische motieven toe aan zijn productie. Daarmee beantwoordde hij aan de eeuwenoude *Parsifal*-traditie want zowel Wolfram als Wagner nam een aantal Arabisch/oriëntaalse elementen op in zijn graalteksten. Maar waar in hun teksten deze exotische motieven louter als details aanwezig zijn, speelden de Arabische elementen bij Schlingensief een veel prominentere rol aangezien het hele podium bezaaid was met Arabische tekens en symbolen, waaronder een Arabische vertaling van een passage uit Hölderlins *Hyperion*. Kundry verscheen zelfs als een Al-qaida strijdster, gekleed in een zwart militant uitziend kostuum, waarmee ogenblikkelijk een politieke draai aan de productie werd gegeven, refererend aan het conflict tussen de islamitische wereld en het op christelijke grondvesten ingerichte seculiere Westen.

Maar Kundry representeerde niet enkel een Al-qaida strijdster. Haar verschijning alsook die van de andere protagonisten was niet gefixeerd maar transfigureerde continu. Kundry kwam nu weer opdagen in een met graffiti besmeurde overall, dan weer in een stijlvolle avondjurk die door Hollywood actrices gedragen werd in de jaren dertig van de vorige eeuw, waarna zij moeiteloos veranderde in een Afrikaanse vrouw geplukt uit een willekeurige primitieve Afrikaanse stam, om uiteindelijk het podium te betreden in een sereen wit gewaad. Kundry's schizofrenie kan als mogelijke verklaring dienen voor haar constante transformaties. Maar dit lijkt toch niet de (hoofd)reden waarom Schlingensief de continue gedaantewisselingen toepaste. De andere protagonisten veranderden immers ook constant van gedaante.

Wat de regisseur daarmee namelijk trachtte uit te beelden was de idee van de eeuwige wederkeer: iets komt tot leven, bloeit, sterft af en wordt herboren. Wat sterft is materie en materie is verwisselbaar, verschijnt in verschillende vormen in verschillende tijden en/of omstandigheden. Maar wat achter de materie ligt, een zekere existentiële essentie, sterft nooit af en blijft altijd terugkomen in verschillende gedaantes. Schlingensiefs visie op het concept van eeuwige wederkeer moet echter niet verward worden met de hindoeïstische of boeddhistische notie van geboorte, sterfte en wedergeboorte. Het cruciale verschil zit hem namelijk in het feit dat Schlingensief meent dat ware verlossing alleen in de dood gevonden kan worden.<sup>159</sup> Hindu's en boeddhisten geloven daarentegen dat men zich alleen van de levenscyclus kan bevrijden wanneer men een staat van verlichting bereikt *tijdens* het leven. Indien deze verlichtingstoestand niet wordt bereikt, zal men herboren worden en daarmee wederom lijden (want in hun filosofie staat leven gelijk aan lijden). Schlingensiefs idee van de eeuwige wederkeer is van een wereldse, non-spirituele soort. Hij plaats de geest niet boven de materie. Wanneer het lichaam sterft, sterft ook de geest. Maar klaarblijkelijk gelooft hij wel in een bepaald

<sup>159</sup> Zie *Der Todestag* – Schlingensief im Interview mit der Frankfurter Rundschau, 2004

metafysisch principe ten aanzien van het menselijk bestaan, omdat er iets is dat alsmaar blijft terugkeren en daarom onafhankelijk bestaat, geen product van omstandigheden maar iets wat er a priori is. Dat 'iets' gaat dus vooraf aan cultuur, een universele kern waaruit verschillende culturen bloeien. Net als organismen kunnen deze culturen afsterven, maar de 'universele kracht' die erachter schuilgaat, is eeuwig blijvend. Schlingensief beeldde zijn cyclische tijdsperceptie op veel verschillende manieren uit, van het gebruik van een roterend podium tot aan de *Verwandlungsmusik* gespeeld in combinatie met beelden van rottende hazen en versnelde videofragmenten van een groeiend embryo, tot aan de transformerende protagonisten en figuranten. Maar hoewel de verschijning *an sich* van weinig importantie bleek te zijn voor de regisseur negeerde hij opvallend genoeg wel de christelijke symbolen die zo'n belangrijke rol spelen in het origineel van Wagner. Waarom zou iemand die christelijke iconen vooral als inwisselbare materie beschouwd in plaats van substantie deze zo stellig negeren of zelfs afwijzen? Terwijl een wereldgemeenschap op het podium werd neergezet, waren de christelijk/westerse leden nauwelijks vertegenwoordigd. Amfortas en Parsifal verschenen beide weliswaar in witte gewaden, die ook zo door Jezus van Nazareth gedragen hadden kunnen zijn, maar verdere associaties met het christendom bleven uit. Het meest belangrijke symbool van het muziekdrama, de heilige graal, was nergens te bekennen. En ook de duif, symbool voor de Heilige Geest, was verbannen van het podium. Om een antwoord te krijgen op de vraag waarom deze christelijke symbolen geen plaats toebedeeld kregen in de productie dienen wij Schlingensiefs houding ten aanzien van georganiseerde religie eens nader te beschouwen, temeer omdat het zijn visie op het concept van eeuwige wederkeer verduidelijkt. Het verklaart namelijk wat volgens de regisseur achter de wereld van uiterlijke gedaantes ligt.

Over het algemeen niet erg gesteld op geïnstitutionaliseerde religies had Schlingensief in het bijzonder een afkeer van de rooms katholieke kerk die hij beschuldigde van het misbruiken van angst door deze te verspreiden. Angst, zo geloofde hij, zou aan de basis liggen van de meeste zo niet alle religies omdat angst een primaire emotie is die ieder mens bezit. Dus angst, als zijnde een universele eigenschap, is een gemeenschappelijke factor en dus een potentieel bindmiddel dat mensen en culturen kan verenigen. Om dit te bewerkstelligen richtte Schlingensief in 2003 zijn eigen pseudokerk op genaamd *Church of Fear (COF)*, met als doel de wereld door middel van angst te verenigen. Symbool voor dit streven is een kleine houten kapel, het zogenaamde prototype van de *COF*. Dit prototype moet mobiliteit uitbeelden. De kapel is namelijk zo ontworpen dat deze overal en altijd geplaatst kan worden aangezien frustratie, zorgen en angsten overal ter wereld aanwezig zijn. De insteek is dat angst op een dusdanige manier gereguleerd moet worden dat deze tot liefde leidt in plaats van de gebruikelijke haat. Schlingensiefs kerk heeft ferme kritiek op staten (vooral de VS), instituten (voornamelijk de christelijke moederkerk) en de massamedia die in dienst van de gevestigde orde volgens machiavellistische principes op angst zouden speculeren teneinde de heersende machtsorde te behouden en verstevigen. Schlingensief daarentegen droomde van een verenigde mensheid die in een universele, puur menselijke religie zou delen. Geen wonder dat hij zich aangetrokken voelde tot Wagners *Parsifal*. De componist had ook al gezocht naar een humanistische religieuze essentie en net als Schlingensief verachtte hij de kerk en de staat met hun wetten en dogma's die de existentiële waarheid omtrent de mensheid zouden doen verhullen. Wagner koesterde desondanks de even bescheiden als stellige overtuiging dat alleen zijn kunst de ontaarde mensheid in staat zou stellen zijn lang verloren wezen terug te vinden en *Parsifal* in het bijzonder voorzag volgens de componist van het juiste motto waarmee waarheid en verlossing gevonden zouden kunnen worden, te weten "Durch mitleid wissend", een grondregel die alle wetten teniet moest doen, want geen dogma kon de mensheid verlossing brengen, alleen door mede-lijden zou men uit het lijden kunnen worden bevrijd. "Der Irnis und der Leiden Pfade kam ich" spreekt Parsifal in de derde akte; door zelf te lijden leerde hij te zien hoezeer de mensheid lijdt. De door Schlingensief gestichte nepkerk dient eveneens het doel empathie op te wekken door middel van reflexiviteit. Wanneer iemand zijn eigen angst begrijpt, leert hij de angst van de ander te begrijpen en kan hij niet langer misbruikt worden door angst verspreidende autoriteiten, bij uitstek de kerk en de staat. Deze machtsbolwerken zouden de mensen terroriseren en de mensen hebben beroofd van hun ware geloof, zo stelde Schlingensief.

De kunstenaar probeerde mensen aan te sporen dit autoritaire machtsmisbruik niet langer passief te ondergaan, niet langer als slachtoffer onderworpen te worden door de systematische terreur van het machtwellustige regime. Neem je leven in eigen hand, vertrouw niemand anders dan jezelf, laat je niet indoctrineren door de media, je bent verantwoordelijk voor je eigen gedachten en daden, laat niemand

jou vertellen wat te doen! Met dergelijke anarchistische deviezen overstelpt de COF haar leden. Als een zelfverkleerde gemeenschap van niet-gelovigen, een internationale koepelorganisatie van sekten en religieuze communes van alle mogelijke soorten, helpt de kerk iedereen die zijn geloof verloren heeft. “Wir Glauben Nichts Mehr” wordt luidkeels geproclameerd, want de kerkleden vertrouwen geen enkele autoriteit. Niets en niemand is heilig meer voor hen. Zij geloven alleen maar in zichzelf. Slechts het eigenmachtige individu is heilig en omdat de COF louter uit dergelijke individuen bestaat, noemen diens leden zichzelf “Saints of Fear”. De COF stimuleert haar leden een eigen wereldbeeld te ontwikkelen. “Be your Church” luidt het brutale credo. Men moet het beoogde eigen(zinnige) wereldbeeld dan ook helemaal alleen bereiken, de COF zet louter hiertoe aan. Van angst wordt gedacht dat het iemands exclusieve individuele bezit is. “Angst ist Macht” is derhalve de belangrijkste slogan van de organisatie. En aangezien angst synoniem wordt gesteld aan macht, gaat het bij de COF allemaal om het bereiken van macht, individuele macht welteverstaan, en dit niet door middel van gebed, zoals veel leden van de wereldkerken dit doen (die overigens niet worden aangespoord door hun kerkleiders om voor persoonlijke macht te bidden, integendeel) wanneer zij iets graag willen, maar door vrijmoedige acties zoals de COF in maar liefst twee talen haar volgelingen oproept: “Terror your own world. Angst ist unser Sprengstoff! Kein Anführer, Kein Gott wird Euch Leiten! Ihr Seid Die Tat!”<sup>160</sup>

De binnen de *Church of Fear* werkzame combinatie van een (ogenschijnlijk) altruïstische wil om een hulpverstreckende en bovendien waarlijk universalistische religie te stichten, die geen enkele eisen vooraf stelt aan haar volgelingen, en een extreem soort van egocentrisme dat zich in de eigenrichting van de leden laat zien, is op zijn minst opvallend te noemen. Twee tegenovergestelde doelen worden hier nagestreefd: het eerste is universalistisch wat de neutralisatie van verschillen betekent, het tweede is het (be)vestigen van verschillen door middel van een radicaal individualisme. Deze twee tegenstrijdige doelen kunnen alleen bereikt worden wanneer het particuliere in het universele past. Daartoe moet het particuliere zijn specifieke betekenis en daarmee zijn waarde verliezen. Waarde gaat verloren als men *onverschillig* raakt ten aanzien van *verschillen*. De manier om onverschillig te raken ten aanzien van verschillen is om primitief te worden. Want, zoals we al in andere woorden hebben gesteld, komt primitiviteit voor particulariteit. Wat voor particulariteit komt is algemeen en daarom universeel. Dus universaliteit kan alleen tot stand komen door middel van primitivisme. Maar hoe past het particuliere of het afwijkende, in strijd met het universele, in het primitieve? Welke eigenschappen moet het particuliere bezitten om binnen het primitieve te passen? Het moet verstoken van bewustzijn, bandeloos, volslagen willekeurig en onvoorspelbaar zijn. Dit zijn kenmerken van de waanzin, zoals wilde dieren die bezitten. Het particuliere dat uit een primitieve grond ontspringt, kan vanwege zijn oorsprong per definitie niet goed gecoördineerd, gecultiveerd en geraffineerd zijn, maar kan slechts primitieve karakteristieken hebben. Deze kunnen echter verhuld worden. Als primitivisme na beschaving komt, kunnen en zullen elementen uit de beschaving gebruikt worden op grond van primitivistische principes. Op deze manier komt de primitiviteit in vermomming, een gecultiveerde tooi dragend vol met symbolen, motieven en beelden die een bijzondere inhoud suggereren terwijl er eigenlijk geen substantiële inhoud is. De tooi is louter een tooi, een façade, een holle entiteit.

Dus het is door middel van primitivisme dat processen van integratie en differentiatie gelijktijdig kunnen optreden. Maar de differentiatie is leugenachtig: verschillen *schijnen* slechts op te treden. Het universele en particuliere kunnen alleen samenvloeien wanneer er niets achter de opgetrokken wereld van uiterlijke gedaantes schuilgaat, dat betekent geen spiritueel of intellectueel concept maar enkel een elementaire natuur die automatisch functioneert zonder tussenkomst van de geest. Een universalistische wereld kan niet gedreven worden door de geest, alleen door stof.

Schlingensief dacht dat via het begrip van een primaire emotie, dientengevolge een emotie die door allen gedeeld wordt ongeacht de culturele achtergrond, het ultieme doel van iedere beschaving, te weten vrede, bereikt zou kunnen worden. Weinigen zullen de nobele intenties van een dergelijk initiatief, noch de wijsheid van Schlingensiefs overtuiging betwisten; kennis over de natuurlijke nijgingen van de mens wordt al sinds mensheugenis gezien als een middel om het menselijk kwaad te bestrijden, zoals de Bijbel bij uitstek laat zien door de menselijke natuur diepgaand uiteen te zetten en te definiëren, concluderend dat deze natuur intrinsiek kwaadaardig is, want de zeven zonden zijn immers ‘menselijk, al te menselijk’. Daarom wordt binnen de christelijke religie getracht deze

<sup>160</sup> Zie <http://www.church-of-fear.net/>

noodlottige menselijke driften, die gezien worden als wortels van het kwaad, te reguleren en te controleren. Ondanks al zijn aangeboren vleselijke neigingen die tot zonde leiden, is de mens eveneens gezegend met een geest die hem in staat stelt zijn egoïstische verlangens te onderdrukken als hij maar de christelijke wetten en dogma's volgt die hem tot bezinning dwingen. De christelijke traditie is gebaseerd op de ijzeren wil om zich af te scheiden van de lichamelijke primitiviteit. De wereld, zoals deze in ongepolijste toestand aan de mens is gegeven, wordt door het christendom fel verworpen. Het geloof streeft daarentegen naar een nieuwe wereldorde, een die gebouwd moet worden op basis van Gods wil zoals geopenbaard in de Bijbel. Christenen accepteren de idee dat het natuurlijke bestaan het equivalent van het leven is beslist niet. Voor hen is alleen het geconstrueerde leven, aldus het 'artificiële' leven het ware leven. Zij stellen zich afhankelijk op ten aanzien van hun culturele traditie en ondersteunen deze. Kennis over de menselijke lusten of zwakheden die in de natuur gelegen zijn, motiveert hen vast te houden aan hun traditie aangezien zij natuurlijk niet in zonde willen vervallen. Lezend over de zeven zonden worden zij eraan herinnerd dat het vlees maar al te zwak is en dat zij hun lusten niet zomaar moeten botvieren maar dat ze deze juist zoveel mogelijk moeten proberen te negeren.

Schlingensief voelde zich daarentegen bijzonder aangetrokken tot de elementaire natuur van de mens en trachtte met zijn kunst diep in die natuur door te dringen. Hij dacht immers dat de christelijke cultuur, geconstrueerd volgens Bijbelse wetten en principes, de zuiver menselijke kwaliteiten had versluierd, kwaliteiten die indien zij de vrije hand zouden krijgen niet noodzakelijk tot conflict leiden (zoals christenen geloven) maar juist de sleutel zouden kunnen betekenen tot wereldvrede, wederzijdse liefde en begrip. Culturele verschillen leidden volgens de kunstenaar tot onbegrip, ruzie en strijd. Zonder verschillen zou de gewenste onderlinge liefde veel makkelijker kunnen gedijen. Dus wilde Schlingensief alle verschillen opheffen zodat een vreedzame universalistische wereld tot stand kon worden gebracht. Maar de enorme culturele constructies die gedurende eeuwen van beschaving opgebouwd waren en op aarde zoveel diversiteit hadden gesticht stonden in de weg. Om een nieuwe universalistische wereldorde te kunnen stichten, moesten deze constructies eerst met de grond gelijk worden gemaakt.

Nodeloos te zeggen dat Schlingensiefs universalistische ideaal uitermate regressief was met het willen strippen van de (menselijke) geschiedenis die niet singulier en simplistisch is maar veelzijdig en buitengewoon complex; zoveel verschillende geschiedenissen van zoveel verschillende mensen, culturen en beschavingen tenietgedaan door de mensheid in één enkele essentie te vangen, daarmee de wil uitroepend om tradities te beëindigen waar wetten deel van uitmaken, geschiedenis tot stoppen te brengen, de tijd te bevriezen, tijdloos te worden: "Zum Raum wird hier die Zeit". Niet voor niets liet Schlingensief zowel in zijn films als in zijn theaterproducties de normale tijdsmodus helemaal los, en daarmee de lineaire opeenvolging van verleden, heden en toekomst als van elkaar te onderscheiden fases. Zijn kunst draaide om een onmiddellijk plaatsvinden in het hier en nu. Verleden, heden en toekomst moesten gelijktijdig samenvallen. Het streven de tijd uit te schakelen, past perfect binnen de universalistische ambitie een ondeelbare wereld met een verenigde mensheid te bereiken, want alleen een tijdloze plaats is waarlijk Een.

En paradijselijk. Een tijdloze plaats was essentieel voor de kunstenaar om zich volledig te kunnen emanciperen en volkomen vrij van wettelijke kaders te zijn. Zodra de gedroomde tijdloosheid was bereikt kon hij helemaal vrij zijn want deze voltooiing, het laatste en verlossende antwoord, kwam immers *na* het lijden van de mensheid; het is de beloning die de mensheid kreeg voor het verenigen met elkaar. Deze vereniging is totalitair want alleen als *iedereen* meedoet, kan de tijdloze plaats, het universalistische Utopia of waarachtige Een, succesvol worden gesticht. Deze utopische plaats is er een van verlossing en men kan er zo zalig en zorgeloos leven als Adam en Eva in de Tuin van Eden. Het is een plaats waar men niet langer aan het denken wordt gezet, waar men niet meer hoeft te werken, en men niet meer op iets hoeft te hopen. Het paradijs is immers het einde, de ingeloste belofte, de finale beloning; het paradijs komt na de wereldlijke overpeinzingen en arbeid, dus na het sterven. Wanneer zo'n hemelse beloning gegeven wordt, wordt men onverschillig, verliest men vrees en wordt daardoor kwetsbaar. In het hiernamaals maakt dat natuurlijk niets uit, maar als men zich op aarde in de hemel waant, zijn er consequenties verbonden aan de uit de extase ontsproten onverschilligheid en kwetsbaarheid. Men zal het paradijs blindelings vertrouwen. Als ware het een gemechaniseerd systeem 'werkt' het paradijs vanzelf. Het hoeft niet gemodificeerd te worden, noch verbeterd of beschermd. De paradijselijke toestand is af en volmaakt. Dus wanneer men het paradijs binnentreedt,

kan men gerust gedachteloos zijn. Men kan erop vertrouwen zoals een klein kind op zijn ouders vertrouwt. Verstoken van alle ernst kan men in het paradijs zo speels zijn als een kind, met het gevolg dat wanneer de samenleving in een paradijs verandert, die samenleving infantiel zal worden.

Een infantiele samenleving is een primitieve samenleving. Dat betekent dat deze geen cultuur heeft. Wanneer de culturele constructie neergehaald wordt met het doel een 'zuiver menselijke essentie' te vinden, is het enige dat overblijft een materiële kern en de zuiver menselijke essentie blijkt niets meer te zijn dan een reeks van primitieve instincten. De ontdekking van het zuiver menselijke is de ontdekking van het dier dat in de mens huist. Nu, was het niet Parsifals taak om het roekeloze beest in zichzelf te temmen, omdat die dierlijke instincten tot zoveel kwaad hadden geleid? Was het niet Parsifals taak te leren hoe te moeten bespiegelen, bedachtzaam en daarmee beschaafd te worden? De enige universalistische mensheid is een primitieve en onbezonnen mensheid. De wil om een verenigde mensheid te bereiken door middel van het sublimeren van de zuiver menselijke essentie staat haakt op Parsifals methode om vreedzaamheid te verwezenlijken. Want om het kwaad uit te bannen, dient de reine dwaas namelijk 'wetend' te worden. Om wetend te worden, moet hij zichzelf cultiveren. Dat betekent dat hij het primitivisme moet afwijzen en daarmee dus het universalisme. Alleen wat vóór de cultuur komt is universeel. Wat vóór cultuur komt is primitief. Een universalistische wereld is een primitieve wereld en daarom een wereld zonder reflectie.

Dus achter de gedifferentieerde wereld van hoogstaande culturen, gekenmerkt door uiterlijke verschijningen, schuilt een universalistische wereld gedreven door primitieve instincten. Voor Schlingensief gold het spectrum van instincten, in het bijzonder angst, als de menselijke essentie vanwege de universaliteit ervan. Volgens deze biologische zienswijze is de mens louter een diersoort te midden van andere diersoorten, met het enige verschil een beetje intelligenter te zijn. De menselijke essentie wordt bij deze zienswijze volgens een taxonomische ordening bepaald. Een dergelijke ordening neemt geen idiosyncrasieën in ogenschouw. In plaats daarvan, in het belang van de begrijpelijkheid, worden de behandelde objecten gegeneraliseerd. De mens verliest binnen deze taxonomische orde zijn individualiteit en verandert in een prototype aangezien hij aan alle standaardisen voldoet om als mens geclassificeerd te kunnen worden. De mens wordt geclassificeerd aan de hand van algemene fysieke eigenschappen. Deze generalisatie leidt tot relativisme. Gereduceerd tot de hoedanigheid van een eenvormig statistisch gegeven is ieder mens hetzelfde en dus inwisselbaar. Dit geldt voor alle geclassificeerde objecten. Een duif is een vogel, een raaf is ook een vogel. Dus de duif kan ingewisseld worden voor een raaf. Beide vogels zijn dieren, dus een verdere generalisatie laat toe de duif in te wisselen voor een paard, of uiteindelijk zelfs een plant als men de duif enkel nog zou beschouwen als een levend organisme. De duif heeft dan niet langer een diepere betekenis, de Heilige Geest representerend, maar is verworden tot louter een object onder andere objecten, daarmee betekenisloos en waardeloos.

De biologische of wetenschappelijke (menselijke) essentie waarover wij hier spreken is totaal verstoken van idealisme. Daarentegen is de waarheid omtrent de mensheid gereduceerd tot een objectief aggregaat. De waarheidsprocedure die zo'n aggregaat formuleert, erkent noch het bestaan van een subjectieve identiteit, noch de gebeurtenissen die het subject tot leven wekken. Dit zijn gebeurtenissen die plaatshebben in de geest, en zijn hoogst radicaal en gewelddadig van aard omdat ze een onmiddellijke breuk met het verleden van het individu veroorzaken. Een dergelijke breuk is de bekering tot een bepaald geloof.

In de christelijke religie worden deze mysterieuze en ongrijpbare gebeurtenissen toegeschreven aan de Heilige Geest: de geest van God. De Bijbel zegt over de bekeerling dat deze herboren of (op)nieuw geschapen wordt. Voor christenen begint het leven dan ook niet bij de feitelijke geboorte, maar met het geloof in Christus, want voor hen *is* Christus het leven. Dus iemand wordt geboren *tijdens* het leven. Geboorte is daarom niet fysiek maar spiritueel. Jezus was immers niet op natuurlijke wijze verwekt. Hij is de zoon van God en de Heilige Maagd Maria. Het leven begint wanneer de Heilige Geest indaalt, die het wezen activeert die hem ontvangt, het wezen zodanig bezielt dat het zich begint te gedragen volgens het ontvangen geloof. De Heilige Geest is een inspirerende kracht, een scheppende kracht. De goddelijke openbaringen, zoals opgetekend in de gospels, zijn opgetekend door geïnspireerde mensen. Dankzij inspiratie waren de evangelisten in staat de gospels te creëren. Een goddelijke vonk verlichtte hun geest, een geschenk van God als hij via hen sprak. Op schilderijen staat de Heilige Geest meestal afgebeeld als een witte duif en/of vlam boven de hoofden van de afgebeelde figuren. Die ontvangen de goddelijke inspiratie die aanzet tot gedragingen die congrueren met het



fantastische universum dat zich ontvouwt in hun geest, een voorstelling die niet gebaseerd is op een oordeel van zuivere rede maar op een irrationele overtuiging onafhankelijk van de feitelijke realiteit. Het vermogen van de mens onafhankelijk te kunnen (be)staan van de externe werkelijkheid en de wereld te kunnen vormen volgens de overtuigingen die in zijn onvatbare innerlijke (geestes)wereld spelen, is de christelijke essentie van het leven. In deze puur spirituele essentie wordt de wereld niet als vanzelfsprekend beschouwd. Het christelijke geloof rees uit wrijving met de natuurlijke wereld. De christelijke houding ten aanzien van het vanzelfsprekende of automatische leven is non-conformistisch. Zoals Paulus stelt in Romeinen 12:2: “En wordt dezer wereld niet gelijkvormig; maar wordt veranderd door de vernieuwing uws gemoeds, opdat gij moogt beproeven, welke de goede, en welbehagelijke en volmaakte wil van God zij.” En zo transformeren gelovigen hun wereld, uit de wil de natuur te overstijgen, te transcenderen. Om deze reden zijn religie en kunst onlosmakelijk met elkaar verbonden. Kunst beantwoordde oorspronkelijk aan esthetische schoonheidsidealen die nauw verbonden waren met religieuze idealen die de ethiek betroffen. Zowel de kunst als de religie wees de natuurlijke koers van het leven af. Weigerend zich ermee te verzoenen, lag het in hun beiden aard tegen de keer in te gaan door ervoor in de plaats een alternatieve wereld te scheppen.

Wanneer we deze redeneertrant consequent blijven volgen, kunnen we stellen dat de verwijdering van de witte duif door Schlingensief consequent correspondeert met zijn materialistische idee dat verlossing alleen in de dood gevonden kan worden, wat de nihilistische gedachte impliceert dat het leven eigenlijk helemaal geen nut of betekenis heeft en dat waarde alleen uit troost verstrekt wordt. Met andere woorden slaat het leven in essentie nergens op maar we moeten er toch maar het beste van maken. Dit gedachtepatroon past naadloos in de hedonistische wil een paradijs op aarde te scheppen. Schlingensiefs *Parsifal* was niet opgedragen aan God, diens bovenzinnelijke koninkrijk, maar uitsluitend opgedragen aan de empirische wereld van de mens. Anders dan bij de Christelijke filosofie en kunst diende Schlingensiefs enscenering geen hoger doel, een ideaal dat nooit bereikt kan worden gedurende het bestaan op aarde, maar alleen nagestreefd kan worden. Waar religieuze kunst de belofte uitdrukt, gaf Schlingensiefs kunst uitdrukking aan de vervulling, een realisatie van de belofte, hier en nu. Zijn kunst stelde geen vertrouwen in de onvoorziene toekomst, hoopte niet op een beloning in het hiernamaals. De beloning moest terstond gegeven worden.

Religies rekenen altijd op de toekomst en zijn derhalve historisch bewust. Bij religie gaat het om wachten; wachten op de komst van de verlosser, het achtvoudige pad volgen, hopen op een leven na de dood. Religie betekent werken en wachten, maar nooit ontvangen. Binnen een religieus paradigma is het doel om te bewaren, te dragen en eer te betonen. De kunstenaar die binnen dit paradigma werkt, voegt iets toe aan de bestaande orde van dingen zonder deze orde te verstoren. Dientengevolge handhaaft hij de traditie terwijl hij deel uitmaakt van een evolutionair proces. De vernieuwing ligt niet in de radicale breuk, een revolutionaire daad bedoeld om de heersende traditie te bespotten of te beledigen, wat dus een daad van disrespect is, maar in de details die de kunstenaars diepgaande onderzoeking van de traditie weerspiegelen die hij dient, het grotere geheel waar hij deel van uitmaakt en waaraan hij bijdraagt in een stemming van respect en liefde. Schlingensief was er echter van overtuigd dat door middel van deconstructie (niet te verwarren met Derrida's concept) iets nieuws kon komen te ontstaan.<sup>161</sup> Dit maakte van hem geen dienaar van de kunsten, maar een despotische heerser ervan, de autoritaire macht nemend te vernietigen, want de moderne kunsten hebben deconstructie gelijk doen stellen aan destructie.

Destructie of deconstructie is nodig om universaliteit te bewerkstelligen. Om tot een primitieve staat te kunnen komen moeten de grootse culturele constructies namelijk tot vallen worden gebracht met het resultaat dat objecten tot abstracte, betekenisloze middelen verworden waarmee de kunstenaar zijn eclectische spel kan spelen. Dit is een totalitair spel waarin de kunstenaar heerst als een dictator. Zijn macht ligt in de existentiële ontologische conditie van zijn kunst. Omdat tegenwoordig de opvatting heerst dat waarheid omtrent hedendaagse kunst alleen via de hermeneutiek in plaats van de metafysica kan worden gevonden, is het zinloos om te discussiëren met de kunstenaar. De kunstenaar heeft altijd gelijk en al zijn artistieke keuzes zijn legitiem. We hebben gesteld dat de verwijdering van de duif symbool staat voor Schlingensiefs materialistische conceptie van het leven. Maar terwijl wij dit stellen realiseren wij ons meteen hoe zwak onze kritische positie is. Want aangezien de duif louter

---

<sup>161</sup> Zie *Das Vogue-Gespräch: Eule und Ratte*. Alexander Kluge in gesprek met Christoph Schlingensief. Vogue 05-2004.

een object is zonder intrinsieke betekenis en waarde en dus inwisselbaar is, telt louter nog de mening die de kunstenaar er aan verbindt.

Marcel Duchamp zei over zijn kunst: “it is art because I say it’s art”. Zijn readymades kregen aan het begin van de vorige eeuw de status van kunst dankzij de visie die erop geprojecteerd werd. Ook wanneer hij kopieën van andermans kunstwerken gebruikte, zoals de *Mona Lisa*, en er een flauw kleinigheidje aan toevoegde, zoals een snorretje bij de laatste, werd het beschouwd als een uniek kunstwerk. Het identieke of onauthentieke kreeg kunststatus waarmee het niet-identieke of authentieke tot mikpunt van spot werd. En zoals flauwe grappen dankzij hun banale alledaagsheid meestal net iets te vaak worden herhaald, zo werd ook de *Mona Lisa* na Duchamp door Andy Warhol nog eens in de maling genomen, nogmaals onder het mom “vernieuwend” te willen zijn. Zowel Duchamp als Warhol probeerde de westerse cultuur te ironiseren. De enige waarde van hun creaties ligt in deze poging. Decennia later, in 2004, leek Schlingensief dit idee te hebben herhaald. In de tweede akte bracht hij een collectie beroemde schilderwerken op het podium, waaronder, jawel, Leonardo’s *Mona Lisa*, Van Goghs *Zonnebloemen* en Warhols *Campbell’s Soup Cans*. Daarboven hing de regisseur een vlag met daarop de tekst “Friedhof der Kunst”. Dus kunst is dood en begraven, zei hij. Maar alleen de kunstwerken op het podium of kunst in het algemeen? Aannemelijk is dat Schlingensief een onderwerp te berde wilde brengen, maar welk standpunt nam hij nu eigenlijk precies in? Gaf hij hier een moreel oordeel, was het misschien een persoonlijke verzuchting, of wilde hij soms iets ermee vaststellen? Als hij daadwerkelijk het einde van de traditionele westerse kunst had willen afkondigen, in navolging van Duchamp en Warhol, zou het niets meer zijn dan het klinken van een clichématige echo uit het verleden.<sup>162</sup> Een andere mogelijkheid is dat hij een historische fase wilde uitbeelden. In dit geval zou het niet Schlingensiefs unieke perceptie zijn maar slechts een presentatie van oude ideeën van andere kunstenaars. Of zou het wellicht, hoogst onverwachts, een kritiek op de anti-kunst filosofie kunnen betekenen; met het laten zien van stukken uit verschillende tijdperken (renaissance, modernisme, postmodernisme) trachtte hij ons mogelijk te leren hoe de (visuele) kunst zich in de loop van de eeuwen ontwikkeld heeft en hoe die geculmineerd had in de dood met Warhols *Soup Cans*.

De vraag die dan onmiddellijk kan worden gesteld, is hoe al deze mogelijke interpretaties gerelateerd kunnen zijn aan Wagners tekst van de tweede akte; Klingsor die Kundry commandeert Parsifal te verleiden, de magische tuin vol met schone bloemenmeisjes die proberen de reine dwaas te verlokken, Kundry die laatstgenoemde aan diens moeder Herzeleide laat herinneren alsook de moederlijke liefde die zij hem gaf gedurende zijn jeugd, Kundry die Parsifal kust waardoor deze de pijn van Amfortas voelt en plotseling bewust wordt van de konings zonde en schuld, Klingsor die de heilige speer naar de toekomstige graalkoning werpt die deze vangt en vervolgens een kruisteken maakt waarna Klingsors magische kasteel en weelderige bloementuin verdwijnen.

Wij als critici zouden misschien geneigd kunnen zijn om Warhols *Soup Cans* als Kundry’s kus te interpreteren; net als die Parsifal de ogen doet openen en hij opeens snapt wat de oorzaak is van Amfortas’ lijden, worden wij er ons van bewust hoe de ooit koninklijke pracht en praal bezittende westerse kunsten, gerepresenteerd door de *Mona Lisa*, net als Koning Amfortas zijn krachten verloor om uiteindelijk doodziek en onvruchtbaar te worden, waar Warhols gebrek aan creativiteit symbool voor zou kunnen staan. Maar tegelijkertijd weten we dat deze zienswijze gemakkelijk beschouwd kan worden als zijnde een bevooroordeelde interpretatie van een verstokte conservatief. Er kunnen veel argumenten aangedragen worden tegen onze kritiek, niet alleen vanwege de vaagheid en daarmee plooibaarheid van deze specifieke uit kopieën van beroemde meesterstukken bestaande setting, maar temeer en vooral vanwege de extreem grote hoeveelheid andere beelden die tegelijkertijd opdoemt als deze ‘begraafplaats der kunsten’ op het podium verschijnt. Al deze verschillende elementen die zich in hectische synchroniciteit openbaren, zijn mogelijk allemaal met elkaar verbonden op alle mogelijk denkbare manieren. De betekenis van een individueel beeld of motief, zoals een reusachtige en bloederige vagina die centraal opgesteld werd als ware het de schoot waaruit alle andere aanwezige

<sup>162</sup> In het boek *Modernisme* (2007) van historicus Peter Gay treffen we de volgende passage aan over de felle retoriek van sommige avant-gardisten van de negentiende eeuw: “Een favoriet thema van de modernisten was de dringende noodzaak om de musea, die toevluchtsoorden van de reactie, te vernietigen. Al in de jaren vijftig van de negentiende eeuw kwam de Franse criticus en schrijver Edmond Duranty, voorvechter van het realisme, met het voorstel om het Louvre, die ‘grafkelder’, tot de grond af te branden, een idee waar de impressionistische schilder Camille Pissarro zich zo’n twintig jaar later van harte bij aansloot. De sloop van deze ‘kerkhoven van de kunst’ zou volgens hem erg goed zijn voor de verdere ontwikkeling van de schilderkunst.” (Peter Gay, *Modernisme*, vert. Rob van Essen (Amsterdam: Ambo, 2007), p. 28). De frase ‘kerkhoven van de kunst’ citeert Gay uit een brief van Camille Pissarro aan Lucien Pissarro, in Theodore Reff, ‘Copyists in the Louvre, 1850 – 1870’, *Art Bulletin*, XLVI, december 1964, p. 553n.

beelden en motieven geworpen waren, is alles behalve gefixeerd, maar altijd ultra-dynamisch, gelaagd, meervoudig, het ene moment verbonden met iets, het andere moment weer uitgesloten door datzelfde iets waarmee het in het ene moment nog verbonden was, of uitgesloten door weer iets anders. De interpreterende toeschouwer raakt verstrikt in een web waaruit hij onmogelijk kan ontsnappen. Verward zal hij de poging opgeven samenhang in de chaos te ontdekken. Er rest hem niets anders dan zich gewonnen te geven aan de door de goddelijke kunstenaar geschapen oceaan der symboliek die hem dreigt te verzwelgen. Dronken van alle impressies concludeert de toeschouwer uiteindelijk dat hij helemaal niets begrepen heeft van het bonte schouwspel omdat het alles had kunnen betekenen.

Dat was precies Schlingensiefs intentie. In *Der Frankfurter Rundschau* zei hij dat beelden een extra sterke werking hebben wanneer mensen ze niet begrijpen.<sup>163</sup> Welnu, aan ondoorgrondelijke voorstellingen liggen meestal ondoorgrondelijke methodes ten grondslag. Net als chaotische gedachten tot chaotische gedragingen leiden, zo leidt een gedachte zonder visie, een gedachte geleid door het toeval, tot iets dat geen heldere visie representeert maar veel meer overkomt als een uit wanorde ontsproten toevalsproduct. De anarchist Schlingensief liet zich maar al te graag door het toeval leiden. Het was zijn methode om kunst te scheppen, een methode die uitstekend werkte om zijn totalitaire streven te kunnen verwerkelijken.

Want de aleatorische methode is een autoritaire methode. De aleatorische kunst is namelijk vrij van wetten, kaders en begrenzingen. Is de aleatorische kunst dan kwetsbaar omdat het toevallige zich ongevraagd en tegen wil en dank kan voordoen? Nee, want de aleatorische kunst is afgesproken. Zij zegt: het toeval zal de kunst bepalen. Zij wil juist dat het toeval ongevraagd ten tonele komt. Zij wil het ongewilde. Daarom is zij ondankbaar.

Het toeval stelt wet en grens. De wet wordt louter gesteld, niet getoetst. Dit geldt ook voor de grens. Die kan overal komen te liggen. Daarom is de aleatorische kunst 'voorbij goed en kwaad' en voorbij mooi en lelijk. Deze kunst gaat aan alles voorbij door aan het begin te gaan staan: vóór de conditie, vóór de oerknal dus vóór het materiaal. Want deze kunst stelt zelf haar middelen voor zonder verantwoording af te leggen. Daarom is zij niet ontworpen, want een ontwerp is immers al voorgesteld.

Zo wordt bij Cage's *4'33"* (1952) het kader slechts gevormd door een afgesproken tijdsduur. Het werk bevat geen enkele genoteerde noot, dus binnen het tijds kader is niets voorbestemd. Het toevallige kuchje in de zaal en het toevallige overvliegen van een straaljager geven het werk zijn unieke inhoud. Iedere keer als het werk wordt uitgevoerd klinkt het weer anders. In de documentaire *Listen* (1992) van Miroslav Sebestik spreekt de componist over zijn liefde voor alledaagse geluiden, die niets hoeven te betekenen maar er gewoon zijn, en vooral ook altijd anders zijn. Zo zegt Cage: "If you listen to Beethoven or to Mozart, you will see that they're always the same. But if you listen to traffic, it's always different."

Hoe vernieuwend, uitdagend en interessant *4'33"* ook mag zijn, en hoezeer het stuk ook gecomponeerd 'moest' worden omdat zo iets dergelijks nog nooit gecomponeerd was, en hoeveel meditatie er ook aan het concept vooraf mogen zijn gegaan; in concreto is het kunstwerk niets meer dan een op vier minuten en 33 seconden vastgelegd tijds kader. Daarmee is het als een technisch systeem, een mechanisme dat niets anders betekent dan zichzelf. Mensen die binnen dat systeem verkeren worden derhalve uitgedaagd tot arbitrair gedrag. Er zijn geen religieuze, ethische of esthetische connecties verbonden aan de abstracte contouren van *4'33"*. Bij de gebruikmaking van dit systeem hoeven dus geen religieuze, ethische of esthetische afwegingen te worden gemaakt. Men hoeft slechts te vertrouwen op het tijds kader dat als een gefixeerd gegeven is. Wat binnen dat kader gebeurt, maakt niet uit. Om tot de bouwstenen van het kunstwerk te komen hoeft men geen zware geestelijke inspanningen leveren. Let wel, wij hebben het hier over wat wij in concreto kunnen waarnemen bij een uitvoering van *4'33"*; diepzinnige interpretaties of gedachten van het publiek in de zaal kunnen wij niet ontwaren. Daarom hebben wij het ook over de bouwstenen van het kunstwerk, die tot stand komen door onnadenkende toevalligheid.

In het niets staand, dus vóór geschiedenis en beschaving, is de aleatorische kunst allesomvattend. Niets is dus onmogelijk. Er zijn louter mogelijkheden. Bestaat dan de mogelijkheid beschaafd, aldus hoog en schoon te worden? Nee, want aan beschaving worden eisen gesteld. Zonder wet kan het hoge

---

<sup>163</sup> Zie *Das Vogue-Gespräch: Eule und Ratte*. Alexander Kluge in gesprek met Christoph Schlingensief. Vogue 05-2004.

en schone niet tot stand komen. Maar als er een wet is, kan de aleatorische kunst niet aleatorisch zijn. De wet heft haar op. Dus om te kunnen blijven bestaan, moet de aleatorische kunst primitief blijven: als een existentiële mogelijkheid die zich niet mag voltooien, sterker, niet eens een stap in de richting van de voltooiing mag zetten.

Nogmaals, is de aleatorische kunst dan kwetsbaar? Nu dan weer ja, want zij bestaat bij genade van de instandhouding van de afspraak niet voor-gesteld te mogen worden. Deze kunst moet dus worden verzwegen; uit vrijwillige nood legt zij zichzelf het zwijgen op. Door te zwijgen, kan zij blijven heersen. Maar zij moet stil blijven staan op het begin- en eindpunt van het spectrum. Zij is onderworpen aan deze stilzwijgende positie, wat eigenlijk een ongepositioneerde positie is, waarmee zij alles en niets is. Een verhelderend woord zal haar meteen doen opnemen in het historische spectrum van rede, wet en oordeel, *in positie brengen*, tot *iets* doen verworden. Dat betekent van alles omvatten naar omvat worden. Dus om allesomvattend, ja totalitair en universalistisch, te kunnen blijven, moet zij in de binaire hoedanigheid van dienaars en heerseres tegelijk in de openheid van het niets blijven staan.

Welnu, in het niets stond Schlingensief. De open ruimte kon met iedere denkbare substantie worden gevuld. Dankzij de methode van het 'zwijgen' ofwel het vaag blijven, kon ieder motief dat niet direct ergens op leek te slaan toch gerechtvaardigd worden als zijnde een cruciaal onderdeel van het grote geheel. Een hele reeks van verschillende betekenissen kon worden toegeschreven aan de gepresenteerde motieven, en zelfs een nog grotere reeks van interpretaties ervan was mogelijk, want in de wereld van vrije interpretaties kan altijd wel een verband worden gevonden tussen dingen die niet met elkaar in verband kunnen lijken te worden gebracht. Dit maakt het erg lastig een dergelijke productie te bekritisieren. Ieder kritisch argument ten aanzien van de encenering kan door de maker ontkracht worden. Beelden van rottende hazen, krioelende bacteriën, een miereneter die een berg mieren opslurpt, een vrouw die op de punt zuigt van haar wijsvinger, en twee elkaar castrerende of masturberende kerels; al deze beelden kunnen diepere betekenissen blootleggen omtrent de graalmythe.

Natuurlijk zijn sommige beelden makkelijker te legitimeren dan andere, maar kunnen niettemin toch problematisch zijn. Laten we de haas als voorbeeld nemen. Schlingensief had de duif ingewisseld voor een haas. De haas werd het belangrijkste symbool in zijn productie. Een haas staat bekend als symbool voor de vruchtbaarheid. De regisseur kwam met een dode haas aanzetten, wat dan kennelijk voor onvruchtbaarheid staat. Of misschien zowel voor vruchtbaarheid als onvruchtbaarheid, aangezien de maden die het dode beest opaten symbool kunnen staan voor het begin van een nieuw leven. In de Boeddhistische cultuur wordt de haas namelijk geassocieerd met transformatie en spirituele wedergeboorte, waarbij het gaat om het bereiken van verlichting: een hoger bewustzijn waarmee verlossing gerealiseerd kan worden. We weten dat in het boeddhisme verlossing alleen tijdens het leven worden bereikt. Ook weten we dat Schlingensief de idee van verlossing door middel van de dood wilde uitbeelden. In een interview met een Duitse nieuwscaster zei de regisseur dat hij in zijn lezing van *Parsifal* Nietzsche met Wagner heeft verzoend door Wagners malle boeddhistische droom te loochenen.<sup>164</sup> Maar met de toepassing van de haas, die een boeddhistisch idee vertegenwoordigt, ondermijnde Schlingensief mogelijk de uitbeelding van zijn opvatting. Er bestaat echter veel onduidelijkheid over de exacte oorsprong en betekenis van de hazensymboliek dus een toepassing ervan past daardoor wel weer precies binnen het streven een ondoorgrondelijk schouwspel te ontvouwen.

Maar Schlingensief streefde twee tegenstrijdige doelen na. Enerzijds wilde hij dat zijn publiek de voorstelling niet zou begrijpen, anderzijds sprak de regisseur, die nagenoeg al zijn werken politiseerde, ook uit dat hij zijn publiek bewust wilde maken met zijn productie van *Parsifal*. Welnu, het eerste doel dat het scheppen van onduidelijkheid is, ondergraaft het tweede doel dat het uitdragen van een boodschap inhoudt. Hoe kon Schlingensief volhouden te stellen dat hij ervan hield zijn publiek bloot te stellen aan ondoorgrondelijke beelden omdat 'wanneer mensen deze niet begrijpen ze een extra sterk effect hebben' en tegelijkertijd zijn toeschouwers toespreken als een moraliseerde schoolmeester door te zeggen dat 'zij alleen zelfmedelijden kennen en dat het pas echt van medelijden getuigt om aan Afrika te denken'?<sup>165</sup> Beschouwde hij zichzelf soms als nobel en vervuld van compassie, een

<sup>164</sup> Interview met Deutsche Welle, *Schlingensief's "Parsifal" Deepens Divide at Wagner Festival*, 03.08.2006

<sup>165</sup> Zie "Merkel ist supersüß" Ein Gespräch mit *Parsifal*-Regisseur Christoph Schlingensief über Heldendarsteller in der Politik, Zombies in Bayreuth und Deutschland vor der Wahl. DIE ZEIT 04.08.2005

voorbeeld voor ons allen? Het is bekend dat Afrika zijn belangstelling genoot. Hij was zelfs bezig in Burkina Faso een Festspielhaus te bouwen.<sup>166</sup> Klaarblijkelijk verlangde hij van zijn publiek dat het Zijn interesses volgde en Zijn moraal aanhing (hij beschuldigde de tenor Endrik Wottrich, die de rol van Parsifal vertolkte, van racisme toen deze vraagtekens durfde te zetten bij de Namibische setting), maar tegelijkertijd wilde hij niet dat zijn publiek de beelden zou begrijpen die het voorgeschoteld kreeg. Het lijkt erop dat hij eigenlijk helemaal niet met zijn publiek wilde communiceren. Hij sprak tot hen in een taal die alleen hij begreep, en dientengevolge kon een discussie tussen hem en zijn toeschouwers onmogelijk plaatshebben. Dat heeft iets dictatoriaals; zoals alleenheersers vaak de neiging hebben om zich als een sfinx te gedragen, zo sprak Schlingensief opzettelijk op een raadselachtige manier. Zowel de woorden als de man die deze uitspreekt, komen op deze manier mysterieus en diepzinnig over. Het spektakel dat Schlingensief bracht, informeerde zijn toeschouwers niet, maar juist het tegenovergestelde, het verblindde hen, hield hen dom en afhankelijk, afhankelijk van de dictatoriale kunstenaar die het exclusieve recht had willekeurig te beslissen wat en wanneer iets een betekenis had. (en zelfs wanneer Schlingensief te pas en te onpas daadwerkelijk een heldere toelichting gaf op zijn productie, dan bleef men in het duister tasten, want tegenover één ophelderende zin plaatste hij wel honderd cryptische zinnen, net zoals leugenaars tegenover honderd leugens één waarheid stellen om zo hun leugenachtig karakter te verhullen en geloofwaardigheid terug te winnen)

Waarom koos Schlingensief ervoor zo geheimzinnig te doen? Door het relativisme, dat de hedendaagse cultuur regeert, verijdelen de kunsten die afhankelijk zijn van een concept, dat een vastgestelde betekenis impliceert, zichzelf. Want binnen een relativistische levensbeschouwing heeft niets vaste betekenis meer. Omdat niet langer aanspraak kan worden gemaakt op de absolute waarheid verliest de kunstenaar macht over de door hem toegepaste objecten. Hij verliest zo de controle over zijn kunst. Iedere verklaring die hij geeft met betrekking tot zijn creatie deconstrueert zichzelf automatisch. Hierdoor is de kunstenaar veroordeeld tot isolatie. Want alleen wanneer hij niets verklaart over zijn werk kan hij zijn macht behouden. Hij doet er dus goed aan vaag te blijven. Opzettelijk slaat hij onsamenhangende praat uit waarmee hij de naïeve toeschouwer voor de gek houdt die onbegrijpelijkheid met diepzinnigheid verwacht en vergeefs naar verhelderende aanwijzingen zoekt in de obscure uitlatingen. Deze moderne, kunstzinnige praktijk is verstoken van iedere communicatie en daarom corrupt. Oneerlijk als ze is, gaat het bij hedendaagse kunst niet om het delen van ideeën. Het gaat zelfs niet om het opleggen van ideeën aan de ander. Het gaat veel verder en is veel ernstiger. De hedendaagse kunstenaar domineert namelijk zonder argument, zoals een leeuw zijn prooi domineert. Heersen zonder dialoog of redevoering is primitief en totalitair omdat het een vanzelfsprekende manier van heersen is.

Schlingensief bracht met zijn kunst herrie en rumoer want hoe meer zijn publiek zag des te minder het kreeg te weten. Een zucht naar spektakel gaat altijd gepaard met een hang naar effect. Dat effect een op zichzelf staand doel was in Schlingensiefs kunst werd bevestigd, zelfs luidkeels verkondigd door de 'Aktionskünstler'. Heel bewust zocht hij naar manieren om sterke reacties op te wekken bij zijn toeschouwers. Dus het effect is dan niet langer een onvermijdelijke uitkomst of een spontaan gevolg van onvoorspelbare en onverwachte krachten die werkzaam zijn (onze kritiek op de aleatorische kunst mag niet worden beschouwd als een kritiek gericht tegen het toeval, maar tegen het toeval zonder visie, want binnen de visie, die geschiedenis en cultuur bergt, zal het toeval zich altijd voordoen, zelfs moeten voordoen om tot hoge kunst te kunnen komen of om überhaupt kunst genoemd te kunnen worden in plaats van product). Allerm minst, het effect was bij Schlingensief een gepredestineerd element in het geheel, zoals een spectaculaire explosie in het script van een actiefilm. De wil tot effect bepaalde het algemene karakter van zijn kunst aangezien het een vast uitgangspunt was voor ieder opus dat de regisseur produceerde. Zijn werkmethode had daarom wat mechanisch: een vaste succesformule werd stevast ingezet om het gewenste provocatie-effect te bereiken. Zijn werken waren daarmee als gestandaardiseerde gebruiksartikelen die via de lopende band de fabriek uitrollen. Men wist wat van Schlingensief te verwachten. Hij stond niet voor niets bekend als een beroepsprovocateur. Als men de naam Schlingensief hoorde, dacht men aan rumoer.

Als Wagner geweten had dat een van zijn muziekdrama's tot een spektakelstuk zou worden omgesmeed, nota bene zijn zwanenzang *Parsifal* dat bedoeld was uitgevoerd te worden zonder grote gebaren maar juist zo introvert en naturel mogelijk, zou hij ongetwijfeld geprotesteerd hebben. In

<sup>166</sup> Zie <http://www.opemdorf-afrika.com/fr/home.html>

*Oper und Drama* ageert hij fel tegen operaproducties waarin effecten omwille van het effect worden toegepast. Kritiek spuiend op Meyerbeer, die hij beticht van deze praktijk, schrijft Wagner: "The secret of Meyerbeer's operatic music is—Effect. If we wish to gain a notion of what we are to understand by this "Effect" ("Effekt"), it is important to observe that in this connection we do not as a rule employ the more homely word "Wirkung" [lit. "a working"]. Our natural feeling can only conceive of "Wirkung" as bound up with an antecedent cause: but here, where we are instinctively in doubt as to whether such a correlation subsists, or are even as good as told that it does not subsist at all, we look perplexedly around us for a word to anyhow denote the impression which we think we have received from, e.g., the music-pieces of Meyerbeer; and so we fall upon a foreign word, not directly appealing to our natural feeling, such as just this word "Effect." If, then, we wish to define what we understand by this word, we may translate "Effect" by "a Working, without a cause" ("Wirkung ohne Ursache")."<sup>167</sup>

Kunnen wij de naam Meyerbeer niet in die van Schlingensief veranderen? De artistieke ideeën van laatstgenoemde staan haaks op die van Wagner die het effect zonder oorzaak verwierp omdat het de begrijpelijkheid zou ondermijnen. In veel van zijn theoretische geschriften ageert Wagner tegen de commercialisering van de kunsten en hij beschouwde de massale toepassing van holle effecten als een van de belangrijkste symptomen ervan. Non-causale effecten zijn niet te doorgronden en precies om die reden worden ze ingezet. Het publiek moet ze gewoon ondergaan. Men moet ervan genieten zoals men van een vuurwerkspektakel geniet: als lawaaierig vermaak zonder inhoud en betekenis.

Nu lijkt hier toch iets niet te kloppen. Eerst stellen we dat Schlingensief non-causale effecten toepaste om onduidelijkheid te scheppen om zo de schijn te wekken dat zijn kunst diepzinnig en exclusief was waarmee hij zijn machtspositie behouden kon. Dan stellen wij weer dat diezelfde effecten bedoeld waren als triviaal vermaak, wat zijn kunstenaarsstatus dus macht ondermijnde. Echter is het zo dat deze twee tegengestelde functies elkaar niet uitsluiten, integendeel, juist samenwerken, in de eerste plaats met de intentie de toeschouwer het gevoel te geven dat hij autonoom is omdat hij naar eigen gelieven mag interpreteren, in de tweede plaats met de intentie de toeschouwer te verleiden door te appelleren aan diens lagere zintuigen via het sensationele karakter van het effect. Het spectaculaire effect dat in wezen hol is, kan dankzij deze holheid door de toeschouwer worden ingevuld met allerlei diepzinnige gedachten, en dankzij diens spectaculaire karakter ook gedachteloos worden genoten. Het is dankzij deze tweeslachtige werking van het effect dat de kunstenaar absolute macht verkrijgt over zijn publiek.

Niettemin maakt de absolute van zijn macht deze niet minder paradoxaal. Ofschoon hij meester is van zijn publiek is hij tegelijkertijd ondergeschikt aan dit publiek. Wanneer niets iets betekent, verdwijnt het verschil tussen subject en object. De dictator wordt daardoor inwisselbaar voor de slaaf. Joseph Beuys, die een enorme invloed had op Schlingensief, zei in 1978 dat ieder mens een kunstenaar is: "Jeder Mensch ein Künstler". Er is geen verschil meer tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Zij hebben zich versmolten volgens de wet van de universaliteit, een wet gebaseerd op een collectief verlangen naar macht dat vorm gegeven heeft aan een democratisch model dat iedereen toestaat deel te nemen aan de kunstpraktijk in volstrekte gelijkwaardigheid: Ik, de toeschouwer, sta jou, de kunstenaar, toe kunstenaar te zijn, maar alleen als ik ook kunstenaar mag zijn.

Iedereen kunstenaar. Alleen een collectieve waantoeestand kan de acceptatie van dit idee in stand doen houden. In de waan verkeren, betekent dat er niets *bewezen* hoeft te worden. De gedachte hoeft niet te worden uitgewerkt tot een feitelijke constructie die aan de hand van allerlei criteria getoetst kan worden. De waan *bouwt* niets dus doet geen beroep op de ratio. Ze blijft steken in de irrationele vaagheid van de premature voorstelling. De vaagheid van de waan is vaak erg excessief. Dat komt omdat de eerste ingeving, de geïnspireerde opwelling van een gedachte, vaak iets heel groots doet hopen of vermoeden. Men begeeft zich op zo'n moment heel eventjes in een extatisch uiterste. Maar de euforie verdwijnt meestal snel wanneer de geweldige ingeving moet worden vertaald in concrete zinnen. Want dan blijkt namelijk dat die fantastische ingeving simpelweg absurd was of op zijn minst toch een heel stuk banaler blijkt te zijn dan in eerste instantie werd gedacht of gehoopt. De jubelende orkestmuziek verstompt in één klap en er ontstaat een deemoedige stilte. De arbeid, aldus het denken, neutraliseert de overdreven opwinding, brengt de gedachte van het uiterste naar een bescheiden tussenpositie omdat de arbeid vertwijfeling met zich brengt. De waan daarentegen twijfelt nooit. Ze is

<sup>167</sup> Richard Wagner, *Opera and Drama*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1995), p. 95

non-causaal, heeft geen oog voor oorzaak en gevolg, verleden en toekomst, maar is altijd momentaan. Eeuwig in de tegenwoordige tijd verkerend, is de waan roekeloos en ongeremd. Ze blijft brutaal in het uiterste staan, in de chaotische en hysterische wirwar van vluchtige, irrealistische associaties en schaafteloze wilsvoorstellingen. Daarom is de waan gewetenloos, onbescheiden, megalomaan, ijdel en dom.

Het wanen heeft logischerwijs geleid tot de teloorgang van het geconcentreerde denken dat plaats gemaakt heeft voor wat Gianni Vattimo een *zwak denken* noemt. De universalistische krachten steunen op irrationaliteit. Om te kunnen totaliseren en dus waarlijk universeel te kunnen zijn, 'willen' deze krachten dat de mensen minstens zo onbedachtzaam zijn als de jonge, ongeciviliseerde Parsifal. En allerm minst laten deze krachten, uit bijvoorbeeld machtsbehoud, het volk dom voelen, zoals Gurnemanz de 'reine dwaas' confronteerde met diens achterlijkheid. Het tegenovergestelde wordt gedaan door gevoelens van onafhankelijkheid en assertiviteit in het volk op te wekken. Men denkt zodoende in een liberale tijd te leven, bevrijd van de mensonterende terreur van het verleden, toegebracht door de kerk en in recentere geschiedenis door de nationaal socialistische en communistische dictaturen.

Eindelijk verlost van God en halfgoddelijke dictators kan de mens eindelijk zijn wie hij wil zijn en doen wat hij wil doen: alleen van zijn eigen wil is hij de dienaar! En de moderne samenleving biedt een enorme hoeveelheid verschillende existentiële keuzepakketten aan waardoor het lijkt alsof onze tijd er een is van ongelimiteerde vrijheid en mogelijkheden. Omdat de moderne mens gelooft dat hij de maker is van alles, zelfs verantwoordelijk voor de creatie van God en het concept van het hiernamaals, is hij vastberaden het leven op aarde zo aangenaam mogelijk te maken. Genezen van metafysische geloofsovertuigingen wenst hij zichzelf niet langer op te offeren voor een hoger ideaal, met de hoop op eeuwigdurende prijzen in de vorm van heldendom of unificatie met de Heer in het hiernamaals, omdat hij niet langer de schoonheid ziet van de dood en opoffering, een idee over schoonheid die is geworteld in de idee van onsterfelijkheid van de ziel. Als de ziel samen sterft met het vergankelijke lichaam, wat de gangbare seculiere overtuiging is waaraan ook Schlingensief (op agnostische wijze) vasthield, dan verliezen idealen hun idealistische of utopische waarde van onbereikbaarheid en worden de idealen utilitair, aldus uitvoerbaar en haalbaar binnen een realistisch en op aardse sterfelijkheid gericht kader van tijd en ruimte. Daarmee verandert ook de conceptie van verlossing. Waar in een onveranderlijke hiërarchische wereldorde met aan top een onsterfelijke God verlossing slechts een streven en een belofte is, is in een veranderlijke wereldorde verlossing een concrete doelstelling, iets dat hier en nu gerealiseerd dient te worden. Met de verschuiving van een religieuze naar een seculiere levensbeschouwing veranderde verlossing van een geestelijk concept in een materieel concept.

De gedachte dat ware verlossing alleen in de dood gevonden kan worden en niet door middel van een spirituele bekering, heeft tot zowel de verdwijning van de wil te wachten als de pessimistische notie dat door negatie van het leven zonde vermeden kan worden, geleid. De twintigste eeuw was getuige van twee optimistische pogingen om de wereld te verlossen met behulp van praktische oplossingen, uitgevoerd in de naam van het nationaal socialisme en het communisme. De criminele regimes die deze ideologieën in praktijk brachten, wilden empirisch bewijs van hun zaligmakende ideeën, oprecht gelovend dat zij Utopia op aarde konden stichten door alle elementen te verwijderen die niet in hun imaginaire hemelse staatsorde pasten. Beide regimes hadden de drang de sfeer waarbinnen zij opereerden te totaliseren. Het individu moest zich geheel ondergeschikt maken aan het collectieve belang van de staat. Hoewel zowel de nazi's als de communisten naar wereldheerschappij verlangden, had de laatste groep de sterkste universalistische neiging, als het ware verklankt door de *Internationale*, omdat de communistische leer niet racistisch was, dus geen mensen a priori, aldus op biologische gronden, uitsloot of hiërarchisch indeelden (de communistische bewinden waren uiteraard alleen in formele zin niet racistisch, Stalins artscomplot is slechts een van de vele voorbeelden van racistisch beleid in naam van het communisme). Maar net als de nazi's niet-Ariërs als inferieur beschouwden, waren andersdenkenden in de ogen van communisten minderwaardig. Onder beide regimes werden minderheidsgroepen en afwijkende individuen geëlimineerd, de zogenaamde vijanden van het volk die verschilden van het grote collectief. In deze gewelddadige samenlevingen was variatie of pluraliteit in geen velden of wegen te bekennen. Het uniforme, geïntegreerde karakter van Nazi-Duitsland en de Sovjet staten was kristalhelder daar het expliciete doel de maatschappij te collectiviseren en egaliseren allerm minst werd verhuld maar juist volmondig en met trots werd gepropageerd. Beelden en verhalen die ons doen herinneren aan het gruwelepos dat zich in de twintigste eeuw heeft voltrokken, jagen ons nog altijd de stuipen op het lijf. Wij herinneren ons het

politieke concept van verlossing nog maar al te goed als zijnde totalitair, discriminerend en onvrij. Dit concept heeft zich zo in ons collectieve bewustzijn verankerd dat wij totalitarisme hoofdzakelijk met dwangmatige uniformiteit en een onnatuurlijke gelijkschakeling associëren; iedereen droeg zagezegd hetzelfde uniform. Beelden van Hitler en Stalin verhinderen dat een algemeen besef ontstaat dat totalitaire beleidsacties waarbij het niet-identieke systematisch ongedaan wordt gemaakt en de non-conformist wordt onderdrukt ook op geheel andere wijze doorgevoerd kunnen worden.

Toen de westerse wereld herstelde van de gruwelijkheden van de Tweede Wereldoorlog en nadacht over de begane zonden ontstond de onvermijdelijke conclusie dat het utopische denken van weleer tot de grootste rampen van de menselijke geschiedenis had geleid. Met afschuw keek het Westen terug op zijn eigen geschiedenis en de overtuiging dat het culturele erfgoed van het Avondland niet deugde kreeg gestalte. Men vroeg zich af hoe een cultuur waarin zoveel dood en verderfenis werden gezaaid in hemelsnaam kon deugen. Een antihistorische tendens werd manifest in de tweede helft van de twintigste eeuw en door sommigen werd zelfs gedacht dat er een geheel nieuw cultureel fundament moest worden uitgevonden. Vooral in de kunsten werd blijk gegeven van deze progressieve opvatting. Een componist als Pierre Boulez had het plan opgevat muziek opnieuw uit te vinden, want, als een nieuwe en betere wereld tot stand moest komen, moest in samenspraak daarmee een compleet nieuwe muziek gecreëerd worden die fundamenteel verschilde van alle muziek die ooit had bestaan. Deze wil de traditie uit te dagen, werd bij uitstek ook door de visuele kunsten uitgedrukt, waarin tal van verschillende nieuwe stijlen in rap tempo achter elkaar werden geïntroduceerd, waaronder pop-art, minimalisme, post-minimalisme, conceptualisme, fluxus, graffiti, junk-art en installation-art. Waar in Nazi-Duitsland en de Sovjet-Unie kunstenaars gebonden waren aan rigide esthetische wetten, in het eerste geval gedwongen neoklassieke kitsch te produceren, in het tweede geval socialistisch realisme, kunstenaars niet hun persoonlijke neigingen mochten etaleren maar zich uitsluitend in dienst moesten stellen van de hogere staatsidealen, wijdde de kunstenaar zich in de naoorlogse jaren aan geen enkele historische traditie of collectief ideaal meer, alleen aan zichzelf.

Antihistorische tendensen zijn een noodzakelijke vereiste voor het universalisme om te kunnen gedijen. Zoals een historicus wat afstand nodig heeft om een helder oordeel over een geschiedenis te kunnen vellen, zo moet de mensheid een stap terugzetten en afstand bewaren om zich bewust alsook kritisch te kunnen worden ten aanzien van de condities van zijn eigen bestaan. Maar antihistorische tendensen voorzien niet in ruimte en tijd. Deze bergen de mens in een gesloten sfeer van momentane aanwezigheid. De monotone gelijkheid van deze gestagneerde positie wordt verhuld door de continue informatiestroom die de moderne mens onafgebroken overspoelt met talloze sensationele beelden, geluiden, slagzinnen en impressies. Met de overgebrachte notie dat een samenleving vol vrijheid, pluraliteit en mogelijkheden congrueert met artistieke eigenzinnigheid wordt de feitelijke uniformiteit van de hedendaagse samenleving en cultuur doeltreffend verzwegen.

En inderdaad zag de toeschouwer in het Festspielhaus geen uniforme voorstelling. Wat hij zag scheen uitgebreid, gedetailleerd en hoogst gedifferentieerd. Maar aangezien het aan narrativiteit en causaliteit ontbrak, leken de motieven willekeurig gekozen. Het leek alsof het ene beeld gemakkelijk voor ieder ander willekeurig beeld vervuld kon worden. Nu, wij stellen hier dat universaliteit het doel van Schlingensief was, en, zoals wij inmiddels weten, kan de beoogde universaliteit alleen worden gerealiseerd via de gemene deler, via een fixatie op datgene wat door iedereen gedeeld wordt, namelijk een dierlijk instinct, datgene wat aan iedere vorm van beschaving voorafgaat. Wij hebben al geconcludeerd dat door daden in de naam van het universalisme uiterlijke verschijningen, dus specifieke symbolen en motieven van specifieke culturen, hun unieke betekenis, waarde en relevantie verliezen. Want de nadruk ligt op algemene eigenschappen, niet op bijzondere. Dus het gevangenkamp gebouwd op het podium in de eerste akte, barstend van tenten, kooien, prikkeldraad en wachttorens samen met graffititeksten gespoten op verschillende objecten links en rechts op het podium, zoals "Heilige Hunde betet für uns", "Kraal" (een Zuid Afrikaans woord dat zoveel als omheining betekent), "Stallorder, Runen, Gott" en "Wir wieder winnen" waren geen cruciale elementen die de regisseur nodig had om zijn boodschap te kunnen uiten. Het gevangenkamp zou vervangen kunnen worden door bijvoorbeeld een badkuip en in plaats van het woord Kraal had er ook Apartheid geschreven kunnen staan. Zou het de regisseur zijn compositie fundamenteel aantasten? Als Rembrandt de tamboer van het doek van de *Nachtwacht* had verwijderd, zou de compagnie van kapitein Frans Banning Cocq en luitenant Willem van Ruytenburgh niet gereed zijn om uit te marcheren, dus zou de compositie, waaraan realistisch-historische eisen werden gesteld, derhalve incompleet zijn.



Rembrandt, als kunstenaar uit de zeventiende eeuw, had ook niet de kapitein kunnen vervangen door een afbeelding van, laten wij bijvoorbeeld zeggen, Pallas Athena, de Griekse beschermgodin van Athene, afgeschilderd in haar gebruikelijke weelderige krijgsuitrusting.

Voor moderne kunstenaars is zo'n artistieke daad niet problematisch. In een moderne eclectische collage waarin Athena tussen leden van een schuttersgilde uit de zeventiende eeuw wordt geplaatst, kan deze samenstelling eenvoudig door de maker gelegitimeerd worden die mogelijk stelt dat de godin en de kapitein van de schutterij in essentie hetzelfde zijn omdat zij allebei verantwoording dragen voor de bescherming van de stad. Vanuit generaliserend oogpunt zou de badkuip dan ook het meer kunnen symboliseren waartoe Amfortas in de eerste akte wordt gebracht ter verzorging van zijn wond. En Apartheid zou dan kunnen staan voor de overeenkomst tussen de ongerechtigheid toegebracht aan de zwarte gemeenschap in Zuid Afrika door de blanke onderdrukkers en de lijdende graalgemeenschap, waarbij de zwarte bevolking gelijkstaat aan de graalridders en de blanke onderdrukkers de boosaardige en destructieve Klingsor symboliseren. Allemaal vage en absurde associaties natuurlijk, maar niettemin valide voor de moderne kunstenaar die op arbitraire wijze precies datgene gebruikt wat hij nodig denkt te hebben om vorm te geven aan zijn ideeën. Dit wekt de suggestie dat de moderne kunstenaar in een geliberaliseerde tijd leeft, aan een cultuur deelneemt die gekenmerkt wordt door een enorme variatie, binnen een systeem functioneert dat aan het individu alle denkbare vrijheden verschaft om aan de meest diepe en persoonlijke aandriften ongeremd te kunnen toegeven, existeert in een periode van creatieve emancipatie gekenmerkt door overdadige en weelderige expressievormen, niet onvergelykbaar met het barok en rococo tijdperk.

De exuberantie van de barokke kunst van de zeventiende en achttiende eeuw diende het doel de toeschouwer de macht van de kerk en aristocratie te tonen, dit als reactie op de verlichtingsidealen die hun belangen ondermijnden. Schlingensief paste eveneens de techniek van de overweldiging toe; om de toeschouwer volgzzaam en gedwee te maken, beukte hij als een dolleman in op diens zintuigen. Daarmee toonde hij de macht van de moderne technologische wereld waarin mensen volledig in beslag worden genomen door communicatienetwerken en blootstaan aan een onophoudelijke multimedia- informatiestroom. Maar in plaats van reactionair te zijn, zoals barokke kunst tegen de moderniteit gekant was, bevestigde Schlingensief alleen maar de tendensen van zijn tijd. Uiteraard representeerde ook de barokkunstenaar bepaalde tendensen die in zijn tijd speelden, maar met die representatie werd het dualisme van de toenmalige cultuur uitgedrukt, namelijk de polariteit van religie en Verlichting. Schlingensief was daarentegen nergens tegen gekant, omdat hij *aan het begin* ging staan. Hij positioneerde zich *voor* de geschiedenis, in de leegte van het niets, daarmee alles bezittend. Door de geschiedenis uit te schakelen en verleden, heden en toekomst radicaal te integreren, verdween de mogelijkheid tot differentiatie en daarmee alle dualiteit, ambiguïteit en authenticiteit. Hij reduceerde de wereld tot een Een; een maximale generalisatie. Wat Schlingensief representeerde was de gelijkvormigheid van de hedendaagse maatschappij. En hij was veel meer een slaaf van deze maatschappij dan de barokkunstenaar wiens werk in alle eerlijkheid begrensd was. Als kerkdienaar was diens positie kristalhelder. Maar hoe helder was Schlingensiefs positie? En hoe vrijgevochten was hij werkelijk? En hoezeer was hij die bekend stond als perfecte vertegenwoordiger van de hedendaagse avant-garde wel echt een uniek en tegendraads individu?

Ofschoon hij bekend stond als een relschopper, het 'enfant terrible' van Duitsland, een dissident en provocateur, was hij de ideale representant van zijn tijd. Want juist zijn ogenschijnlijk non-conformistische attitude laat precies zien hoe de hedendaagse samenleving werkt. Door de illusie te distribueren dat men kan rebelleren tegen het systeem, brengt de samenleving een vrijwillige conformiteit onder zijn burgers teweeg. Wanneer iemand gelooft dat hij vrij is, zal hij niet subversief zijn. Vrijheid is macht. Dus de samenleving wekt bij het individu de gedachte op dat hij machtig is, waarmee bij het individu een illusie van vrijheid ontstaat. Deze begint te geloven dat hij belangrijk is, dat hij aandacht en zelfs roem verdient. De talrijke 'reality soaps' zoals *Big Brother* of talentenjachten als *Pop Idol* alsook 'online communities' zoals *Facebook* geven aan de doodnormale, anonieme burger het idee 'iemand' te zijn en maken hem wijs alles in zich te hebben om een ster te kunnen worden, sterker nog, zelfs recht op sterrenstatus heeft. Dankzij technologische vooruitgang kunnen ideeën die aan het ego en ijdelheid van het individu appelleren op grote schaal worden verspreid. De samenleving heeft alle troeven in handen die nodig zijn om te kunnen totaliseren, namelijk media als radio, televisie en internet. En de inhoud van datgene wat verspreid wordt, heeft alle kwaliteiten in zich die nodig zijn om de massa te kunnen aanspreken. Wat door de massamedia aangeboden wordt,

valt onder de noemer popcultuur: de cultuur van oppervlakkigheid en fysieke sensatie. Wat aangeboden wordt, spreekt de lagere zintuigen aan. Het voelt simpel gezegd goed. De producten die uit de popcultuur voortkomen, richten zich op het lichaam, niet de geest. Het is immers het doel zoveel mogelijk mensen te bereiken en daarom moet het aanbod toegankelijk en eenvoudig te behappen zijn. Geen moeite of inspanning mag gedaan worden om het genot te kunnen ontvangen. Het streven is om in onmiddellijke bevrediging te voorzien. Lust in plaats van liefde, luiheid in plaats van werk: van de overvloed aan pornografie op het internet tot aan de pakkende popdeuntjes die de publieke ruimte vullen, tot aan de schreeuwende advertenties die op ieder scherm onafgebroken voorbij flitsen...allemaal bedoeld om te verstrooien: door af te leiden, te verleiden.

En verleiding loert overal. Het multimedia-tijdperk waarin wij leven, overspoelt de toeschouwer met media-informatie. Deze krijgt geen moment rust. Hij ontvangt continu impressies, zowel thuis als in de publieke ruimte (dat de meeste mensen er niet voor kiezen radio, televisie en internet de deur uit te doen, heeft alles te maken met het verslavende karakter ervan). Het opgedrongen circus is oppervlakkig, vluchtig en overvloedig. Wanhopig probeert de toeschouwer het allemaal te kunnen bijhouden, meegaan in de stroom is het enige wat hij kan doen. Hij heeft geen tijd, geen mogelijkheid voor reflectie. Zijn leven bestaat uit een reeks van losstaande fragmenten die elkaar opvolgen maar niet met elkaar correleren. Ieder fragment betekent een op zichzelf staande ervaring.

Schlingensiefs lezing van *Parsifal* weerspiegelt de hedendaagse maatschappij. Zijn eclecticisme, het gebrek aan historiciteit, het momentaan zijn, het effectbejag, de nadruk op fysieke aanwezigheid, ervaring gereduceerd tot een enkel moment. Niet terugkijken, niet vooruitkijken maar opgaan in de hedendaagsheid luidt het maatschappelijke devies dat Schlingensief vertolkte. Het moment neemt alles in beslag. Het is totalitair. Begin en einde zijn hetzelfde. De regisseur maakte gebruik van een roterend podium: een cyclische metafoer. De toeschouwer zou zich moeten afvragen wat deze cyclus betekent. Is het een zich herhalende gebeurtenis? Of representeert de cyclus een periode binnen een proces? In een kroniek van de Benedictijnen van Bec in Normandië wordt het woord decadentie voor het eerst gebruikt, uitgedrukt in het Latijn als 'de' en 'cadere', dat 'naar beneden vallen' betekent. De Benedictijnen gebruiken het woord om een natuurlijke cyclus aan te duiden, zoals de overgang van de dag in de nacht, de overgang van de seizoenen en de overgang van het leven in de dood. Dit kan ook voor culturen gelden. Het feit dat Schlingensief de tijd tot stilstand bracht en daarom geen deel uitmaakte van een ontwikkeling maar een verstrengeling waarin de gebeurtenis zich herhaalt en herhaalt en herhaalt...betekent dit feit dan niet dat onze cultuur decadent is? Zijn wij aan het einde van een tijdperk beland? Of zijn we al voorbij het einde...de dood herhalend door beelden te reproduceren, aldus gevangen in een cyclus van een zich repeterende gebeurtenis *binnen* een periode binnen een proces?

De arbitraire, eclectische implementatie van religieuze symbolen, de vele referenties aan popart-thematiek, de quasi gedifferentieerdheid en pseudopluraliteit, de ogenschijnlijk eigenmachtige actiegedrevenheid, de snelheid van de globale ervaring, het gebrek aan narratief en historiciteit, de hysterische synchroniciteit, de opgeheven afstand, het versluisde totalitarisme, het onderwerpen van de toeschouwer aan een mechanische reactie, de verhulling van het primitivisme, de eeuwige wederkeer of herhaling van het bedrog...al deze karakteristieken zijn significant voor zowel Schlingensiefs *Parsifal* als de kwaadwillige strategie van het universalisme. Nu vraagt de toeschouwer zich af wat hij gezien heeft op dat podium: wat gebeurde er, waarom gebeurde het, en...wat betekent het? Dit zijn de vragen die de toeschouwer aan zichzelf stelt. En om deze vragen beantwoord te kunnen krijgen, of, op zijn minst een beetje meer bewust te worden van deze zaak, zou hij zijn gedachten niet moeten beperken tot de tegenwoordige tijd, louter beschrijvend wat hij ziet, maar tijdelijk een stap terug moeten zetten, tegen de mode van vandaag in, om op de voltooid gebeurtenis te bespiegelen, dit op een historisch bewuste manier met de intentie de oorzaak van het gebeuren te ontdekken en daarmee diens wezen.

#### 4. Politieke religies, halfgoddelijke dictators, en verlossende kunst

In navolging van Wagner wilde Schlingensief met zijn kunst verlossing voor de mensheid brengen. Daarbij moest de kunst een quasi religieuze rol vervullen. Maar het in praktijk brengen van een sociaal-politiek verlossingsideaal loopt zelden goed af, zoals de geschiedenis heeft aangetoond. Zelfs niet als de kunst het kleur geeft.

De idee dat kunst de geest van de teloorgaande religie zou kunnen redden en daarmee de samenleving was niet door Wagner bedacht maar ontstond al aan het einde van de achttiende eeuw. Met de verhandeling *Über die Religion – Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) introduceerde theoloog Friedrich Schleiermacher de Duits-Romantische intellectuele beweging die bekend staat als *Kunstreligion*. In het werk stelt Schleiermacher de vraag naar het wezen van religie. Onder invloed van de Verlichting was er een sterke secularisatie gaande en daarmee gepaard ging een forse kritiek op het christendom uit intellectuele kringen, waarin men volgens Schleiermacher geen besef meer van religie had en geen behoefte meer aan ‘eeuwigheid’. Met zijn betogen trachtte Schleiermacher aansluiting te vinden bij de belevingswereld van de ontwikkelde mens en probeerde hij tegelijkertijd de christelijke religie een nieuwe basis te geven. Religie wordt in de betogen voorgesteld als een innerlijke beleving die los gezien moet worden van dwingende invloeden van buitenaf, zoals kerkelijke dogma’s. Religiositeit is subjectief, gevoelsmatig en gericht op de eigen ervaring en beleving. Maar achter alle religieuze verschijningsvormen schuilt één wezen. In de wereld manifesteert zich een veelheid aan dingen, maar differentiatie is echter niet het doel van het universum. Volgens Schleiermacher zijn er altijd en in alles twee tegengestelde krachten werkzaam die gericht zijn op enerzijds individuatie en anderzijds totaliteit. Alles in het universum differentieert zich om vervolgens weer te streven naar eenheid. Het grondpatroon is dus: eenheid – veelheid – eenheid. Dit zou ook gelden voor mensen en de samenleving waarin zij leven. Het doel zou zijn de verloren eenheid te herstellen en te streven naar het oneindige. Schleiermacher dacht dat men alleen via het gevoel een voorstelling kan krijgen van het oneindige. De wederopstanding van de religie kon daarom bij uitstek via de kunst worden gerealiseerd. “Religie en kunst staan naast elkaar als twee bevriende zielen, wier innerlijke verwantschap, ook al hebben ze er een vermoeden van, hun toch onbekend is.”<sup>168</sup> Om de religie te redden, moesten religie en kunst toenadering tot elkaar gaan zoeken: “De twee stromen samenbrengen en in één bedding verenigen – dat is het enige wat de religie op de weg die wij gaan tot stand kan brengen, en dat zou een resultaat zijn uit de schoot waarvan de religie spoedig in een nieuwe en heerlijke gedaante betere tijden tegemoet zou gaan.”<sup>169</sup>

Schleiermacher verbond zijn oproep tot een herwaardering van het christelijke geloof aan de theorieën van Johann Gottfried Herder over nationale cultuur. Deze had uitgesproken ideeën over natie en cultuur en stimuleerde daarmee het nationalisme dat het belangrijkste kenmerk van de negentiende eeuw zou worden. Herder had kritiek op het gelijkheidsideaal van de Franse Verlichting en plaatste daar zijn theorie van *Volksgeist* tegenover. Volkeren zouden een unieke identiteit hebben en derhalve van elkaar verschillen. De natie was volgens hem een organisch geheel met een eigen wezen en zou in harmonie moeten samenleven. De belangrijkste samenbindende kracht was de taal, die volgens Herder nauw samenhang met de volksaard. Het was daarom belangrijk de eigen taal te koesteren. Maar ook leidde Herders culturele nationalisme in Duitsland tot een zwelgen in de nationale geschiedenis en kunst.

De combinatie van het gedachtegoed van Herder en Schleiermacher bleek succesvol toen de zogenaamde *Erweckungsbewegung*, een nationalistische religieuze beweging aan invloed begon te winnen na de val van het Heilige Roomse Rijk in 1806 en de Franse bezetting van Pruisen en andere Duitse staten. Er moest een eenheidsstaat komen: alle zelfstandige delen moesten opgaan in een groter geheel. Bij deze vorming was een cruciale rol weggelegd voor religie. In de eerste helft van de negentiende eeuw floreerde in Duitsland een ware festivalcultuur. Deze festivals waren bedoeld als platform voor nationalistische en religieuze ideeën. Op het podium werden kunst en religie met elkaar verbonden. Dit was *Kunstreligion* in de praktijk. Tijdens deze festivals werden grote helden uit de Duitse geschiedenis herdacht en heroïsche veldslagen gevierd. Daarbij werden oratorio’s van Händel,

<sup>168</sup> Friedrich Schleiermacher, *Over de religie – Betogen voor de ontwikkelden onder haar verachters*, vert. Willem Visser (Amsterdam: Boom, 2007), p. 83 - 84

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 84

Haydn, en componisten als Mendelssohn, Louis Spohr, en Friedrich Schneider uitgevoerd. Oratorio's waren de ideale belichaming van Kunstreligion vanwege de specifiek religieuze inhoud ervan. De drijvende kracht achter de muziekfestivals waren daarom de talrijke zangverenigingen die in Duitsland actief waren. Meer dan andere groepen representeerden zij de praxis van Kunstreligion. Er werden allerlei activiteiten georganiseerd in dienst van de religieus-nationale agenda en men bekommerde zich om het behoud van kerkmuziek die aan het eind van de achttiende eeuw in het geding raakte.

In deze culturele context schreef Wagner het essay *Über deutsches Musikwesen* (1840) waarin hij zijn beklag deed over het geïsoleerde Duitse muziekleven dat te wijten was aan de verdeeldheid van zijn land. Wagner pleit in het artikel vurig voor de noodzaak de artistieke krachten te bundelen zodat er een culturele eenheid kan ontstaan die zich mondiaal kan profileren. Verder sublimeert hij de deugdelijke eigenschappen van de Duitsers die in hun muziek tot uiting zouden komen. Zo ook in de koralen, passies en oratorio's die 'de hele essentie, de hele geest van het Duitse volk' belichaamden, omdat deze meesterwerken (vooral die van Bach) de exclusieve producten waren van het hart en gewoonten van het Duitse volk.<sup>170</sup> Drie jaar na het verschijnen van dit artikel componeerde Wagner zelf een oratorium, *Das Liebesmahl der Apostel*, voor mannenkoor en orkest.

De muziekfestivals waren niet alleen nationalistisch en religieus maar refereerden ook aan de festivals die in het antieke Griekenland werden gehouden. Voor veel Duitsers, waaronder Wagner, was de maatschappij van de Oude Grieken ideaal. Het klassiek tragediespel werd beschouwd als een kunstvorm waarin de Griekse cultuur en geschiedenis werd geconserveerd. Het stond centraal in hun samenleving en had daarmee een stichtende werking. De Duitsers zagen voor hun muziekfestivals dezelfde rol weggelegd; die moesten eveneens een sterke rol gaan spelen in het publieke leven en zo, met nationalistische en religieuze boodschappen, het volk tot een eenheid maken.

De Duitse eenheid ontstond pas na jaren van ruzie en strijd. In 1848 ging een revolutie door Europa waardoor het tijdelijk gedaan was met de festivals wat het ideaal van de Kunstreligion behoorlijk aantastte. De nationale vergadering in Frankfurt (het Frankfurter Parlement) die tijdens de revolutie werd gehouden met het doel de Duitse staat te stichten mislukte ook jammerlijk waarmee het Duitse nationalisme als zijnde een liberaal-democratische beweging ook ten einde kwam. Pas in 1871 werd de eenwording onder Bismarck gerealiseerd die na het winnen van de Frans-Duitse oorlog in Versailles het Duitse keizerrijk uitriep. Van democratie zou daarna lange tijd geen sprake meer zijn.

Met de nationalische tendens was het in jaren 1870 allerminst gedaan. De overwinning op de grootmacht Frankrijk en de nationale eenwording gaf de natie veel zelfvertrouwen. In de late jaren 70 van de negentiende eeuw kreeg het Duitse nationalisme steeds meer een religieuze inslag. Dit liet zich onder meer zien in de interpretatie van de *Ring* en de filosofie van de Bayreuther Festspiele. Heinrich von Wolzogen beschouwde Brünnhilde als de belichaming van het christelijke ideaal van compassie. Heinrich Porges, bekend om zijn gedetailleerde beschrijvingen van repetities en producties in Bayreuth, zag drie essentiële componenten in Wagners theorieën over culturele hervorming, te weten de cultuur van de Oude Grieken, Duits nationalisme, en het christelijke geloof. Wagner zelf zette zijn ideeën over religie en kunst uiteen in *Religion und Kunst* waarin hij onder invloed van Schopenhauer, Scheiermacher en Feuerbach stelt dat kunst – in het bijzonder muziek – de geest van religie kan redden en de mensheid verlossing brengen kan.

Hoewel de tendens van cultuurnationalisme met een begrip als Kunstreligion aanvankelijk nog een positieve lading had, verloor de idee van nationale verlossing echter haar onschuld toen zij in de loop van de negentiende eeuw steeds meer politieke betekenis kreeg en na 1870 overging in een niet te stuiten expansiedrift van de grote Europese mogendheden. De oplopende spanning die zich eerst uitte in een race om koloniën en een paranoïde wapenwedloop kwam in 1914 tot ontlading toen men dacht dat nationale verlossing alleen nog maar bereikt kon worden door dood en destructie. Over de ondergang werd niet langer gefantaseerd, zoals in menig roman en opera uit de late negentiende eeuw. Deze werd op monsterlijke wijze in praktijk gebracht.

'The lamps are going out all over Europe. We shall not see them lit again in our lifetime' sprak de Britse minister van buitenlandse zaken, sir Edward Grey, aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog, waarmee hij tot het kamp van pessimisten behoorde en de desastreuze gevolgen van

---

<sup>170</sup> Richard Wagner, *On German Music*, in *Pilgrimage to Beethoven and other essays*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 91 – 94.

deze oorlog al voorzag. En ook na de oorlog bleek deze opmerking relevant, toen er een verwoest en verarmd continent zichtbaar werd. Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* had op geen treffender moment kunnen uitkomen. Diens sombere wereldbeeld correleerde met dat van de Duitse samenleving na de eerste wereldoorlog. De Weimarrepubliek ging gebukt onder zware herstelbetalingen aan de geallieerden. Bovendien voelden de Duitsers zich vernederd door hun tegenstanders, vooral door Frankrijk dat Duitsland genadeloos wilde afstraffen. Met de minimalisering van zijn leger en afname van zijn grondgebied verloor Duitsland in een klap alle prestige die het in de negentiende eeuw met ‘bloed en ijzer’ had opgebouwd.

Zoals gezegd werd de nationalistische beweging aan het einde van de negentiende eeuw steeds politieker. Na de verwoestende eerste wereldoorlog, dat onder andere een uitkomst van nationalisme was, had men het nationalisme allerminst afgezworen, integendeel, het nam in alle ernst en hevigheid toe. Opnieuw was er kritiek op de modernisering en industrialisatie en men kwam nog afwijzender te staan tegenover het buitenland en vermeende binnenlandse vijanden, waartoe joden en marxisten door velen werden gerekend. De gedachte dat vroeger alles beter was werd breed aangehangen. Duitsland en zijn verheven cultuur zouden voor eeuwig verloren dreigen te gaan. Modernisten, communisten en joden werden daarvoor verantwoordelijk gehouden. Wederom moest Duitsland verlost worden, maar hiertoe moest de wil van het volk nog groter zijn, moest het Duitse volk zich nog sterker verenigen en moest het nog meedogenlozer optreden tegen zijn vijanden; die zouden totaal vernietigd moeten worden om de redding te kunnen garanderen. Van medelijden mocht geen sprake zijn.

Geen wonder dat Hitler met gemengde gevoelens tegenover *Parsifal* stond. De christelijke boodschap van compassie sprak hem helemaal niet aan. De idee van verlossing echter des te meer, wat volgens Hitler een nationale verlossing moest zijn die niet door medelijden bereikt kon worden, maar juist door het tegenovergestelde: meedogenloosheid. Daarom besloot hij *Parsifal* te ontdoen van zijn deernis. Tegen Hermann Rauschning, senaatspresident van Danzig, zou de dictator hebben gezegd: “Nicht die christlich-schopenhauersche Mitleidsreligion wird verherrlicht, sondern das reine, adlige Blut, das in seiner Reinheit zu hüten und zu verherrlichen sich die Brüderschaft der Wissenden zusammengefunden hat.”<sup>171</sup> Hoewel de meeste historici twijfelen aan het waarheidsgehalte van deze uitspraak, heeft deze wel degelijk betekenis aangezien Hitler daadwerkelijk de christelijke elementen uit de graalvertelling wilde verwijderen, net als dat hij het christendom uit de gehele Duitse cultuur wilde verbannen. Omdat Hitler het plot niet kon veranderen, moest in ieder geval de encensering zo veel mogelijk worden gesecculariseerd. Al in 1933 besloot Winifred Wagner dat er een nieuwe productie van *Parsifal* moest komen. Daarmee werd in Bayreuth voor het eerst gebroken met Wagners regieaanwijzingen en kwamen ook de originele ontwerpen van Joukowsky te vervallen. Hitler spoorde Winifred aan de schilder Afred Roller de ontwerpen te laten maken, waarmee Winifred instemde.<sup>172</sup> In 1934 ging de nieuwe productie, onder regie van Heinz Tietjen en directie van Richard Strauss, in première. In 1936 werd hetzelfde decor gebruikt, met hier en daar wat aanpassingen door Wieland Wagner.<sup>173</sup> Datzelfde jaar zou Hitler tijdens een treinreis tegen Hans Frank de beroemd geworden woorden hebben gesproken: “Aus Parsifal baue ich mir meine Religion, Gottesdienst in feierlicher Form ohne theologische Parteiengzänk. Mit einem brüderlichen Grundton der echten Liebe ohne Demuts-Theater und leeres Formelgeplapper. Ohne diese ekelhaften Kutten und Weiberröcke. Im Heldengewand allein kann man Gott dienen.”<sup>174</sup>

Met Hitler werd de idee van Kunstreligion in het extreme doorgevoerd. Het christelijke ideaal was met het *l'art-pour-l'art*-principe al komen te vervagen, maar werd door Hitler compleet buitenspel gezet. Van ‘kunst omwille van de kunst’ was ook geen sprake meer; het Derde Rijk werd ‘gebouwd’ op basis van specifieke esthetische idealen. Voor Hitler waren politiek en kunst onlosmakelijk met elkaar verbonden. Kunst vormde de basis voor een nieuwe beschaving. Maar van artistieke vrijheid was in Nazi-Duitsland uiteraard geen sprake; de kunsten moesten zich schikken naar de racistische ideologie van het nationaal socialisme. Reeds bestaande kunst werd ofwel toegeëigend ofwel vernietigd. Zo werden de beeldhouwkunst en architectuur van de Oude Grieken en Romeinen verheerlijkt. Gedacht werd namelijk dat hun kunst van Arische oorsprong was; in prehistorische tijden

<sup>171</sup> Josef Lehmkuhl, *Gott und Gral – Eine Exkursion mit “Parsifal” und Richard Wagner* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), p. 14; auteur citeert uit Hermann Rauschning, *Gespräche mit Hitler* (1939)

<sup>172</sup> Frederic Spotts, *Hitler and the power of aesthetics* (New York: Woodstock, 2009), p. 224

<sup>173</sup> Lucy Beckett, *Richard Wagner – Parsifal* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 97

<sup>174</sup> Lehmkuhl, p. 14

zouden Ariërs zich gevestigd hebben in Zuid-Europa en het Midden-Oosten waar zij verheven culturen tot stand brachten, zoals die van Egypte, Perzië en Griekenland.<sup>175</sup> Om de teloorgaande Duitse cultuur en nationale identiteit te restaureren grepen de nazi's terug naar deze klassieke bouwstijlen; tradities moesten in ere worden hersteld en een band met het verleden worden gesmeed om het Duitse volk nationaal bewustzijn bij te brengen. Kunst diende ertoe de mensen te inspireren. Zij moest een ideaal tonen dat de zorgen en belangen van het individu oversteeg. Er bestond geen beter middel dan kunst om de massa te doordringen van de nationaal socialistische doctrine; in haar talrijke verschijningsvormen wist zij zich te nestelen in de geest van de hele samenleving.<sup>176</sup> Voor Hitler representeerde de staat van de kunsten dan ook de staat van de maatschappij. De vermeende culturele degeneratie van Duitsland werd gerepresenteerd door de kunst der modernisten, de zogenaamde *entartete kunst*. Deze 'ontaaarde' kunst zou de creatie zijn van de 'wortelloze' joden en bolsjewieken. Met deze kunst zouden zij getracht hebben de Duitse cultuur te vernietigen. Een morele plaag woekerde over de grote steden en had alle kunsten geïnfecteerd. Kubisme en Dadaïsme stonden gelijk aan cultureel Bolsjewisme en deze dreigden de mensen een geestelijke inzinking te bezorgen. De makers ervan waren onvervalste gekken en criminelen die alle grote werken uit het verleden — stammend uit een traditie waar zij volgens de nazi's nooit deel van zouden hebben uitgemaakt — wilden vernietigen. Het gevolg was dat de fundamenten van de westerse cultuur waren afgebrokkeld, en nergens was dit zo goed zichtbaar als in de kunsten.

Hitlers mening ten aanzien van moderne kunst was zo goed als identiek aan die van de joodse artsen Lombroso en Nordau (nota bene een overtuigd Zionist); ook zij stonden kritisch tegenover het modernisme en categoriseerden het als symptoom van een ernstige maatschappelijke ziekte. Maar Hitler ging verder dan het stellen van een diagnose alleen, hij kwam met een remedie: theater, kunst, literatuur, film, pers, posters en etalages moesten genezen worden van de ziekteverschijnselen der decadentie die het Germaanse Europa deden verrotten. Daartoe moesten de kunsten geheel in dienst komen te staan van een moreel, politiek, en cultureel ideaal.<sup>177</sup> Ook elders veroorzaakte de modernistische kunst animositeit: in steden als New York, Londen, Budapest en St. Petersburg werden verhitte discussies gevoerd en overall waren mensen die het modernisme beschouwden als een vorm van waanzin die gepropagandeerd werd door een sinistere onderwereld van anarchistische en deviante lieden. Maar alleen in Duitsland mondde dit esthetische debat uit in een ware ideologische twist die uiteindelijk de proporties aannam van een politieke strijd. Na de eenwording in 1871 was al een *Kulturkampf* tussen conservatieven en modernisten ontstaan die in de jaren 1890 met publicaties als *Degeneration* van Nordau in omvang toenam.<sup>178</sup> De idee dat kunst de gezondheidstoestand van een maatschappij weergeeft, werd tijdens de jaren van de Weimarrepubliek door de architect en kunsthistoricus Paul Schultze-Naumburg verder uitgebreid. In 1928 publiceerde hij *Kunst und Rasse* waarin onder meer gesteld wordt dat expressionisme een pathologisch symptoom is, een regelrechte ziekte. Om zijn ideeën te verspreiden maakte hij begin jaren dertig zelfs een tournee door Duitsland waarbij hij klinische foto's van misvormingen en mismaaktheid in juxtapositie bracht met foto's van werken van Barlach, Kirchner en Nolde. Zijn opvattingen kregen politieke betekenis in *Kampf um die Kunst* (1932) waarin Schultze-Naumburg schrijft dat er in de kunstwereld sprake is van een strijd om leven en dood, net als in het politieke domein.

Er lijkt geen twijfel over te bestaan dat Hitler zich in zijn uitlatingen over moderne kunst baseerde op de ideeën van Nordau en Schultze-Naumburg.<sup>179</sup>

Hoewel Spenglers *Untergang des Abendlandes* koren op de molen van de nazi's was wat betreft de sombere kijk op de moderne kunst, deelden zij niet zijn pessimisme in de zin dat de westerse cultuur ten dode was opgeschreven. De nazi's dachten dat zij de cultuur konden regenereren; zij geloofden in de maakbaarheid van de mens. Slechte ideeën, vertegenwoordigd door moderne kunst, zouden negatieve consequenties hebben. Dus moest alles dat modern was met wortel en tak worden uitgeroeid en moest de massa worden overrompeld door oeroude Germaanse deugden, uitgebeeld door puur

---

<sup>175</sup> Spotts, p. 17

<sup>176</sup> Ibid, p. 27

<sup>177</sup> Ibid, p. 18

<sup>178</sup> Ibid, p. 23

<sup>179</sup> Ibid, 24

Arische kunstwerken, zoals die van Wagner. Diens opera's, waarin middeleeuwse mythes en sagen werden vertolkt, waren een prachtig vehikel om het volk ver terug te slingeren in de tijd teneinde het verloren geraakte nationale bewustzijn te doen herleven. Hoge kunstvormen moesten naar het volk worden gebracht. Zo moedigde Hitler aan dat kunstenaars en kunstwerken de fabriek in gingen; daar werd dan onder meer Wagners muziek gespeeld. Na 1939 werd het voornaamste doel van deze zogenaamde arbeidersconcerten om de moraal hoog te houden in oorlogstijd.<sup>180</sup> Beroemd is de opname van het 'lunchconcert' dat op 26 februari 1942 in Berlijn werd gegeven onder leiding van Furtwängler, waarbij de ouverture van *Die Meistersinger* werd uitgevoerd. De functie van kunst, zo schreef Hitler aan Goebbels, was om de mensen te verenigen.<sup>181</sup> In de praktijk betekende dit dat de kunst in ideologische zin eenduidig moest zijn opdat deze de mensen moest vervullen van een eenduidig gedachtegoed. Zo wilden de nazi-leiders de mensen heropvoeden, de oude samenleving ongedaan maken, en een perfecte samenleving doen herrijzen.

De heersende gedachte dat Duitsland aan degeneratie onderhevig was, verklaart Hitlers bijzondere belangstelling voor *Parsifal*. Er was geen kunstwerk dat het lijden van Duitsland beter kon uitdrukken; zijn queeste naar de Heilige Graal, zijn zucht naar heling en verlossing. Musicoloog Ryan Minor geeft in zijn artikel *Parsifal's Promise or Parsifal's Reality?* een treffende omschrijving van de essentie van Wagners graalvertellingen: "Both Parsifal and Lohengrin are operas about futurity: hope that prayers will be answered, promise that redemption will bring about a new day. Yet paradoxically, the two works also share an investment in reversing futurity: time turned into space, modernity exchanged for medieval regalia."<sup>182</sup> Ook de nazi's hoopten op een betere toekomst, en keken daarbij niet vooruit maar naar het verre verleden. Zij modelleerden hun maatschappij op een historisch model dat onveranderlijk moest zijn en waarin vooruitgang uit den boze was. Hun drang de cultuur en samenleving te stollen — deze onsterfelijk te maken — was net zo onnatuurlijk als het gedrag van Des Esseintes in *A Rebours* die eveneens de maatschappij waarin hij leefde vervloekte en daarom een hermetisch afgesloten utopisch lustoord construeerde waar hij de rest van zijn leven wilde doorbrengen. Maar een leven tegen de keer is nooit van lange duur en na een fase van onderdrukking en geforceerde gedragingen valt ieder kunstmatig schouwtoneel op een gegeven moment als een kaartenhuis in elkaar. Wij weten dat Des Esseintes alles behalve gelouterd terugkeerde naar de echte wereld, en voor de helaas non-fictieve nazi's gold dit nog veel minder; hun duizendjarige rijk had nog geen dertien jaar standgehouden en het enige dat na afloop over hen gezegd kon worden is dat zij schuldig waren aan moord, terreur en genocide.

Dat *Parsifal* gezuiverd moest worden van zijn christelijke symboliek is exemplarisch voor de manier waarop Hitler andermans ideeën trouweloos maakte door ze te ontleden en te plooiën naar zijn eigen denkbeelden. Hij misbruikte het Hindoeïstische swastika symbool, vulgariseerde Nietzsches idee van de *Übermensch*, verzoende laatstgenoemde zelfs met de 'magiër uit Bayreuth', smeedde Schopenhauers wilsnegatie om tot wilskracht en maakte van Wagner een reusachtige Germaanse volksheld met *Parsifal* als nationaal symbool.

Ambivalent als het werk is, leent het zich voor een grote verscheidenheid aan interpretaties. In de jaren 1880 wezen de critici Paul Lindau en Max Kalbeck op de antisemitische tendenties die zij in *Parsifal* meenden te ontwaren, terwijl Anton Seidel, een dirigent uit Wenen, die nauwe betrekkingen onderhield met Wagner, de opera prees om zijn symboliek van Arische raszuiverheid.<sup>183</sup> Dergelijke percepties werden gestimuleerd door de artikelen *Erkenne dich selbst* en *Heldenthum und Christenthum* die in 1881 in de *Bayreuther Blätter* verschenen, en waarin Wagner zich een onverbeterlijke antisemiet betoont die, in navolging van Gobineau en geheel volgens de mode van zijn tijd, op pseudowetenschappelijke wijze speculeert over de oorsprong van rassen en daarbij, in de geest van het nationalisme, een bijzondere rol voor de Duitsers ziet weggelegd, in tegenstelling tot de joden die noch een vaderland, noch een moedertaal zouden bezitten en daarom probeerden de Duitse cultuur en identiteit te vertroebelen en materieel bezit te vergaren om zo hun machtspositie veilig te stellen. Niettemin bleef de waarneming van antisemitisme en de bepleiting van Arische bloedzuiverheid een onderstroom binnen de vroege *Parsifal*-receptie, wat niet zo gek is daar in het werk simpelweg geen

<sup>180</sup> Ibid, 295

<sup>181</sup> Ibid, 289

<sup>182</sup> *Parsifal's Promise or Parsifal's Reality? On the Politics of Voice Exchange in Wagner's Grail Operas*, Opera Quarterly 22/2 (2007)

<sup>183</sup> Glenn Stanley, *Parsifal: redemption and Kunstreligion*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 169

duidelijke joodse karakters aanwezig zijn (ofschoon Kundry in de ogen van sommigen een Jodin vertegenwoordigde) en erin geen expliciete antisemitische uitlatingen worden gedaan. Tevens was het antisemitisme in de laatste twee decennia van de negentiende eeuw nog niet zo agressief en menonterend als dat het na de eerste wereldoorlog zou worden.<sup>184</sup>

Na de tweede wereldoorlog kwam de interpretatie van *Parsifal* als zijnde een antisemitisch kunstwerk natuurlijk wel op de voorgrond te staan. De Duitse germanist Hartmut Zelinsky is een prominent vertegenwoordiger van dit idee. Volgens hem waren de nazi's zo verzot op *Parsifal* omdat het werk een uitgesproken nationaal socialistisch potentieel had.<sup>185</sup> Een plausibele gedachte, maar tegelijkertijd waren er nog veel meer kunstwerken, ook niet van Wagners hand, die de nazi's aanspraken. En ook moeten wij niet vergeten dat *Parsifal* in de loop van de geschiedenis door uiteenlopende groepen en individuen is toegeëigend en dat er aan het werk een veelvoud aan betekenissen is toegeschreven: waar decadente kunstenaars uit het *fin de siècle* het werk spiegelde aan hun eigen verlangens van escapisme, zag een figuur als d'Indy de opera als een puur christelijke geloofsbelijdenis, en voor een mysticus als Max Heindel openbaarde Wagners graalvertelling diepere waarheden omtrent de menselijke natuur. Hitlers interpretatie van het kunstwerk als zijnde de verheerlijking van het reine, Arische ras, is slechts een van de vele interpretaties. Bovendien sloot het werk zoals gezegd allerminst naadloos aan op de nazi-leer. Partij-ideologen als Alfred Rosenberg vonden *Parsifal* te Christelijk en te pacifistisch en stelden in de jaren 1930 voor het werk uit het repertoire te verwijderen.<sup>186</sup> Vooral de christelijke symboliek zat Hitler dwars. Zelfs tijdens de oorlog, in november 1941, (toen de dictator wellicht belangrijker zaken aan zijn hoofd had) bracht hij het onderwerp te berde tijdens een overleg met Goebbels. Na de oorlog, zo verklaarde Hitler, zou hij erop toezien dat religie verbannen zou worden uit *Parsifal*, of anders zou *Parsifal* verbannen worden van het podium.<sup>187</sup> Het krampachtig aanpassen van andermans creaties, dit despotische vervalsen van de geschiedenis, was de kern van Hitlers politiek.

Een elementair onderdeel van deze politiek was om de massa te indoctrineren, hen tot volmaakte volgelingen van het nationaal socialisme te maken. Alles was er dus op gericht de massa aan te spreken, en het liefst gebeurde dit op grootscheepse wijze. De nazi's beheersten de pers en lieten het volk naar propagandafilms kijken, en van nieuwe massamedia als radio en film maakten zij ook dankbaar gebruik. En omdat kunst als middel gebruikt werd om de massa te beïnvloeden en te verenigen, had deze massagerichtheid niet alleen consequenties voor de kunsten zelf, maar ook voor de setting waarin die waren te bewonderen. Zo wilde Hitler dat opera-opvoeringen voor iedereen toegankelijk waren, ongeacht hun inkomen en sociale positie. En opera's moesten altijd en overal te aanschouwen zijn.<sup>188</sup> Hitler ontwierp in de jaren 1930 het plan voor een grootschalige bouw van operahuizen die vooral groot moesten zijn om zoveel mogelijk mensen te kunnen herbergen. Ook moest worden gebroken met het aristocratische karakter van opera. Oude operahuizen moesten gerenoveerd worden en ontdaan van hun elitaire en ontoegankelijke gedaante. Nieuwe libretto's en nieuwe opera's moesten worden geschreven om het volk aan te spreken, niet de bovenklasse.<sup>189</sup> Hitler wilde van hoge cultuur massacultuur maken.

Veel is gezegd over Hitlers bewondering voor Wagner en de invloed die laatstgenoemde zou hebben gehad op de dictator. Hoe onmiskenbaar deze invloed ook mag zijn geweest, het was vooral dankzij Hitlers vrije interpretaties dat Wagner zo precies in de nazi-doctrine paste. Voor antisemitische ideeën hoefde hij niet noodzakelijkerwijs bij de componist te zijn; door de eeuwen heen hadden andere grote historische figuren zoals Tacitus, Cicero, Fichte, Napoleon, Voltaire en Luther ook geen geheim van hun antisemitisme gemaakt. En de despoot mocht in de *Ring* dan wel terecht een aanklacht tegen het kapitalisme hebben gezien, de in nood verkerende graalgemeenschap van *Parsifal* als metafoor hebben beschouwd voor het in verval geraakte Duitsland, en zichzelf aan de held Parsifal hebben gespiegeld in de waan eveneens een verlosser te zijn; op fundamentele punten was Wagners gedachtegoed de absolute antithese van Hitlers denkbeelden.

---

<sup>184</sup> Ibid, 170

<sup>185</sup> Pamela M Potter., *Wagner and the Third Reich: myths and realities*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 242

<sup>186</sup> Glenn Stanley, *Parsifal: redemption and Kunstreligion*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 171.

<sup>187</sup> Spotts, p. 236

<sup>188</sup> Spotts, p. 282

<sup>189</sup> Ibid, p. 283



Zowel Wagner als Hitler dweept met het 'Volk', een begrip dat tegenwoordig de nodige weerstand oproept zodra het met een enigszins heilig ontzag wordt uitgesproken. Maar waar Hitler het volk het liefst in een genivelleerde en totalitaire massacultuur zag opgaan, zag Wagner het volk bij voorkeur als een gemeenschap van vrije mensen, waarbinnen ieder individu zich in vrijheid kan ontplooien en zijn plaats in de samenleving naar believen kan innemen, zodat er op natuurlijke wijze verschillen tussen mensen ontstaan die elkaar nodig hebben en elkaar derhalve ondersteunen. Maar verschillen zouden niet op basis van geboorte mogen vaststaan. Daarom had Wagner een afkeer van de adel die onverdienselijk privileges kon genieten. Een hoge maatschappelijke positie behoorde voort te komen uit grote inspanningen, verheven daden, scheppingskracht.

Een kunstenaar zou zich geen zorgen hoeven te maken over zijn levensonderhoud; voedsel en onderdak zou de gemeenschap hem bieden, en aan de gemeenschap zou de kunstenaar dan zijn kunst schenken, omdat de gemeenschap die kunst nodig heeft daar het hun spiritueel voedt. In een dergelijke samenleving zou de kunst dan ook kunnen floreren, haar hoogste pieken kunnen bereiken, omdat zij zich niet zou hoeven conformeren aan de commerciële wetten van de marketing, ofwel de wet van het getal. Dat betekent niet dat er dan uitsluitend hoge kunst zou bestaan. Zoals een vrije samenleving betaamt, uiten verschillende mensen zich op verschillende manieren, en zou triviaal amusement zoals dansmuziek daarom ook een plaats innemen en een rol vervullen. In *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840) maakt Wagner wel expliciet het onderscheid tussen de volkse galoppades en potpourri's en de verheven *Grand Septuor* van Beethoven. In geen geval beschouwde Wagner volksmuziek en kunstmuziek als gelijkwaardig. Wanneer men omhoog keek, zou men Beethoven zien, geen boertige dorpsmuzikant die banale slemperijen van een vrolijke noot voorziet.

In *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* alsook in vele andere essays ageert Wagner tegen het kapitalisme en het feit dat musici, om te kunnen overleven, worden gedwongen een knieval te maken voor de commercie, tegemoet moeten komen aan de eisen van het oppervlakkige massapubliek. Goedkoop effectbejag en holle virtuositeit werden door Wagner dan ook verafschuwd. De meeste opera's waren volgens hem louter materialistische praalvertoningen die weliswaar prachtige beelden opleverden, maar expressionistische kracht volkomen ontbeerden. Dat de toneelkunsten waren vervallen tot triviaal volksvermaak was te wijten aan het feit dat kunst een middel was geworden tot doelen die buiten de kunst liggen, zoals rijkdom en faam. Kunst was verworpen tot een industrie waardoor mensen met het meeste kapitaal bepaalden wat er met de kunst gebeurde. Het doel van kunst was het genereren van nog meer kapitaal. Daartoe moest men wel oppervlakkig vermaak bieden omdat dat nu ook precies de wens van het grote publiek was. Dat wilde zich niet inspannen en intellectueel uitgedaagd worden. Het theater beschouwde men als een plek waar men rust, afleiding en amusement kon aantreffen. Populariteit kon een artiest dus alleen vergaren door het publiek op zijn wenken te bedienen, wat hij uit begeerte voor roem en geld vol overgave deed. Alle kunst die gemaakt werd met een doel dat buiten de kunst zelf lag vond Wagner gekunsteld, onoprecht en oneerlijk.

De mens was volgens Wagner afgestompt door toedoen van de materialistische maatschappij die mensen louter als mechanismen in de machine beschouwde. De meeste kunst had zich hier niet tegen verzet, maar zich gewillig aangepast. De kunst vertegenwoordigde niet langer een ideaal, bood geen tegenwicht en trachtte zich niet meer te emanciperen, maar had zich geconformeerd aan de materialistische principes van de samenleving, een samenleving zonder gevoel, inspiratie, artisticeit en spiritualiteit. Net als bij de Oude Grieken moest kunst, en in het bijzonder muziektheater, een integraal onderdeel zijn van de levens van de leden van de samenleving. Wagner wilde dat iedereen de sublieme schoonheid van een Mozart of Beethoven zou ervaren, en dat deze schoonheid voor iedereen toegankelijk was. Maar het was niet zo dat de kunst zich moest aanpassen, beneden haar potentiële niveau moest blijven om maar voor iedereen toegankelijk te zijn. Nee, de kunst moest autonoom en soeverein zijn, zich naar haar eigen wens kunnen ontwikkelen, zich tot haar maximale capaciteit kunnen ontplooien, bloeien en floreren tot in het oneindige zonder ook maar begrensd te worden door regels over hoe de kunst zou behoren te zijn. Wagners kunst kwam tot stand op basis van vrijheid en door die vrijheid kon zijn kunst zich verheffen, ver boven alles wat door restricties (zoals gebrek aan genialiteit en allerlei regels en conventies) niet verder dan het middelmatige reikt. Vrijheid betekende voor Wagner vooral ook vrijheid van mening en interpretatie, zaken waar in het Derde Rijk geen prijs op werd gesteld. Dat Wagner zijn kunst niet wilde schikken naar totalitaire ideologieën en dogma's en de waarde die hij hechtte aan de vrijheid van denken, maken hem de antipode van Hitler.

De novelle *Ein glücklicher Abend* (1841) illustreert bij uitstek de grote waarde die Wagner hecht aan de vrijheid van de geest. Het verhaal schetst het romantische beeld van een openluchtconcert op een mooie lenteavond, waarbij Wagner met wat vrienden aanwezig is. Onder andere Beethovens zevende symfonie wordt uitgevoerd. Nadat de muziek is afgelopen oereert de componist onafgebroken over wat naar zijn mening instrumentale muziek verklankt, namelijk het eeuwige, onbegrensde en ideale, dat onmogelijk in woorden uitgedrukt kan worden en nog onmogelijker in een standaard model kan worden gevangen. Volgens Wagner getuigt het van geestelijke armoede en van een oppervlakkig gevoelsleven wanneer de luisteraar van een Beethoven symfonie alleen geboeid kan blijven wanneer de muzikale klanken scènes uit een romantisch verhaal representeren. Wagner meende wel duizend dingen tegelijk te voelen toen hij Beethoven hoorde, maar dat hij niet kon uitleggen wat voor dingen dat concreet waren. Maar veel mensen uit het publiek waren volgens hem bevooroordeeld geraakt door het lezen van bladen waarin als een decreet staat opgetekend hoe men naar het stuk zou moeten luisteren. Wagner schrijft dit krankzinnig te vinden omdat een Beethoven symfonie niets anders dan zichzelf representeert. Hij vindt het daarom een schande dat het publiek al die onzin en leugens voorgeschoteld krijgt. De mensen zouden juist alleen aangewezen moeten zijn op hun eigen gewaarwording en zich iets moeten voorstellen op grond van hun eigen ervaringen. Dat schrijvers over muziek deze interpreteren is dus ook helemaal niet verkeerd, schrijft Wagner. Het zou alleen niet zo mogen zijn dat allerlei schrijvers over muziek aan het publiek gaan opleggen hoe zij bepaalde stukken moeten opvatten, want een stereotiepe interpretatie is ontoelaatbaar en volstrekt ongeoorloofd aangezien de effecten van Beethovens muziek, en dit geldt ook voor alle andere kunstvormen, onmogelijk gereduceerd kunnen worden tot één gezaghebbend type.

Een bepaald kunstwerk zal verschillende mensen compleet anders beïnvloeden. Dat kunst hiertoe in staat is, getuigt van haar macht die in haar ongrijpbaarheid ligt. En daarin ligt ook haar schoonheid besloten alsmede en bovenal haar kracht; haar kracht om alsmat opnieuw te inspireren, keer op keer aan te zetten tot creatieve scheppingsdrang. Deze kracht zit in de open ruimte die het kunstwerk verschaft. Die open ruimte kan iedere keer anders worden ingevuld. De open ruimte is altijd een verse bron en verschaft altijd nieuw materiaal. De genererende kracht van het kunstwerk kan alleen behouden blijven als de leegte, die intrinsiek is aan het kunstwerk, niet definitief wordt ingevuld. Als dit gebeurt, dan stompt zij af en sterft zij uiteindelijk uit. Daarom was Wagner ook zo fel tegen het vastleggen van ideeën, waarden, regels en geboden ten aanzien van kunst; alsof het om onwrikbare waarheden zou gaan. Wagner begreep dat doctrines de mens en daarmee de kunsten insluiten, van hun dynamiek beroven, deze tot stilstaan doen brengen en tenslotte doen laten vergaan. De bron van leven is de openheid die een continue stroom van frisse wind toestaat, de ruimte biedt tot herziening en modificatie.

De openheid die het kunstwerk eigen is, verbond Wagner aan de eisen die hij stelde aan de samenleving die vrij moest zijn. De samenleving moest immers de mogelijkheden bieden aan kunst om te kunnen gedijen, en de kunst moest op haar beurt de maatschappij weer inspireren en daarmee aanzetten tot artistieke verrichtingen. Deze mogelijkheid kan alleen geboden worden door een open samenleving.

Een totalitair regime zoals dat van de Nazi's waarbij alles in dienst moet staan van een bekrompen ideologie, waarbij de open ruimte een vaste invulling krijgt, maakt een scheppen uit inspiratie en vreugde onmogelijk. In een totalitair regime wordt het scheppen iets machinaals, een obligate en routineuze handeling waarbij de geest, net als bij lopende band werk in de fabriek, geheel afwezig is. Enkel worden er dan nog producten vervaardigd die voor praktische doeleinden worden gebruikt; in het geval van kunst werd deze vervaardigd voor propagandadoeleinden. De enige toegestane kunst was kunst die de heersende ideologie representeerde. Tijdens Hitlers bewind was dat enerzijds nieuwe kunst, bijvoorbeeld de bouwwerken en beeldhouwkunst naar neo-klassiek voorbeeld, maar evenzeer werden reeds bestaande kunstwerken, zoals Wagners *Parsifal*, zodanig aangepast of geherinterpreteerd dat deze binnen de ideologie pasten.

Onder Stalin waren kunstenaars minstens zo onvrij als onder Hitler. Ook hij gebruikte kunst om zijn totalitaire ideeën te propageren. Een bekende uitspraak van Stalin is: 'schrijvers zijn de ingenieurs van de ziel.' Het uitbeelden van het socialistische en communistische ideaal werd vanaf 1932 een wettelijke verplichting voor alle kunstenaars van alle disciplines die voortaan onder de noemer van het socialistisch realisme te werk gingen.

Hoewel Hitler en Stalin ideologische tegenstanders waren, was hun beleid en visie ten opzichte van kunst nagenoeg identiek. Net als bij de Nazi's was religieuze kunst onder de communisten verboden; Stalin had alle orthodoxe kerken laten afbreken omdat het communisme de nieuwe religie was die geen andere religies naast zich dulde. En net als Hitler gruwelde Stalin van het modernisme; ook hij vond dergelijke kunst decadent en ongezond voor de samenleving. Kunst had onder beide dictaturen de functie als 'opvoeder' van de mensen. Het volk moest blootstaan aan een onafgebroken stroom van woorden, beelden en zelfs toonschilderingen die partij-ideologisch verantwoord waren. Zo werden de composities van Dmitri Sjostakovitsj onder Stalin gecontroleerd door partijfunctionarissen, waaronder de dictator zelf, om er op toe te zien dat deze geen subversieve boodschap lieten doorklinken. Van allerlei moderne compositietechnieken kon de componist zich dan ook nauwelijks bedienen; deze zouden zijn stukken het avant-gardistische karakter bezorgen waar de Sovjetleiders zo van walgden. De communistische machthebbers wilden wel een nieuwe mens en een nieuwe samenleving creëren, wat op zijn zachts gezegd een vooruitstrevend ideaal genoemd mag worden, maar van progressiviteit in de kunst mocht daarentegen beslist geen sprake zijn.

Tegenstrijdig genoeg stamden de toegestane technieken en elementaire vormen binnen zowel de Nazi als Sovjetkunst regelrecht uit de door hen zo gehate oude traditie. De concrete vormen waren daarentegen wel specifiek nationaal socialistisch of socialistisch realistisch met kitscherige en groteske afbeeldingen van de dictators of imaginaire en/of historisch vervalste Germaanse of Sovjethelden.

In het communistische China onder Mao, en in het bijzonder tijdens de Culturele Revolutie, werd hetzelfde kunstbeleid gevoerd. Net als Stalin liet Mao alles slopen dat aan China's oude beschaving deed herinneren, van historische bouwwerken tot aan de traditionele Chinese tuinen. En datgene wat op scherm en toneel verscheen mocht op geen enkele wijze naar het verleden verwijzen of naar het kapitalistische westen (terwijl de bombastische orkestmuziek die de Maoïstische opera's en films begeleidde, zoals de muziek bij de beroemde filmmusical *The East is Red*, vrijwel hetzelfde klonk als de muziek van de grote Hollywood filmproducties, waarbij de Chinese componisten hun werken echter een Oosters tintje gaven waardoor men in China toch niet helemaal aan hun geschiedenis en cultuur kon ontsnappen).

In Nazi-Duitsland, de Sovjet-Unie en het communistische China leerde de kunst voor het eerst om zich totaal ondergeschikt te maken aan een doctrine die de massa moest dienen of beter gezegd op de massa gericht was. Kunst werd een van de belangrijkste componenten van de massacultuur die deze regimes op touw hadden gezet. Nu, een componist als Wagner die zo op zijn vrijheid gesteld was, zou in een dergelijk regime onmiddellijk creatief onvruchtbaar worden en er alles aan doen om zo beklemmende sfeer te ontvluchten; een sfeer waarin voor individuele ontplooiing en vrijheid van geest geen ruimte is en waarbij alles en iedereen ondergeschikt is aan een benepen staatsideologie.

De speculatie dat Wagner waarschijnlijk geen sympathie had kunnen opbrengen voor Hitlers politiek lijkt alleen relevant als men de componist zou willen vrijpleiten van het door sommigen aangehangen idee dat Wagners muziekdrama's perfect aansluiten bij het Derde Rijk en het nationaal-socialistische denken. Wij hebben ons hier niet ten doel gesteld Wagner te verdedigen. De reden om in te gaan op de tegenstelling tussen Wagner en Hitler is ten eerste om Hitlers behandeling van Wagners kunst te verduidelijken die illustratief is voor de manier waarop Hitler, en zijn tijdgenoten Stalin en Mao, de kunsten behandelden, te weten vernietigden of aanpasten. Deze tirannen gingen daarbij zeer eclectisch te werk; zij plukten precies datgene uit de kunst- en ideeëngeschiedenis wat zij konden gebruiken om hun eigen ideologie gestalte te geven.

Deze esthetisering van politiek door de fascistten en het communistische antwoord daarop kunst eveneens te politiseren, worden door Walter Benjamin gezien als historische voorbeelden van een grootschalige annexatie en decontextualisering van bestaande kunst en kunstvormen. In het essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) schrijft Benjamin dat "reproductive technology (...) removes the thing reproduced from the realm of tradition".<sup>190</sup> Daarmee verliest het ding (het kunstwerk) zijn authentieke en specifieke culturele waarde. Voortaan worden er nieuwe waarden toegeschreven aan het gedecontextualiseerde kunstwerk en zal het voor geheel nieuwe en verschillende doeleinden worden gebruikt, zoals toepassing door de politiek. Hitlers krampachtige toe-eigening van *Parsifal* is een duidelijk voorbeeld van deze praktijk die volgens Benjamin leidt tot 'the fading of aura of the original artworks', waarmee met aura het gevoel van eerbied wordt bedoeld dat

---

<sup>190</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, vert. J.A. Underwood (London: Penguin, 2008) p. 7

veel toeschouwers hebben wanneer zij worden blootgesteld aan een uniek kunstwerk. Deze verheven en uiterst individuele ervaring hangt samen met de unieke cultuurhistorische positie van het kunstobject evenals de specifieke geografische omgeving waaraan het dikwijls gebonden is waardoor men er niet onbepaald toegang tot heeft.<sup>191</sup> Maar door mechanische reproductie, dus door het maken van kopieën van originele werken, wordt het kunstobject in allerlei nieuwe willekeurige posities gebracht met het gevolg dat het aan waarde verliest. Benjamin stelt dat deze devaluatie niet los gezien kan worden van sociale omstandigheden en vooral teweeg wordt gebracht door “the increasing significance of the masses in present-day life”.<sup>192</sup> We hoeven maar te denken aan de kitscherige replica’s die grootschalig gefabriceerd en verkocht worden, van Michelangelo’s *David* tot Rembrandts *Nachtwacht*, of aan televisiereclames waarbij alledaagse gebruiksproducten worden aangeprezen in combinatie met klassieke muziek (bijvoorbeeld bronwater in combinatie met Griegs *Ma Vlast*) maar ook diskjockeys/muziekproducers die bekende klassieke melodieën (Bach en Albinoni zijn vaak het slachtoffer) verwerken in een bonkende technomix. Al deze voorbeelden van postmodern ‘sprokkelen’ kunnen worden herleid tot Benjamins reproductietheorie die stelt dat grootschalige reproductie plaatsvindt om de massa te bedienen ofwel met het oogmerk commerciële successen te behalen.

Anticiperen de dictatoriale regimes niet op de werkwijze van postmoderne architecten die elementen van verschillende historische stijlen combineren of diskjockeys die willekeurig uit de muziekgeschiedenis citeren; een werkwijze die kenmerkend is voor een vermoeide cultuur die meer geschiedenis achter zich heeft dan voor zich, met andere woorden een decadente cultuur? Nota bene was het de decadentie, die tot uiting zou komen in modernistische of onttaarde kunst, die door Hitler en Stalin zo obsessief bestreden werd. Eclecticisme was volgens Spengler kenmerkend voor artistieke teloorgang en hield volgens hem verband met de industrialisatie van de samenleving. Volgens Benjamin was het dankzij technologische ontwikkelingen dat een grootschalige ontleding en verspreiding van de kunsten mogelijk waren. Welnu, de nazi’s en communisten deden beide. Met de industriële impuls die zij gaven en hun ideologische toepassing van de kunsten anticipeerden zij veel meer dan de modernistische kunstenaars, die zij zo haatten, op de hedendaagse staat van decadentie wier totalitarisme eveneens is gefundeerd op technologische macht (alsmede seculiere, antihistorische en utilitaire tendensen) en eclecticisme, met het cruciale verschil dat de dictatoriale regimes van weleer het gesprokkelde materiaal geforceerd probeerden te integreren om een valse culturele eenheid te onderstrepen en tegenwoordig juist getracht wordt integratie op differentiatie te laten lijken teneinde een schijn van culturele verscheidenheid te wekken.

Hoewel de nazi’s en de communisten niet naar fragmentatie maar naar eenheid streefden, en dit streven alles behalve decadent lijkt en ook het sterke idealisme van beide politieke stromingen niet van gebrek aan vitaliteit getuigt, riepen zij met de starheid van hun ideologieën de vloek van een vroegtijdige dood over zich af. En zo geschiedde: het Duizendjarige Rijk hield nog geen dertien jaar stand en ook de Sovjet-Unie ging ten onder. Het nationaal socialistische en communistische systeem waren gesloten, ondynamisch, kleurloos en variatieloos. Deze systemen nivelleerden de samenleving en hun cultuur en maakten alles tot eenheidsworst. Een genivelleerde samenleving is een samenleving zonder gelaagdheid, zonder uitgebreide hiërarchie. Zodoende was machtsstructuur formeel gezien heel eenvoudig: bovenaan stond de leider, dan kwam de partij, en daarna het volk. Zowel Hitler als Stalin erkende dat het volk uit boeren, arbeiders en een intelligentsia bestond, maar zij maakten geen kwalitatief onderscheid tussen deze groepen. Ieder individu had formeel dezelfde waarde. Dat

---

<sup>191</sup> Wagner begreep de wet van waarde door schaarste maar al te goed. De opvoeringsgeschiedenis van *Parsifal* is uniek omdat dit dramatische werk onlosmakelijk verbonden was met het theater waar het opgevoerd moest worden, het Festspielhaus in Bayreuth. Bij het schrijven van de muziek hield Wagner rekening met de specifieke akoestische eigenschappen van het gebouw en ook de inscenering werd tot in de kleinste details uitgewerkt met het Festspielhaus in gedachten. Door het werk ‘Ein Bühnenweihfestspiel’ te noemen onderscheidde Wagner het van zijn andere muziekdrama’s maar hiermee onderstreepte hij ook de innige verbintenis tussen *Parsifal* en het Festspielhaus. Wagner besloot dat het werk alleen in het Festspielhaus opgevoerd mocht worden, en hierbij moest men zich strikt aan de regieaanwijzingen houden. Het was zijn grote angst dat het werk misbruikt zou worden, daar waar hij geen supervisie had. Voor zijn gevoel had hij immers de ideale uitvoeringspraktijk bereikt, waarbij het ideaal van het Gesamtkunstwerk volmaakt tot uiting was gekomen. Een niet onbelangrijke bijkomstigheid zou zijn dat het werk dankzij deze resolutie wel een heilige status moest krijgen, want alleen in Bayreuth was *Parsifal* te bewonderen. Een reis naar deze stad zou dan als een pelgrimage zijn waar men in het Festspielhaus de “heilige graal” kon bewonderen.

<sup>192</sup> Benjamin, p. 9

betekende een waardetoename van de meerderheid, de boeren en arbeiders, die gelijk werden gesteld aan de intelligentsia, en een waardeafname van de ontwikkelde mensen die over zeldzamere kwaliteiten beschikten: zij werden gelijk gesteld aan de boeren en de werkers. Het marxistische gebod 'macht aan de proletariërs' werd weliswaar niet letterlijk opgevolgd maar het idee dat de volkswil door de partij, en in het bijzonder door de almachtige leider, gekend werd en tot uitvoer werd gebracht in dienst van dat volk werd in op alle mogelijke wijzen verkondigd. Zo werden Hitler en Stalin stevast geportretteerd als martelaren die zich opofferden voor hun volk.

Precies het tegenovergestelde was de realiteit. Hoewel de nazi's en de communisten het volk onderdrukten en terroriseerden, verhieven zij in theoretische zin het volk met de creatie van een alles dominerende volkscultuur. Onder hen werd de idee van volkscultuur een grootschalige realiteit. Het populisme is een van de vier basiscomponenten van het apocalyptische universalisme waarmee we de hedendaagse decadentie definiëren, wat van de dictatoriale bestrijders van de cultuurdegeneratie aanwakkerers van het hedendaagse culturele verval maken.

Bij het omschrijven en verklaren van de hedendaagse decadente volkscultuur speelt Wagner een exemplarische rol. Want de tweede reden dat wij de tegenstelling tussen Hitler en Wagner uiteenzetten is dat Wagners idee van volkscultuur, waarbij het individu zich op basis van zijn eigen regels kan emanciperen, een idee dat haaks staat op Hitlers idee van volkscultuur waarbij het individu zich dient te onderwerpen aan het collectief, misschien wel de prominentste eigenschap is van de hedendaagse westerse cultuur waarin individuen sterk op zichzelf gericht zijn, op de verwezenlijking van het eigen ik, en vaak een sterk gevoel van uniek, belangrijk en erkend zijn koesteren.

Later zullen we uiteenzetten hoe deze cultuur van individualiteit het karakter bepaalt van de hedendaagse volkscultuur en dat de hoogmoed en grootheidswaan van miljoenen individuen onze cultuur een decadent karakter geven. Het gebrek aan individuele bescheidenheid hangt samen met de rol die God en religie spelen in de westerse samenleving. En als het hierover gaat bestaat er warempel een overeenkomst tussen de protagonisten van dit hoofdstuk, en die overeenkomst is zelfs cruciaal wanneer wij de hedendaagse decadentie willen definiëren. De overeenkomst is dat zowel Wagner als Hitler dacht dat de mens en diens kunstwerken de plaats van God en de gevestigde religies konden innemen. Wagner beschouwde de kunstenaar als een soort priester die met zijn creaties de mensen tot de kern van alle religies zou kunnen brengen, en deze kern zou niet goddelijk maar juist puur menselijk zijn. De ontdekking van deze kern, de ontdekking van de menselijke aard dus, zou alle religies overbodig maken, inclusief het Opperwezen. Hitler (en dit geldt ook voor Stalin en Mao) creëerde een cultus rondom zijn persoon waarbij de Führer als Messias werd neergezet, een vleesgeworden God. En hoewel de cultus van Hitler samen met het Derde Rijk tijdens de Tweede Wereldoorlog steeds meer inkromp, won de idee van mens als God steeds meer terrein om uiteindelijk te zegevieren in de hele westerse wereld.

## 5. Het volk op de troon van God

De vernietigende kracht van de Eerste Wereldoorlog viel haast in het niet bij die van de tweede. Een immense technologische vooruitgang in onder meer de wapenindustrie had de conventionele, “lokale” loopgravenoorlog overbodig gemaakt. De strijdende mogendheden hadden op massale schaal gebombardeerd en gemoord. Van Europa (en Japan) was letterlijk niets meer over. Meer dan 60 miljoen mensen vonden de dood.

Het oude Europa, met het Britse Imperium voorop, had zijn machtige monopoliepositie op het wereldtoneel verloren. Twee supermachten waren na 1945 lijnrecht tegenover elkaar komen te staan: de democratische Verenigde Staten en de communistische Sovjet Unie. De scheidslijn tussen Oost en West werd getrokken in Duitsland door middel van wat Churchill het IJzeren Gordijn noemde. De twee kampen zouden decennia op voet van vijandelijkheid blijven staan, hoofdzakelijk door het onoverbrugbare verschil tussen communisme en kapitalisme. Maar waar in de Oost-Europese staten de economische misère steeds hardnekkiger werd en de vrijheid van het individu tot in het extreme werd ingeperkt, maakte het Westen dankzij het Amerikaanse Marshallplan in de jaren 1950 een economisch wonder mee alsook een liberalisering van de samenleving.

De individuele vrijheid van expressie die veel modernistische kunstenaars zichzelf aan het begin de twintigste eeuw toekenden, werd na de val van de fascistische en nationaal-socialistische dictatuur in West-Europa weer gretig toegeëigend in kunstenaarskringen. En ditmaal nam de avant-garde niet alleen de organisatie van kunstvormen onder vuur, maar de hele mensheid en haar geschiedenis. Zo keerde een jonge generatie componisten, waaronder Pierre Boulez, zich fel tegen hun eigen culturele erfgoed. Voor hen was de traditie van westerse muziek onlosmakelijk verbonden met de politieke en sociale mislukkingen van het verleden. Als een nieuwe en betere wereld na de Tweede Wereldoorlog zou moeten ontstaan, vereiste dit een geheel nieuwe soort muziek die fundamenteel verschillend moest zijn van alles dat ooit had bestaan.

De tendens resoluut te willen breken met oude tradities liet zich ook zien in de operawereld, en dan vooral in Duitsland dat de directe aanstichter was geweest van de bloedigste oorlog ooit en dat in Neurenberg schuldig was verklaard aan misdaden tegen de vrede, oorlogsmisdaden en misdaden tegen de menselijkheid. Het voormalige nazi-bolwerk Bayreuth was net als de meeste andere Duitse steden zwaar verwoest uit de oorlog tevoorschijn gekomen, maar op miraculeuze wijze hadden de geallieerde bommenwerpers het Festspielhaus niet weten te raken (Haus Wahnfried, dat niet ver ervan verwijderd ligt, werd in april 1945 vrijwel geheel verwoest door een geallieerde bom). Het prestigieuze gebouw had echter veel van zijn glans verloren. De associatie met Hitler was immers onvermijdelijk, die als oom Wolf kind aan huis was bij de familie Wagner en het festival vele malen had bezocht. Hemel en aarde moesten worden bewogen om de nazi-smet die aan het festival kleefde schoon te poetsen. Allereerst werd Winifred Wagner, net als vele andere prominenten uit de Duitse muziek- en kunstwereld, door een gerechtelijk hof gedenazificeerd waarmee zij in 1949 uiteindelijk de leiding over het festival verloor. In de jaren tussen 1945 en 1949, voordat Wolfgang en Wieland de leiding overnamen, werd het festival ernstig in zijn voortbestaan bedreigd. Duitsland was bezig tot bezinning te komen en drukdoende met het uitwissen van alles dat ook maar een beetje riekte naar *Deutschum*. Voor de Bayreuther Festspiele leek daarom geen plaats meer te zijn in het nieuwe Duitsland. In deze jaren werd het festival eerst onder beheer van de Amerikanen geplaatst, waarna de stad Bayreuth het beheerschap overnam. De nieuwe burgermeester, Oskar Meyer, vond dat de laatste twintig jaar van de geschiedenis van Bayreuth uitgewist moest worden en dat de familie Wagner het festival had misbruikt voor politieke doeleinden. Ook de regering in Beieren vond dat Wagners werken gescheiden moesten worden van de familie.<sup>193</sup> Dit gebeurde uiteindelijk niet. Wagners kleinzonen Wolfgang en Wieland wisten de leiding in handen te krijgen. In 1951 werd het theater heropend met een opvoering van *Parsifal* in een revolutionaire productie onder regie van Wieland. Deze had in de jaren dat het festivalterrein braak lag zich verdiept in Wagners partituren alsook in Freud, Adler, en Jungs dieptepsychologie. Hij bestudeerde de schilderijen van Klee en Picasso, Henry Moore en Piet Mondriaan en las de Griekse klassieken. Ook de geschriften van de theatertheoretici Gordon Craig en

---

<sup>193</sup> Zie Nike Wagner, *The Wagners – The Dramas of a Musical Dynasty*, vert. Ewald Osers & Michael Downes (London: Phoenix, 1998), p. 230

Adolphe Appia waren belangrijk bij het vormen van zijn ideeën over een nieuwe lezing van het muziekdrama. Wieland Wagner liet zich inspireren door de door Hitler zo verafschuwde modernisten.

De insteek was in de eerste plaats dat er een werk opgevoerd moest worden dat op geen enkele manier mocht herinneren aan het nazi-tijdperk of enig soort van Wagneriaans nationalisme. In de stijl van Appia was het podium nagenoeg verduisterd, de decoratie minimalistisch en de kostuums uiterst sober. Door deze abstractie herinnerde de opvoering op geen enkele wijze aan vorige opvoeringen van Wagners opera's. Een visuele associatie met het Derde Rijk leek onmogelijk. Sterker nog; Wielands encenering leek helemaal niet op iets concreets uit de uiterlijke wereld. Het was de innerlijke wereld van *Parsifal* die werd blootgelegd. Dat Wagners regieaanwijzingen buitenspel waren gezet, was nauwelijks heiligschennis als wij ons bedenken dat het Wagner zelf was die zei dat hij hunkerde naar een onzichtbaar theater.<sup>194</sup> Maar met de traditie van weleer werd op 30 juli 1951 resoluut gebroken, toen de productie in Bayreuth in première ging.

Met zijn lezing van *Parsifal* leek Wieland terug te keren naar de gewoontes van de moderniteit, naar het zelfonderzoek, naar het freudiaanse doortimmeren. Bevrijd uit de ketenen van het nationaal-socialisme dat het individu geheel in dienst plaatste van het collectief en wier leiders de modernistische kunst uit de geschiedenis wilden uitwissen, vierde men in Bayreuth de herwonnen vrijheid van expressie. Het nationaal-socialisme leek op een onderbreking, althans in West-Europa, van een niet te stuiten culturele ontwikkeling waarbij individuen zichzelf als het centrum van het universum begonnen te beschouwen en alles op zichzelf betrokken. Na een relatief lange periode van politiek-militaire spanningen en onderdrukking was er eindelijk weer tijd en ruimte voor zelfreflectie. Voor de meeste mensen gold dit uiteraard niet; in de eerste jaren na de oorlog waren de meeste mensen in Europa hoofdzakelijk bezig met het herbouwen van hun land en de bekommering om dagelijks zorgen. Het was in exclusieve kringen, zoals die van de familie Wagner, waar de mogelijkheid bestond tot innerlijke bespiegeling, een mogelijkheid waar dankbaar gebruik van werd gemaakt na een periode waarin eigenzinnige neigingen en persoonlijke opvattingen, kortom alles wat contrasterde met het uniforme collectieve ideaal, absoluut verboden waren. Maar de massagerichtheid van het totalitaire naziregime was een element dat fier overeind bleef staan na de ondergang van het Derde Rijk. En de schijnbaar onverenigbare tegenpolen van individualiteit en massaliteit zouden zich in de toekomst in een volmaakte synthese, genaamd popcultuur, verenigen, een cultuur waarin de Verenigde Staten een toonaangevende rol hadden.

Amerika's dominante positie op het wereldtoneel na de Tweede Wereldoorlog liet zich niet alleen in politiek-economisch opzicht zien maar ook cultureel. Dit waren nooit strikt gescheiden segmenten, maar in het geval van het kapitalistische Amerika hingen het economische systeem van vrije marktwerking en culturele productie wel zeer nauw samen. De uitvinding van de geluidsdrager, radio en televisie had een razendsnelle distributie van muziek mogelijk gemaakt. Een groeiende welvaart maakte deze voor de massa toegankelijk. De afzetmarkt bestond hoofdzakelijk uit jeugd, die veel vrije tijd had en relatief veel te besteden. De vereiste combinatie van tijd en geld om met een 'lifestyle' bezig te kunnen zijn was aanwezig.

In deze opgewekte stemming van vrijheid raakte de rock and roll in zwang. Deze muziekstijl was eind jaren 1940 uit de volkse Afro-Amerikaanse blues ontstaan en muzikaal gezien een containerbegrip omdat in rock and roll ook sporen van folk, gospel, country, rockabilly en rhythm and blues aanwezig waren. De betekenis van het begrip reikte echter al snel buiten het muzikale domein. Men begon het te beschouwen als een attitude of een levensstijl. Ook tegenwoordig wordt in bepaalde kringen nog volop gedweept met het begrip; buitenmuzikale zaken, dingen of personen en gedragingen, worden aan de hand ervan geduid. Zo bestaan er mensen die over anderen of van zichzelf zeggen dat ze rock and roll zijn. Hoewel deze zelfkwalificaties zelden met een nadere uitleg gepaard gaan, komt het er doorgaans op neer dat de zelfverkleerde rock-'n-roller anti-autoritaire neigingen heeft en precies doet waar hij zin in heeft. Rock n roll is een begrip waarmee de hedendaagse tijdsgeest zou kunnen worden geduid.

De eerste grote rock and roll hit in de Amerikaanse hitlijsten was Bill Haley's *Rock Around the Clock* in juli 1955. Rond dat moment werd het genre wereldwijd geliefd bij de jeugd. Icoon en personificatie van het genre werd Elvis Presley. In de vroege jaren 1950 was hij vooral een tieneridool;

<sup>194</sup> Zie Parick Carnegie, *Wagner and the Art of the Theatre* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 113

de oudere generaties namen aanstoot aan zijn gewaagde heupbewegingen en onstuimige muziek die de jeugd zou bestoken met onkuise en al te vrijzinnige ideeën. Maar niemand kon om Elvis heen. Hij was overal aanwezig. *Jailhouse Rock* en *Love me Tender* schalden uit de speakers van menig grammofoonspeler en radio, zijn ondeugende uiterlijk en hitsig gedans was op talrijke televisiestations te bewonderen, en als acteur was hij de held van het witte doek in stampvolle bioscoopzalen.

Eind jaren 1960 werd Presley 'mainstream': de voormalige rebel was een product geworden en werd door het grote publiek voorgoed in de armen gesloten. Zijn status nam mythische proporties aan. Zijn muziek werd secundair aan zijn persoon. In Amerika werd hij vereerd als een heilige. De machtigen der aarde wilde hun naam verbinden aan die van het volksidool. Richard Nixon ontving hem in 1970 in het Witte Huis. Door zijn miljoenen fans werd de volksmuzikant van bescheiden afkomst de *The King* genoemd. Hij was de allergrootste. Wanneer het volk omhoog keek, zag het een man in een wit glitterpak die *Viva Las Vegas* zong: een lofzang op de wereld van het triviale vermaak. Maar voor de massa was Elvis allerminst zomaar een entertainer. De hysterie die vlak na zijn dood in 1977 ontstond sprak boekdelen. Mensen rouwden om zijn dood alsof het om een naast familielid ging. Velen hadden het gevoel dat zij een deel van zichzelf hadden verloren. Sommigen verklaarden een innerlijke leegte te ervaren. Hun koning, hun god, bleek sterfelijk te zijn, net als ieder ander mens. De icoon waar men zich aan optrok, waar zo velen hun identiteit aan ontleenden, had ordinair het loodje gelegd. Maar als mythische figuur bleef Elvis springlevend, net als Jezus van Nazareth, en niet zelden werd gezegd: 'The King is still alive', een frase die nu nog steeds regelmatig uitgesproken wordt in praktisch alle delen van de wereld.

De culturele invloed van de rock and roll is onmiskenbaar. De muzikale en conceptuele ingrediënten van het genre zijn in de popmuziek aanwezig gebleven: liedjes met een eenvoudige compositorische structuur die meestal over de liefde – in de ruimste betekenis van het woord – en aanverwante prozaïsche zaken gaan. Rock and roll was de eerste echte jeugdcultuur en veel nieuwe populaire jeugdculturen en/of muzikale stromingen vloeiden er uit voort, zoals de merseybeat, punk, hardrock, en zelfs rap, dance en house. Van begin af aan was rock and roll veel meer dan alleen muziek. Het fenomeen werd geïncorporeerd in de filmindustrie en modewereld en zelfs had het genre invloed op het algemene taalgebruik. Wat voorheen straattaal was, die grammaticaal dikwijls te wensen overliet, werd conventie. Zinnen met dubbele ontkenningen als 'ain't got no class, ain't got no culture, ain't got no schooling, ain't got no God' werden temperamentvol gezongen door Nina Simone waarmee ze zowel wat betreft inhoud als vorm de getto vertegenwoordigde. Dit taalgebruik werd door de massamedia echter aan de hogere regionen van de samenleving bezorgd en allengs ging de taal van de straat model staan voor talrijke populaire liedteksten. Als 'way of life' bepaalde rock and roll mede de liberale houding die men aannam ten aanzien van het eigen leven. Het wekte een emancipatiedrang op. Voor de Afro-Amerikaanse gemeenschap in Amerika betekende rock and roll erkenning van hun muziek, cultuur en bestaan. Samen met andere maatschappelijke ontwikkelingen stond de vrijzinnige rock and roll aan het begin van de vrouwenemancipatie in de westerse wereld. Dat rock and roll niet op zichzelf stond, behoeft eigenlijk geen nadere uitleg. Het genre kon groot worden dankzij onder meer de technologische vooruitgang en Amerikaanse grondbeginselen zoals het kapitalistische liberalisme in combinatie met diens hoofdrol op het wereldtoneel. Het oude vermoeide Europa kon niet anders dan het jonge Amerika op de voet volgen, een land dat barstte van energie, positivisme en vernieuwingsdrang. Amerika had torenhoge ambities en wilde zijn invloed wereldwijd laten gelden. Europa wilde zichzelf ook graag vernieuwen of, beter gezegd, heruitvinden. Maar zijn motivatie was anders dan die van Amerika. Na twee barbaarse oorlogen was in het Avondland een tendens ontstaan van genadeloze zelfkritiek. De Europese beschaving was niet meer. De naoorlogse jeugd had de toekomst en zou alles anders gaan doen dan hun ouders. Zij koesterden de vrijgevochten rock and roll-mentaliteit: de kiem voor de nieuwe cultuur van het Westen.

De Amerikaanse rock and roll was in de jaren 1950 overgewaaid naar Europa, waar vooral in Engeland veel nieuwe bands werden geformeerd. De Engelse variant op de Amerikaanse rock and roll en R&B heette merseybeat, een stroming waar ook de jonge Beatles aanvankelijk deel van uitmaakten. Snel wist de Britse groep zich los te weken van muzikale etiketten om als band een stijl en genre op zich te worden. Wat succes en faam betreft, lieten The Beatles de meeste van hun collega-bands ver achter zich. De hysterie onder hun fans kende geen grenzen. Overal waar de vier bandleden opdoken, ontstond een waar tumult onder de gillende tieners waarvan sommigen geheel buiten zichzelf raakten, alsof zij onder de invloed van een drug waren. In de jaren 1960 werd daarom gesproken van een



Beatlemania: een manische, haast pathologische verafgoding van een popbandje uit Liverpool. Dat aanstekelijke nummers als *I Want to Hold Your Hand* en *She Loves You*, de jeugd aansprak, is niet onvoorstelbaar. Maar de geëxalteerde stemming die rond de groep heerste, was zo buitensporig dat deze onmogelijk toegeschreven kon worden aan de al dan niet aantrekkelijke verschijning van de vier muzikanten. Het leek er meer op dat een jonge generatie bijzonder uitgelaten was, zij in alle gretigheid hun emoties de vrije loop lieten omdat zij de mogelijkheid daartoe hadden en daar genoeg uit haalden. Hun buitenissige vreugde projecteerden ze op vier alledaagse types waarmee zij zich konden identificeren, ondanks het feit dat de vier deel uitmaakten van een wereldberoemde band. The Beatles waren als een spiegel voor de jeugd waarin deze zichzelf bewonderde. De popgroep vormde het evenbeeld van hun eigen triomf. Met hun adoratie voor Paul McCartney, John Lennon, George Harrison en Ringo Starr verheerlijkten zij, zonder dat zij dit misschien wisten, eigenlijk zichzelf.

Het immense internationale succes werd door Lennon zelf treffend verwoord door te zeggen dat The Beatles populairder waren dan Jezus. Voor velen was het bijwonen van een Beatles-concert dan ook als een religieuze ervaring: The Beatles als substituut voor het Christendom. Niet alleen door jongeren werden ze bewonderd. De serieuze muzikkers was ook vol lof over de muzikale verrichtingen van de band. Het album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) was volgens muziekcriticus Kenneth Tynan van *The Times* 'a decisive moment in the history of Western civilization'. De albumhoes is minstens zo beroemd als de muziek. Het is een bonte popartcollage gemaakt door Peter Blake. De vier bandleden staan er twee keer op: gekleed in nette onopvallende pakken en in kleurrijke semi-militaire kostuums. De bandleden staan tussen meer dan 70 beroemdheden afkomstig uit zowel de hoge als lage cultuur, waaronder Marilyn Monroe, Bob Dylan, Diana Dors, Marlene Dietrich, Laurel and Hardy, Marlon Brando, Mae West, Lenny Bruce, Leo Gorcey, Aldous Huxley, Aleister Crowley, Karl Marx, WC Fields, Edgar Allan Poe, Karlheinz Stockhausen, Oscar Wilde, Sigmund Freud, en Carl Gustav Jung. Lage cultuur wordt op deze cover op gelijke hoogte gesteld met hoge cultuur. The Beatles plaatsten zich, schertsend bedoeld of niet, letterlijk tussen invloedrijke filosofen, psychiaters, psychologen, klassieke componisten, roman- en toneelschrijvers.

De cover van *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* voldeed precies aan de mode van de tijd waarin hij werd gemaakt. Het fenomeen popart beleefde in de jaren 60 van de vorige eeuw zijn hoogtepunt. De hoes van *Sgt. Pepper* was een exponent van die traditie. Kunstenaars als Richard Hamilton en Andy Warhol verhieven alledaagse objecten tot kunst, net zoals Marcel Duchamp dat allang gedaan had in 1917 met *Fountain*, een omgekeerd urinoir. Exemplarisch zijn Warhols *Campbell's* soepblikken, die nauwelijks te onderscheiden zijn van de echte verpakkingen uit de supermarkt. De popartstroming richtte zich bewust op het massapubliek uit afkeer voor elitaire kunst. En wat zij aan de massa voorschotelden, hadden zij uit de wereld van de massa gehaald, want hun kunst moest immers de massa aanspreken. Ingewikkelde filosofische concepten lagen daarom niet ten grondslag aan hun creaties, eerder waren het regelrechte kopieën van bestaande producten, figuren en fenomenen uit de kapitalistische consumptiemaatschappij. Om de prozaïsche werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen, gebruikten de makers van popart dezelfde materialen waarmee consumptiegoederen werden vervaardigd. Kant en klare voorwerpen werden in de kunstobjecten verwerkt. De collagetechniek werd veelvuldig toegepast waarbij bijvoorbeeld foto's van beroemdheden of bepaalde logo's en symbolen werden bewerkt en tegen een andere, nieuwe achtergrond werden geplaatst.

De popartkunstenaar hoefde beduidend minder technische vaardigheden te bezitten dan een kunstenaar die realistische of figuratieve kunst maakte. Ook vereiste het geen zware geestelijke inspanning om tot de artistieke concepten te komen aangezien het doel was de banaliteit van de consumptiemaatschappij te weerspiegelen. Toch beschouwden de makers van popart zichzelf als kunstenaars en werden zij door velen ook zo gezien. Imago speelde in bepaalde artistieke kringen een belangrijke rol, waarin men drukdoende was met het sublimeren van hun artistieke manier van leven. Neem The Factory van Warhol, zijn studio in New York in de jaren 1960: een verzamelplaats voor vrijgevochten excentriekelingen die daar opgingen in wilde feesten vol drank, drugs en seks. Het was een exclusieve plek voor exclusieve en vooral ook ruige types zoals travestieten, junkies en popmuzikanten. Saaiheid en braafheid waren er uit den boze. Niet zozeer de artistieke prestaties leken daar de kunstzinnigheid te bepalen, maar eerder de gedragingen die, in tegenstelling tot de grondslagen van de popart, zo onalledaags en antiburgerlijk mogelijk moesten zijn. De mens, de scene,

het hele sociale gebeuren rond de werkelijke kunstwerken leken net zo'n grote rol te spelen als de kunst zelf. Kunst en kunstenaar waren één.

Het verschil tussen de activiteiten in *The Factory* en sommige van Warhols films zijn minimaal. Films, of misschien beter gezegd opnames als *Kiss*, *Blowjob*, en *Taylor Mead's Ass* laten expliciete seksuele handelingen en/of lichaamsdelen zien. Warhol schotelde zijn kijkers een weinig elegante weergave van een realiteit voor zonder plot en scenario. Het behoeft geen uitleg dat in een benevelde sfeer van seks, alcohol en drugs geen hoogstaande intellectuele constructies tot stand kunnen worden gebracht. Dit was ook allerm minst de bedoeling van anti-intellectueel Warhol. Zijn eigen persoon en werken wist hij goed te nuanceren. In een interview vlak voor zijn dood zij hij over Leonardo, wiens Avondmaal hij in de jaren 1980 bewerkte in een reeks van schilderijen: "I enjoyed working with him, with his "Last Supper", but nowadays there are no artists who can be compared with his genius; the new Leonards are Armani, Krizia and the other Italian designers."<sup>195</sup>

Warhols uitspraak geeft blijk van een hiërarchische verhouding waarbij Leonardo boven anderen staat, maar geeft eveneens een hiërarchische opheffing te kennen aangezien modeontwerpers de plaats van Leonardo zijn gaan innemen. Verder klinkt er een nihilistische tendentie door in zijn woorden. Warhol leek weinig vooruitgangsdrang en geloof te bezitten. De gedachte dat modeontwerpers de nieuwe Leonardo's zijn, lijkt te impliceren dat de traditionele kunst dood is en dat er geen traditionele kunstenaars meer bestaan; dat de oude kunst plaats heeft gemaakt voor een nieuwe, minder verheven kunst die niet uitsteekt boven de banale alledaagse realiteit maar daar een integraal onderdeel van uitmaakt.

Zo kleurrijk als de popart was de uiterlijke vertoning van de hippiebeweging die eveneens de jaren 1960/70 gestalte gaf. Als een virus verspreidde het Amerikaanse modeverschijnsel zich over de rest van de westerse wereld. Ook John Lennon liet zijn baard staan en begon met songs als *Give Peace a Chance* (1969) voor de vrede te prediken. De hippies zetten zich af tegen de oudere generaties, die zij maar kleurloos en gezagsgetrouw vonden. Die zouden zich kritiekloos hebben laten meevoeren in politieke en maatschappelijke stromingen die het welzijn op de wereld weinig goed deden. De hippies echter durfden vermeende misstanden aan de kaak te stellen, of het nu om discriminatie van vrouwen en homo's of oorlogen ging. Zij creëerden een tegencultuur als alternatief voor de in hun ogen immorele dominante cultuur waar de meeste burgers slaafs deel van uitmaakten. Het verspreiden van liefde was hun credo, maar vooral gaven zij liefde aan elkaar gezien de losbandigheid die zij tentoonspreidden op de talrijke massabijeenkomsten van de flowerpowerstroming. Hun gedrag was wat betreft vrijzinnigheid te vergelijken met dat van de bezoekers van Warhols Factory: het bedrijven van seks en het gebruik van verdovende middelen waren immers de voornaamste activiteiten.

Door de bekritiseerde oudere generaties werden de hippies veelal als langharig werkschuw tuig beschouwd die weliswaar hun mond vol hadden van wereldvrede maar zelf geen enkele reële bijdrage daartoe leverden. Deze reactionaire kritiek was niet helemaal misplaatst. De hippie- of flowerpowerbeweging was in de eerste plaats een jeugdcultuur met een buitensporig hedonistische inslag. Het scanderen van leuzen voor de liefde en de vrede tijdens concerten en demonstraties kan hoogstens worden opgevat als een goedbedoeld en nobel signaal. Maar in concreto bouwden de hippies natuurlijk geen betere wereld. Dat kon ook niet van hen verlangd worden, verdoofd als dat zij waren door LSD, alcohol en psychedelische 'klankinjecties'. De hippies wilden zich vooral goed voelen, zich gewoonweg vermaken. Foto's en videobeelden van Woodstock laten jonge mensen zien die met zalvende blik, als waren zij Jehova's getuigen of leden van een notoire sekte, wat verdwaasd in het rond staren. Van hen kon geen fysieke arbeid worden verwacht noch intellectuele prestaties. Maar de hippies namen hun verrichtingen toch zeer serieus. Zij meenden werkelijk te strijden voor de goede zaak. Zij deden dit volgens hun eigen moraal, hun eigen regels en wetten die de ouderen simpelweg niet begrepen. Het feit dat de hippies ouderwetse opvattingen minachtten en hun eigen ideeën, moraal en levensstijl beter vonden dan die van hun ouders had toch iets elitairs. En was de exorbitante zelfbevrediging niet je reinste egoïsme? Liefde en affectie gaven zij immers alleen aan elkaar, aan leden van de clan, aan hun soortgenoten. En de luidruchtigheid waarmee zij zich profileerden, was dat geen substantiële ijdelheid van een groep mensen die banaal massagedrag vertoonden, te weten, roepen wat iedereen roept omdat iedereen het roept; hetzelfde 'vergrijp' dat blindelings na-apen heet, waar zij hun reactionaire tegenstanders van beschuldigden? Waren de

---

<sup>195</sup> Zie Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci – The Complete Paintings*, (Köln: Taschen, 2006), p. 115

hippies niet gewoon heel erg blij met zichzelf omdat zij – dankzij de verdiensten van oudere generaties – er een gemoedelijk leventje op na konden houden, en was hun pleidooi voor emancipatie van minderheidsgroepen niet gewoon een voorwendsel om zichzelf (nog verder) te kunnen emanciperen?

Het vrijvechten nam in de jaren 1970 immers een nog radicalere vorm aan met de komst van de punkbeweging. Als zelfstandig naamwoord heeft het woord punk de weinig flatteuze betekenis van boef, nozem en relschopper. Als bijvoeglijk naamwoord betekent het waardeloos. Het begrip werd als geuzennaam gedragen.

Punk was in de jaren 70 van de vorige eeuw een anti-stroming, vergelijkbaar met die van de hippies, maar met het verschil dat punk werkelijk tegen alles was, dus ook tegen hippies die zij te zachtvaardig vonden. Punk stond dan niet voor liefde maar voor haat en agressie en daarin waren de punkers zo consequent dat zij ook een hekel aan elkaar en zichzelf hadden. Het zelfonteerende gedrag van publieksrebel Sid Vicious, bassist van de Sex Pistols, wiens leven louter uit drugs en geweld bestond en die geheel volgens verwachting aan de gevolgen van een drugoverdosis overleed, is illustratief voor het gebrek aan respect dat veel punkers voor het leven hadden of deden voordoen te hebben. Ook het slaan, schoppen en bespugen van elkaar, inclusief de leden van de bands die optraden tijdens punkconcerten, illustreert het grimmige en destructieve karakter van de punkbeweging. Gevestigde tradities en gebruiken moesten worden afgebroken. Het individu moest over totale vrijheid kunnen beschikken, vond men. Punkers lieten zich niet vertellen door de gevestigde orde hoe zij zich moesten gedragen, hoe zij behoorden te denken en wie zij moesten zijn. Anarchie was het motto en autoriteiten werden miskend. Vandaar dat in de teksten van punkbands machtsbolwerken als de kerk, politie en regering het steevast moesten ontgelden. Dit gold ook voor muziek die in de hitlijsten stond; die zou commercieel en onoprecht zijn, een met winst oogmerk product vervaardigd door steenrijke platenmaatschappijen. Punkers deden liever alles zelf en zij lieten zich voorstaan op een 'D.I.Y.' (do it yourself)-mentaliteit: zij creëerden hun eigen mode, organiseerden hun eigen feesten en brachten hun muziek in eigen beheer uit. Aan de muziek zelf kan nauwelijks een monografie gewijd worden, gezien het bijzonder lage speltechnische en compositorische niveau ervan. Iedereen kon deze muziek spelen, iedereen mocht meedoen. Niet langer was het hebben van conservatoriumniveau een vereiste om in een succesvolle band te spelen, want de punkers hadden een nieuwe esthetiek ontwikkeld: de esthetiek der lelijkheid. Schoonheid van klank, virtuositeit en muzikaal raffinement pasten niet in die leer. De nieuwe schoonheid betekende onder andere lompeheid van ritme, ruwheid van toon, hardheid van woorden. Dit was geen gestileerd primitivisme zoals Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, punk was echt primitief.

De boosheid en verontwaardiging die de punkmuziek zo direct ventileerde, sprak veel mensen uit de lagere sociale regionen aan. Dit gold vooral voor Engeland waar in de achterbuurten van Londen in de jaren 1970 veel punkbands werden geformeerd. Daar had men het gevoel in een sociale achterstandspositie te verkeren. De zware economische crisis die de westerse wereld in de jaren 1970 teisterde, versterkte dit gevoel. Bandnamen als The Cockney Rejects, The Oppressed en The U.K. Subs getuigen van deze veronderstelde ondergeschikte rol. De leden van de 'working class' hadden het gevoel dat hen onrecht werd aangedaan door de sociale elite die aan het hoofd stond van machtsmechanismen als justitie en regering en derhalve hun eigen welvarende positie in stand hield. 'They take from the poor and give to the rich' en meer van dat soort slagzinnen werd niet zelden geuit door de zelfverklaarde paria's van de maatschappij. Het was de sociale elite die bepaalde wat er met de maatschappij gebeurde en daarom hadden velen uit de arbeidersklasse geen vertrouwen in de toekomst. Deze pessimistische visie werd bij uitstek door de punkmuziek vertolkt. Maar was punk wel echt de uitvinding van de werkende klasse? Wie maakte het nu eigenlijk mogelijk dat deze subcultuur kon gedijen?

De band die voor de doorbraak van het punkgenre zorgde waren The Sex Pistols. De band werd met behulp van Malcolm McLaren geformeerd in 1975. Laatstgenoemde had een kledingboetiek in Londen genaamd SEX. Daar werd kleding verkocht die later als typisch punk zou worden 'versleten': gescheurde spijkerbroeken, hondenkettingen, veiligheidsspelden, leren jassen vol opgenaaide emblemen, enzovoorts. De winkelformule was geënt op de ideeën van de situationisten, een artistieke beweging met politieke ambities die in de jaren 1960 haar hoogtepunt beleefde. De beweging had kritiek op het kapitalistische systeem en de daaruit voortkomende consumptiemaatschappij alsook de massamedia die van het volk een blinde, volgzaam kudde schapen maakten die zonder vragen te stellen gehoorzaamden. De situationisten meenden dat individuele vrijheid voorop moest staan en dat

alle leden van de maatschappij gelijkwaardige invloed zouden moeten hebben op het functioneren ervan. Dit gelijkheidsprincipe was rechtstreeks afkomstig van Marx, wiens ideeën zij incorporeerden in hun eigen stellingen. De consumptiemaatschappij had de zintuigen van haar deelnemers doen afstompen – voorzagen zij dit effect niet bij de werking van de totalitaire marxistisch-communistische samenleving? – wat ten koste ging van de levenskwaliteit. Mensen zouden hun primitieve verlangens onbeteugeld moeten kunnen laten om zo het optimale geluk te kunnen bereiken, met andere woorden, iedereen zou het recht moeten hebben om datgene te doen wat zij wilden doen. Door middel van provocerende en verstorende acties moest het traditionele gezag tot wankelen worden gebracht zodat er uiteindelijk een samenleving zonder gezag zou ontstaan. Een dergelijke samenleving zou alleen kunnen overleven als deze continu onderhevig zou zijn aan onregelende krachten, want macht corrumpeert net zo snel als dat ideeën tot gemeengoed worden en waarde krijgen. Maar als iets geen waarde heeft, is het waardeloos, dus punk.

De Sex Pistols brachten de ideeën van de situationisten in praktijk nadat de beweging officieel was opgeheven in 1972. Dankzij de organisatorische kwaliteiten alsmede het commerciële inzicht van McLaren kreeg de groep bijzonder veel aandacht van de media. Bij hun televisieoptredens sloegen de bandleden schunnige taal uit en consequent beledigden zij de interviewers van het programma waarin zij verschenen. De kleding die zij droegen was het type kleding dat in McLarens uitdagende boetiek werd verkocht. Uit hun lichaamstaal- en houding bleek ongeïnteresseerdheid en onaangepastheid. De Sex Pistols wilden laten zien dat zij zich van niets en niemand ook maar iets aantrokken.

Zeer bewust werd een rebels beeld neergezet. Rebelle werd uitgebeeld. Hier was geen sprake van een spontane uitbarsting van boze jongeren. Geenszins. Spontane boosheid laat zich alleen op straat zien, in de “echte wereld”. Welke strategie ging schuil achter de uitgebeelde rebelle? Tendensen van onvrede onder delen van de bevolking werden hier door de autoriteiten in goede banen geleid, onder controle gebracht. En dit gebeurde op zo’n geraffineerde wijze, dat de massa daar geen enkele notie van had. Woede bekoelt zodra deze wordt opgenomen in een traject bestaande uit concerttournees, televisieoptredens en interviews. De woede werd van de straat gehaald en ‘verzorgd’, in de watten gelegd. De woede werd een platform geboden en zo was de woede niet langer echt, maar eerder een toneelstukje, een afgeleide van de oorspronkelijke woede. Niet met harde hand werd de opstandigheid van de massa de kop ingedrukt, zoals in vervolgen tijden het leger eraan te pas moest komen op volksrevoltes neer te slaan. Integendeel, het volk werd op zijn wenken bediend.

Het middel om de menigte tot bedaren te brengen heet kapitalisme: het systeem waartegen de situationisten en anarchistische punkers zo fel ageerden omdat het de mensen zou indoctrineren en maatschappelijke eenheidsworst teweeg zou brengen. In kapitalistische handen werd de woede een product en het volk de afzetmarkt. Zo werd de kalmte bewaard en economisch gewin bewerkstelligd. Aan de liefhebbers van punk werd de illusie geschonken dat het individu vrij is om te doen wat het wil. Punkers verkeerden in de waan dat zij uniek waren met hun extravagante haar- en kledingstijl en woeste muziek. Velen zeiden dat punk een ‘way of life’ was, een alternatieve levensstijl tegen de burgerlijkheid en het systeem. Maar punk was net als alle andere (sub)culturen en samenlevingen een constructie, een optelsom van regels en geboden. Net als alle andere culturen was punk gebonden aan tal van voorschriften waaraan men moest voldoen om lid van de gemeenschap te kunnen zijn. Alleen zijn er verschillende ordes van grootte. Punk was geen ‘mainstream’-genre maar een subcultuur; klein van omvang leek zij exclusief. Maar het imitatieprincipe dat ten grondslag ligt aan het menselijke gedrag geldt ook voor subculturen. Mensen groeperen en imiteren elkaar, ook diegenen die het individualisme bepleiten. Derhalve zijn marketingwetten ook op subculturen toepasbaar, zoals de punkbeweging heeft aangetoond. Het kapitalistische systeem heeft het ontstaan van subculturen mogelijk gemaakt. Het maakt gebruik van het gevoel van mensen uniek en belangrijk te willen zijn. Het systeem voedt hen in die illusie. Het kapitalisme maakt in de kern gebruik van de wil tot macht die in alles schuilt.

Als we uitgaan van het schopenhaueriaanse en/of nietzscheriaanse idee dat iedereen door machtswellust (indirect, onbewust) gedreven wordt, gold dit ook voor de werkende klasse. Ook zij wilden voornaam zijn, in de adelstand verheven worden. Veel punkbands zeiden de arbeidersklasse te vertegenwoordigen. In hun teksten ageren ze tegen de middenklasse en de maatschappelijke elite, want die hebben het geld en de macht en die zouden bovendien de lagere klassen onderdrukken. Maar niet alleen gaven zij uitdrukking van hun onvrede over hun ondergeschikte sociale rol. Evenzeer deden zij aan machtsvertoon. Een kreet als ‘we rule the streets’ is exemplarisch daarvoor. Zij mochten op de

sociale ladder dan wel onderaan staan, op straat waren zij de baas! Dat was hun domein, daar waren zij koning! Laten we uitgaande van dit latente machtsstreven van de lagere sociale klassen eens nauwkeurig kijken naar een tweetal tekstpassages uit het nummer *God save the Queen* (afkomstig van het album *Never mind the Bollocks, here's the Sex Pistols*, 1977) van The Sex Pistols, de band die zo in de schijnwerpers werd gezet door het belangrijkste instrument van het kapitalistische systeem: de massamedia. De band die bij uitstek beantwoordde aan de anti-autoritaire tendens onder de West-Europese werkende klasse die net als het Russische proletariaat in 1917 hun eigen tsaren en bourgeoisie de nek om leken te willen draaien.

*God save the queen*  
*The fascist regime*  
*They made you a moron*  
*Potential H-bomb*

*When there's no future*  
*How can there be sin*  
*We're the flowers in the dustbin*  
*We're the poison in your human machine*  
*We're the future, your future*<sup>196</sup>

Het gaat hier om een tegenstelling tussen de arbeidersklasse en de sociale elite. Er wordt gesproken in termen van zij en wij. De auteur van de tekst, John Lydon, vertegenwoordigt de arbeidersklasse.

De koningin, hoofd van de sociale elite, wordt dood gewenst. Het regime of systeem waarin de arbeidersklasse zich moet handhaven, wordt fascistisch bevonden. En 'zij', de elite die het bekritiseerde systeem heeft ontworpen en in stand houdt, hebben van de leden van de arbeidersklasse een stelletje idioten gemaakt, een bom die op het punt staat te ontploffen. Dat sommige leden van de werkende klasse staatsgevaarlijk zijn, is de schuld van de elite.

Laten we nu het tweede couplet bekijken. Daarin staat dat als er geen toekomst is, wanneer er dus niets mooiers en hogers in het verschiet ligt, er geen zonde mogelijk is. Dit impliceert dat als er wel een toekomst is (iets mooiers en hogers) er dus wel zonde mogelijk is. De auteur van deze tekst verwachtte, net als een hond van zijn baasje, een beloning voor goed gedrag. Zonder beloning wil hij zich niet goed gedragen. Integendeel, zonder beloning zal hij zich juist slecht gedragen, zo slecht dat alles en iedereen daarvan het slachtoffer moet worden. Het feit dat hij schrijft over zonde, betekent dat hij het verschil kent tussen goed en kwaad. Maar onbaatzuchtig goed wil hij niet doen.

In deze passage schuilt een zeker wraakzuchtig genoegen: een sadistische spot wordt gedreven met diegenen aan wie deze onheilspellende boodschap is gericht, te weten de sociale elite. Er huist ook een verwijt in, namelijk dat de sociale elite schuldig zou zijn aan het feit dat er geen toekomst is. Omdat er geen toekomst is, vervalt de arbeidersklasse in zonde. Aldus, de arbeidersklasse wil van de sociale elite een goede toekomst krijgen, met andere woorden, ze willen door de sociale elite verzorgd worden. Maar tegelijkertijd bedreigt en chanteert de arbeidersklasse de sociale elite, want als die niet goed genoeg zijn best doet, krijgt deze ervan langs. De arbeidersklasse wil dus de macht hebben, maar die moet gratis zijn, zij willen daar niets voor doen, daar geen inspanning voor leveren. Zij willen wel de lusten maar niet de lasten. Sterker nog, zij willen dat de leden van de sociale elite voor hen werken, dat zij de slaven zijn. Met behulp van ordinaire intimidatie proberen zij hun machtspositie te verwerven.

In deze tekst wordt de sociale elite als schuldige aangewezen voor de problemen. Nergens steekt de auteur de hand in eigen boezem of geeft hij blijk van enig verantwoordelijkheidsgevoel. Nergens laat de auteur zien dat hij in staat zou zijn eigen waarden te creëren, nee, die moeten voor hem door anderen gemaakt worden. In God gelooft de auteur ook niet. Als dit wel zo was, dan zou er een beloning in het hiernamaals zijn als hij zich goed zou gedragen. En met zo'n hoge autoriteit zouden geen deals kunnen worden gesloten en al helemaal niet zou God kunnen worden gechanteerd. Een machtsstrijd zoals die in de mensenwereld continu en op allerlei wijzen wordt gevoerd is onmogelijk met God als opponent. En aan een goddelijke orde op aarde kan ook al niet worden getornd. De auteur

---

<sup>196</sup>Zie <http://www.sexpistolsofficial.com>

schrijft dat hij en zijn gevolg een geloof nodig hebben om goed(aardig) te kunnen functioneren, want anders zijn zij niet meer in toom te houden. De behoefte aan geloof impliceert de behoefte aan autoriteit, want datgene waarin iemand gelooft, waarin hij zijn hoop en vertrouwen stelt, is altijd groter dan hijzelf, immers, de gelovige roept het geloof aan om zich te schikken naar het geloof in de hoop iets te ontvangen. De auteur geeft aan dat hij zich zonder autoriteit niet kan handhaven, hij zonder hiërarchische orde ten onder gaat.

Maar hoewel de tekst het toppunt van nihilisme is, gaat er een enorme kracht en zelfverzekerdheid van uit: een arrogant vertrouwen in het eigen kunnen en een minachting van regels en geboden, aangezien de schrijver in staat denkt te zijn deze zelf te kunnen bepalen. De schrijver denkt dit omdat hij in de gelegenheid gesteld is dit te kunnen en mogen denken. Aan de schrijver is de illusie geschonken dat hij uniek is, een vleesgeworden god die ongestraft kan doen en laten wat hij wil. En in het bezit van die veronderstelde vrijheid tekent de schrijver gedachtes op die blijk geven van machtswellust. Ontketend kan hij zich nu een weg omhoog vechten. En omdat hij onderaan de hiërarchische ladder staat, moeten er veel vijanden bestreden worden die allemaal deel uitmaken van de middenklasse en elite. De schrijver neemt dan ook geen genoegen met een bescheiden plek ergens halverwege de ladder, nee, hij wil bovenaan de ladder staan. Want alleen helemaal bovenaan, zonder autoriteit boven hem, kan hij volledig de baas zijn over zichzelf en over anderen. Maar de schrijver weet natuurlijk dat hij niet echt bovenaan kan komen te staan, een respectabele positie kan bekleden waarbij verantwoordelijkheid moet worden gedragen en waarbij een grote intelligentie en exclusieve vaardigheden vereist zijn. Dus het enige dat de schrijver kan doen, is zich laten voorstaan op een bepaalde mentaliteit, een mentaliteit die ageert tegen alles wat knap en verheven is. Knapheid en verhevenheid worden echter door orde, structuur, strenge regels en gedisciplineerde arbeid bewerkstelligd. Deze aloude christelijke deugden worden daarom door de schrijver bestreden, zo laten enkel frasen uit de song *Anarchy in the UK* (1976) van The Sex Pistols zien:

*I am an antichrist  
I am an anarchist  
Don't know what I want  
But I know how to get it  
I wanna destroy the passerby*

*'Cause I wanna be Anarchy  
No dogsbody*

*And I wanna be an anarchist  
(I get pissed, destroy!)<sup>197</sup>*

Het tegen Christus zijn kan worden opgevat als het zijn tegen iedere autoriteit, daar het christendom een grondslag is van de westerse wereld. De schrijver weet niet wat hij wil, ofschoon hij wel meent te weten hoe hij datgene waarvan hij niet weet wat het is, moet krijgen. Maar met de uitspraak dat hij een toevallige passant wil 'vernietigen', wordt de insteek toch wel duidelijk. Totale anarchie is wat de schrijver wil, en dat betekent ook anarchie van de geest. Vandaar dat de schrijver niet weet wat hij wil. Zijn geest mag niet ondergeschikt zijn aan allerlei kaders, regels en planningen, ofwel zijn geest mag niet gepreoccupeerd zijn. Als een dier doet hij gewoon wat in hem opkomt, een roofdier welteverstaan dat zijn prooi vanuit het niets in een opwelling bespringt. Dat is pure vrijheid. Vriendelijke gestes hoeven wij echter niet te verwachten, louter aanvallende gedragingen omdat in alles een vijand wordt gezien die de vrijheid van de schrijver zou kunnen bedreigen. Deze zegt geen slaaf te willen zijn. Maar zoals gezegd weet de schrijver dat hij wel degelijk een ondergeschikte rol bekleedt en niet bij machte is om op conventionele wijze de top te bereiken. Dus moet de traditionele hiërarchische orde vernietigd worden om plaats te maken voor een nieuwe. Die nieuwe orde heet een platte structuur plat aangezien het een anarchistische orde betreft, aldus een samenleving zonder autoriteit. Maar een samenleving zonder macht is helemaal niet waar de schrijver naar streeft. Hij wil juist de macht. Daartoe heeft hij een samenleving nodig waarin geen vaststaande, gefixeerde machtverhoudingen

---

<sup>197</sup> Zie <http://www.sexpistolsofficial.com>

bestaan. Want in een dergelijk gecultiveerde omgeving worden agressieve neigingen door leger, politie en justitie in de kiem gesmoord of afgestraft. Maar in een samenleving zonder gezag kan de agressor gedijen. In een dergelijke samenleving is de primitieveling de baas, hij die door middel van intimidatie en bruto geweld zijn medemens overheerst en aan zich onderwerpt. De droom van een anarchistische maatschappij is dus vals. Een maatschappij zonder gezagskaders is vereist om als barbaar de macht over anderen te kunnen hebben. In zo'n samenleving geldt dus het recht van de fysiek sterkste, anders gezegd het recht van diegene met het minste mededogen en het minste geweten. Daarom is in zo'n roekeloze samenleving voor bespiegeling geen plaats, geen plaats voor moraal en ethiek, geen plaats voor intellectualisme of geestelijkheid in het algemeen. Want in iedere cultuur zijn het de intelligentsia die het voor het zeggen hebben. De intelligentsia scheppen de normatieve, morele en wettelijke kaders. De intelligentsia leven derhalve bij de gratie van hiërarchie. Het is de hiërarchie die hen de macht verschaft en hen beschermt. Voor de barbaar die naar macht streeft, is het dus noodzaak het intellectualisme te vuur en te zwaard te bestrijden. Het intellectualisme ondermijnt zijn machtspositie. Bovendien wil de barbaar ook niet moreel bekritiseerd worden, een taak oorspronkelijk voorbehouden aan de geestelijkheid. Hij wil of kan geen ethische afwegingen maken want gewetenswroeging zou hem beletten zijn doel te bereiken. Hij moet dus vrij zijn van moraal om macht te kunnen verkrijgen.

Hoewel de situationisten, The Sex Pistols en bepaalde leden van de arbeidersklasse deze macht niet in formele zin hebben verworven, hebben hun antiautoritaire ideeën wel degelijk alle lagen van de maatschappij bereikt. De vraag is of ze daarmee dan toch een zekere macht verwierven, aangezien hun mentaliteit zich grootschalig begon te verspreiden. Zoals gezegd had de elite hen de illusie geschonken van individuele vrijheid alsook de openlijke speelruimte waarbinnen ze hun recalcitrante, anti-autoritaire, anti-intellectuele en a-morele ideeën konden spuien. Ook was het de maatschappelijke bovenlaag die de technische middelen had gecreëerd waarmee de producten tegen het elitarisme konden worden vervaardigd en waarmee de massa een platform kreeg. En zoals gezegd werden de driften van de massa door de elite opgevangen en ingezet binnen een commercieel traject. Nu de massa en de elite zoveel met elkaar te maken hadden gekregen en zo van elkaar afhankelijk waren geworden, in hoeverre werd dan de elitecultuur beïnvloed door de massacultuur en/of andersom?

Om deze vraag te beantwoorden bezien we de hoge kunst van de jaren 70 van de vorige eeuw, te beginnen met Patrice Chéreau's baanbrekende en invloedrijke uitvoering van de *Ring* in 1976 tijdens de Bayreuther Festspiele. In navolging van zijn productie in het dwangmatig progressieve Bayreuth besloten meer grote operahuizen (vooral in Europa) in de late jaren 1970 om 'gevestigde' opera's vanuit nieuwe perspectieven te beschouwen door middel van compleet nieuwe ensceneringen die op geen enkele wijze aan de conventionele enscenering deden herinneren.<sup>198</sup>

Met zijn 'centennial' *Ring* brak Chéreau resoluut met de traditionele uitvoering van de operacyclus. Wolfgang Wagner, die toen de leiding had over de Festspiele, had de Fransman in dienst genomen op aanbeveling van Pierre Boulez die als dirigent optrad in Chéreau's productie. Laatstgenoemde had nauwelijks ervaring met opera's, laat staan met die van Wagner. De ontwerpers van de kostuums en het podium hadden zelfs nog nooit een opera van de componist bijgewoond. Het gevolg was een geheel nieuwe uiterlijke weergave van het vierluik dat nogal seksueel getint was. Zo zagen de Rijndochters er in de openingsscène van *Das Rheingold* uit als een stel prostituees die tippelend bij een hydro-elektrische krachtcentrale de lelijke dwerg Alberich het hoofd op hol brachten. En in *Die Walküre* bedreef Siegmund de (incestueuze) liefde met zijn zus Sieglinde. De protagonisten werden niet langer voorgesteld als mythische en goddelijke figuren. Zij waren doodnormale mensen geworden, soms met abnormale gebreken. Ook de omgeving waarin deze karakters optraden was niet langer mythologisch en tijdloos zoals Wagner dat wilde. De enscenering stelde een specifieke historische periode voor, die van de moderne industriële tijd van de late negentiende en vroege twintigste eeuw. Waar voorheen een onoverbrugbare kloof was tussen de werkelijke wereld van het publiek en de 'goddelijke' wereld van het kunstwerk, werd bij Chéreau deze kloof in visuele zin totaal gedicht. Hij had de *Ring* gedemythologiseerd, vermenselijkt, genormaliseerd, zelfs genivelleerd. De hiërarchische afstand tussen de mens en het bovenmenselijke was niet langer. De mensen hadden de

---

<sup>198</sup> David J. Levin, *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007), p. 5

plaats van de goden ingenomen en daarmee zichzelf als voorbeeld genomen. De mensen waren de nieuwe goden geworden.

Chéreau liet de vermenselijkte karakters optreden in een kille, geautomatiseerde, machinale wereld. Een wereld zonder iets hogers. Met het wegvallen van dit hogere zijn hoge cultuur en lage cultuur meer op elkaar gaan lijken. Dat impliceert een triomf voor de lage cultuur, want het zijn de elementen uit de wereld van de lage cultuur die zijn binnengedrongen in de wereld van de hoge cultuur, niet andersom. Chéreau brak Wagners kunstwerk open, zodat prozaïsche elementen konden binnendringen. Een gesloten kunstwerk kan in het midden van de maatschappij staan, en al haar invloeden weerstaan omdat het gesloten is. Vermenging is dus alleen mogelijk als het kunstwerk zich ontsluit. Door Wagners regieaanwijzingen niet op te volgen, had Chéreau het kunstwerk ontsloten, want een van de componenten van het *Gesamtkunstwerk* werd uit het bouwwerk gehaald. Zo ontstond een opening waardoor het alledaagse zich met het uitzonderlijke kon verenigen, wat Chéreau's opvoering haarfijn liet zien daar de muziek van de *Ring*, dat een gefixeerd element uit de hoogcultuur is, gelijktijdig en in samenhang verscheen met de industriële encensering.

De regisseur had voor zijn productie inspiratie uit het dagelijkse leven gehaald. Hij had zich gebaseerd op de gedragingen van normale mensen en op dingen die in de echte wereld bestaan, dingen die je op straat tegenkomt. Die dingen werden door Chéreau op een podium geplaatst. Het raamwerk waarbinnen hij zijn prozaïsche elementen positioneerde werd gevormd door de partituren van de vier opera's, het Festspielhaus, en de Festspiele. Prozaïsche zaken werden uitgebeeld in een elitaire omgeving. Derhalve was er een afstand tussen de straat en de plek waar de straat beschouwd werd, in dit geval het toneel, maar dat kon ook een atelier zijn, zoals Warhols Factory.

Niet alleen hoge kunst werd op grote afstand van alledaagse plekken vervaardigd en bewonderd, ook populaire kunstvormen kenden die afstand. Popartiesten als The Beatles en Elvis vertegenwoordigden dan wel het massapubliek, toch begaven zij zich op grote afstand ervan. De teksten en muziek werden gemaakt in exclusieve omgevingen, variërend van privévilla's tot exclusieve opnamestudio's. En ook tijdens optredens waren Elvis en The Beatles weliswaar te zien en te horen, maar zij begaven zich op onbereikbare afstand van hun fans.

Het was natuurlijk niet zo dat alle popgroepen van de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw op een dergelijke afstand van hun publiek stonden. Ook toen stonden er bandjes in cafés tussen het publiek, volgens het credo dat 'van de mensen, voor de mensen' luidt. Maar de grote artiesten, zij die symbool stonden voor de algemene popcultuur, stonden niet tussen het publiek. Die gigantische kloof tussen band en het publiek, tussen symbool en datgene wat gesymboliseerd werd, was een vorm van hiërarchie waar de punkbeweging fel tegen ageerde. Punk was de eerste populaire muziekstroming die ondanks de grote populariteit ervan niet van omgeving veranderde. The Sex Pistols waren dan wel op televisie te zien, zij bleven in dezelfde obscure zaaltjes optreden waar zij ook voor hun grote bekendheid optraden. De roem van The Sex Pistols is uiteraard niet te vergelijken met die van Elvis Presley en The Beatles, maar hun aanwezigheid in de wereld van de popmuziek is veelzeggend gebleken.

In de vroege jaren 1970 kwam met de aandacht voor de punkstroming, voor het eerst een groot deel van aandacht te liggen op de allerlaagste regionen van de westerse kunst en cultuur. De aandacht kwam rechtstreeks op straat te liggen, en op datgene wat zich op straat afspeelde. Dus de fenomenen van de straat werden niet in een exclusieve omgeving uitgebeeld, beschouwd en bespiegeld. De kunst van de straat bleef op straat. En dat betekende dat de kunst van de straat net zo lomp, ruw, ongepolijst en ongecultiveerd moest blijven als de straat zelf. Anders zou die kunst niet meer op straat thuishoren. Waar een band als The Beatles prozaïsche thema's lichtelijk had verheven en dus lichtelijk had ontdaan van hun banaliteit, daar lieten The Sex Pistols de banaliteit zelf zien in haar meest platvloerse hoedanigheid. Zoals eerder gezegd symboliseerden zij geen primitivisme, zij waren het primitivisme. Het duistere steegje in de achterbuurt, met graffiti op de wanden, werd een schouwtoneel, een nieuw voorbeeld voor de verrichtingen in het atelier.

In de tijd dat punk zijn opmars beleefde in Europa en Amerika, omstreeks 1975, werd het spuiten van graffiti op muren in de openbare ruimte, dat in de ogen van velen toch je reinste vandalisme is, tot een kunstzinnige bezigheid gerekend. Dit vooral dankzij Keith Haring, die zich liet inspireren door de graffiti die hij aantrof op de muren van de achterbuurten in New York. Hij importeerde de 'beelden' uit de achterbuurt in het atelier. Graffiti kreeg een hogere waarde, zelfs high brow status. Graffitikunst was een nieuwe vorm van avant-garde, maar deel van de voorhoede maakte Haring niet uit. Eerder de



achterhoede. De straatvlegels uit de achterbuurten hadden het voorbeeld gegeven, en Haring volgde hun voorbeeld. Hij cultiveerde het kladden van graffiti en plaatste zijn werken in een nieuwe context. Sommige van zijn werken werden in de openbare ruimte geplaatst. Eerder werd in de westerse wereld al geput uit de wereld van de laagcultuur, maar in de jaren 1970 daalde men steeds dieper af om nieuwe dingen te vinden. Diep beneden vond men dingen die nieuw en uitdagend waren, althans nieuw binnen de context van de hoge cultuur. Klaarblijkelijk had de hoge cultuur haar eigen bronnen verbruikt. Zij was door haar inspiratie heen. De hoge cultuur was niet langer in staat om de symbolen te creëren waar de massa zich aan kon optrekken. Het was de massa die voortaan de symbolen creëerde. En de elite nam deze symbolen volgzzaam over. De kunstenaarselite volgde voortaan de massa, alle lagen van de massa, dus ook de sociale onderklasse waardoor het kwalitatieve verschil tussen massa en elite langzaam ophield te bestaan.

Door de vermenging van elitecultuur en massacultuur werden culturele producten steeds moeilijker te definiëren. Ze verloren hun helderheid, namen in aantal en verscheidenheid toe waarmee de begrippen kunst en cultuur alsmaar troebeler werden. De vraag welke eigenschappen dominant bleken in de moderne massamaatschappij is al beantwoord. Niet de aristocratische karakteristieken van verhevenheid, die alleen door tucht en discipline bereikt kunnen worden, maar de primitivistische karakteristieken, die nog aan tucht en discipline onderworpen moeten worden alvorens ze überhaupt tot voorname eigenschappen kunnen uitgroeien, zetten de toon. Het primitivisme kan alleen gedijen als er sprake is van een zwakke moraliteit. In het volgende hoofdstuk zullen we daarom ingaan op het morele vraagstuk dat zich onvermijdelijk aandient als we het over cultureel verval hebben, een vraagstuk dat nauw samenhangt met religie en met de thematiek van *Parsifal*.

## 6. Het samen heengaan van schoonheid en moraal

Wij hebben het primitivisme uitgelegd als willoosheid ten aanzien van verheffing van primaire driften, als toeval zonder visie, als een daad zonder geweten. De buik lijkt bol te staan van eeuwen (kunst)geschiedenis en het is alsof men een grandioze after-dinner-dip ondervindt waarbij men met een blasé gelaat en half gesloten ogen kermend en diep zuchtend het penseel intentieloos en richtingloos over het canvas laat gaan. Het lijkt erop of men zomaar wat doet, structuurloos, kaderloos, normloos en zonder moreel besef.

Het tatoeëren van varkens, het maken van x-ray scans van mensen die seks bedrijven om deze vervolgens te plaatsen in een gotisch glas-in-lood raam, het verkopen van vacuüm verpakte drollen voor duizenden euro's: slechts drie voorbeelden van de artistieke verrichtingen van de Vlaamse conceptuele kunstenaar Wim Delvoye.

Of wat te vinden van *Santa Claus with a Buttplug* van Paul McCarthy, beroemd of berucht vanwege zijn weerzinwekkende performance arts, zoals *Class Fool*, waarbij de kunstenaar een pop tussen zijn benen houdt en rondhuppelt op een met ketchup besmeurde vloer, een aantal keren overgeeft en de pop in zijn anus steekt. Misschien is zijn film *WGG* (Wild Gone Girls) zelfs nog aanstootgevender. Die laat meisjes in bikini zien die een man verminken die op de grond ligt. Zij snijden hem open met messen en uiteindelijk hakken ze zijn benen eraf.

Niet minder origineel was Jeff Koons door met pornoster Cicciolina te trouwen en samen met haar in een serie van schilderijen, foto's en beeldhouwwerken te verschijnen. De serie heeft als titel *Made in Heaven* en laat zien hoe het koppel op expliciete wijze de liefde bedrijft.

Het werk dat mogelijk de staat van de hedendaagse westerse kunst belichaamt, is Damien Hirsts een met diamanten versierde menselijke schedel. Het werk is te bewonderen in het Rijksmuseum in Amsterdam waar het geplaatst is tussen de grote werken van de Hollandse meesters zoals Hals, Vermeer en Rembrandt, nog geen tien meter verwijderd van de *Nachtwacht*. Uitgenodigd als eregast bij de expositie gaf Hirst een interview met de Nederlandse pers.<sup>199</sup> Over het concept zei Hirst: "It's just a decorated skull, really. I just thought, what is the maximum, in terms of cash, money or wealth, that you could throw at death. Lots of very rich people try to beat death with money, which of course you can't. And I think that's a very important issue and the diamond skull says it all in that sense."

Toen Hirst, die de rijkste levende kunstenaar ter wereld is, werd gevraagd of hij zichzelf als zakenman of als kunstenaar beschouwt, hoefde hij geen seconde na te denken: "what do you think, a businessman of course."

Provocatief bedoeld of niet, de wereldberoemde kunstenaar verdient inderdaad miljoenen met zijn maaksels.<sup>200</sup> Het kunstenaarschap wordt volgens Hirst door velen onterecht synoniem aan lijden gesteld: "A lot of people think that artists need to suffer, which I think is a bit sad." Maar lijden brengt inspiratie, opperde de journalist, waarop Hirst zei: "Well maybe for you or Christians or Catholics or something, but you know, I think those days are over. Life is exiting, it's full, it's rich, it's brilliant. Since Warhol really it has been ok for artists to have money." Toen hem uiteindelijk de klassieke vraag gesteld werd hoe hij herinnerd zou willen worden, dikte hij zijn gebrek aan ernst nog eens extra aan met de woorden: "a great lover, great in bed, how about you?"

Volgens sommige critici beeldt de diamanten schedel een soort van overwinning op de dood en verval uit. Maar representeert het werk niet veel eerder de triomf van de dood op de kunsten? En wordt de dood niet perfect verhuld door de schedel te laten glitteren en schijnen, alsof het werkelijk leven en waarde zou bezitten? Vertegenwoordigt de schedel niet de geforceerde en buitensporige pogingen van de hedendaagse kunst om origineel te zijn, en, als we Hirst zijn opmerkingen erbij in ogenschouw nemen, is hedendaagse kunst niet openlijk zelfvoldaan? Is zij niet vervuld met spot, kijkt zij niet met minachting naar de wereld, en lacht zij die niet vernederend uit? Is zij niet allang voorbij de ironie, maar schaamteloos sarcastisch en nihilistisch?

Als we de woorden van Hirst volgen die zegt: "beating death with money", dan staat de dood overduidelijk voor de hedendaagse kunst die artificieel in leven wordt gehouden door de speculatieve markt van het liberaal kapitalistische systeem die absurde recordprijzen voor kunstobjecten opwekt die

<sup>199</sup> Interview Damien Hirst, Rijksmuseum Amsterdam, NCRV Netwerk, 31-10-2008

<sup>200</sup> In september 2008 werd een collectie kunstwerken van Hirst verkocht voor een prijs van meer dan 140 miljoen euro.

ongekend zijn in de geschiedenis van de kunsthandel. En in een bredere zin staat de dood wellicht voor de staat van onze westerse cultuur die steeds banaler wordt, ongeremder, alsmear luchthartiger en meer egocentrisch...of, om het allemaal onder één noemer te plaatsen: steeds goddelozer. Paradoxaal genoeg wordt de diamanten schedel *For the Love of God* genoemd. De titel van het werk markeert het liefdeloze cynisme dat als een spook door de westerse wereld waart.

Een uitspraak van Stravinski verheldert de bron van dit trouweloze cynisme dat zowel de kunst als de samenleving waarin zij ontstaat, teistert. Over het componeren schrijft hij: “Hoe meer kunst wordt beheerst, begrensd en bewerkt, des te vrijer zij is. Ikzelf ervaar het als een soort verschrikking wanneer ik, zodra ik me aan een werk zet en mezelf geconfronteerd zie met de oneindige hoeveelheid mogelijkheden die zich aanbieden, het gevoel heb dat ik werkelijk alles kan doen. [...] Zal ik mezelf moeten verliezen in deze afgrond van vrijheid? Waaraan moet ik me vastklampen om te ontsnappen aan de duizeling die me bevangt bij deze oneindigheid? [...] Wat me bevrijdt van de beklemming waarmee een ongebreidelde vrijheid me overvalt, is het feit dat ik steeds in staat ben om me te richten op de concrete kwesties die aan de orde zijn. Ik heb niets aan theoretische vrijheid. Geef mij maar iets eindigs, definitiefs – materiaal dat zich leent voor mijn behandeling alleen doordat het overeenkomt met mijn mogelijkheden. Dergelijk materiaal biedt zich aan, samen met mijn beperkingen. Het is vervolgens aan mij om het de mijne op te leggen. [...] Mijn vrijheid bestaat dus in mijn bewegingsvrijheid binnen het nauwe raamwerk dat ik mezelf heb toegewezen voor elk van mijn projecten. Ik ga nog verder: mijn vrijheid wordt groter en krijgt meer betekenis naarmate ik mijn werkteerrein meer beperk en meer hindernissen voor mezelf opwerp. Alles wat die beperking doet afnemen, doet de kracht afnemen. Hoe meer beperkingen men zich oplegt, des te vrijer men zich voelt van de ketenen die de geest gekluisterd houden.”<sup>201</sup>

Volgens Stravinski is een te grote mate van vrijheid schadelijk voor de kunst maar ook schadelijk voor de mens. Kunst zonder wettelijke kaders verliest op een gegeven moment haar kracht en vitaliteit en zal in verval raken. Hetzelfde geldt voor de maatschappij. Wat Stravinski zegt, is om te kunnen scheppen hij zich bewust aan regels en geboden moet binden. Die zetten hem aan over iedere compositorische stap na te denken. De wet begrenst weliswaar, maar verschaft daardoor juist ruimte. De wet legt niet het zwijgen op, maar laat spreken. De wet breekt niet, zij maakt. Stravinski's woorden zijn bijzonder relevant omdat tegenwoordig, in tegenstelling tot wat Stravinski stelt, geloofd wordt dat regels en wetten de mensheid door de geschiedenis heen hebben onderdrukt en mogelijkheden hebben ontnomen in plaats van geboden. In de twintigste eeuw is men druk doende geweest zich van alles en iedereen te emanciperen. Zonder wettelijke beperkingen zou men eindelijk zijn volledige capaciteit kunnen benutten. De hoogste pieken zouden nog bereikt moeten worden. Het omgekeerde is gebelegen. Eenmaal vrijgevochten heeft men een esthetische duikvlucht genomen en is men samen met Wim Delvoye terechtgekomen in de drek van het riool. Het is immers de moraal die in conjunctie met de wet teloor is gegaan. En schoonheid is geheel afhankelijk van een sterke moraal.

Dankzij de verworven sociaal-maatschappelijke en artistieke vrijheden is nagenoeg alles toegestaan; men kan doen wat men wil, dit natuurlijk binnen wettelijke grenzen; het plegen van bijvoorbeeld een moord in naam van de kunst is uiteraard niet toegestaan. Dit misschien wat overdreven voorbeeld van ‘de moord’ kunnen we toch goed gebruiken als we het hebben over moreel verval of over primitieve daden. De moord geldt toch sinds Kain en Abel als de meest immorele daad, het ultieme gevolg van brandende jaloezie, haat en wrok of domme agressie. Let wel, we hebben het hier niet over de dood als straf, toegebracht door autoriteiten (die na wikken en wegen, contemplatie en beraad tot deze ultieme straf hebben besloten) maar over het eigenmachtig en wetteloos ombrengen van iemand die daar slachtoffer van wordt. En al lijkt het doden legitiem en rechtvaardig, het staat altijd ter discussie. In de *Orestie* wordt Klytaimestra, die haar zoon verbannen had, overspelig was en haar echtgenoot vermoordde, uiteindelijk door haar zoon Orestes omgebracht. Haar verdiende loon zouden wij denken, maar Orestes werd na zijn daad wel geplaagd door de wraakgoden en er moest een rechtbank aan te pas komen om Orestes vrij te pleiten, met andere woorden: over de moraal van zijn daad moest worden nagedacht. Dit voorbeeld is tweeledig: het geeft aan dat moreel besef geen vanzelfsprekendheid is, het kan alleen onder dwang tot stand komen, er moet een autoriteit aanwezig

---

<sup>201</sup> Stravinski, *Poetics of Music* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947), pag. 63 – 65, in Grout, Donald J. & Palisca, Claude V., *Geschiedenis van de westerse muziek*, vert. Frans Brand, Robert Vernooij en Oscar van den Wijngaard (Amsterdam: Olympus, 2004), p. 789

zijn die tot bespiegeling aanzet, morele standaarden ontwerpt en sancties bepaalt voor diegenen die de morele wetten overtreden. In de *Orestie* moeten zowel de wraakgoden als Orestes voor het gerecht verschijnen, want beide partijen volgden slechts hun eigen moraal in plaats van een algemeen aanvaarde moraal. Zouden beide partijen niet voor de rechtbank zijn verschenen, dan zouden zij hebben kunnen volharden in hun individuele neigingen, met het gevaar dat de resultaten van die neigingen nooit aan een ethische blik onderworpen zouden zijn geworden. Voor Orestes zou dit waarschijnlijk slecht hebben uitgekapt; zonder steun van de machtige Apollon had hij zich nooit kunnen wapenen tegen de talrijke wraakgoden. Voor de zwakke enkeling Orestes was de rechtbank een redding; hij die kwetsbaar was, leefde bij de gratie van de rechtbank. Het voorbeeld van de controverse rond het fenomeen moord geeft in de tweede plaats een basaal kenmerk van beschaving weer, iets waarmee de mens zich kan onderscheiden van het dier.

In alle wereldreligies wordt de moord als een doodzonde beschouwd. Deze zonde zit diep in ons morele systeem geworteld. Wij zijn bang voor de moord want alleen in en in slechte mensen plegen zonder schroom en zonder aanleiding zo'n daad, menen wij. Met dezelfde angstvalligheid wordt gekeken naar zedenmisdriven; alleen een verdorven geest wil zich daaraan schuldig maken. Met de uitbeelding van dit soort zaken is men in de kunsten, en dit geldt ook voor de kunstenaars van het modernisme, daarom altijd uiterst voorzichtig omgegaan; in premoderne tijden, toen de meeste mensen nog gelovig waren of in ieder geval onder de paraplu van het geloof schuilden, durfde men deze haast niet onder ogen te zien; men distantieerde zich ervan omdat het zaken waren die tot de meest bittere realiteit behoorden en omdat men zichzelf daar helemaal niet in wilde herkennen; zoals sommige strenggelovigen de handen voor hun ogen slaan bij het zien van erotische beelden, bang voor de prikkels die het in hen opwekt. Men wilde de potentiële slechtheid in geen geval stimuleren maar er afstand van nemen. Tijdens het modernisme wilden veel kunstenaars de duistere menselijke kant vooral onderzoeken maar deze niet zonder meer verheerlijken. De gruwelijkheid van een verkrachting of een moord werd zelden realistisch uitgebeeld, en wanneer dit wel gebeurde, bijvoorbeeld door Dostoevski in *Misdaad en Straf*, ging deze uitbeelding onmiddellijk gepaard met een uitdrukking van morele twijfel. Markies de Sade, die zijn perverse seksuele fantasieën als pleitbezorger ervan optekende, werd gecensureerd en de gevangenis in gegooid. Kerk en staat gaven de morele kaders aan, dus kunstenaars die de moraal wilde overschrijden, moesten wel uiterst geraffineerd te werk gaan. Daarom werden seks en geweld in woord en beeld meestal suggestief uitgebeeld, hoewel een goede smaak waarschijnlijk ook ten grondslag lag aan deze aanpak. Zelfs als men maar mild flirtte met thema's als moord en erotiek liep men al gevaar als barbaarse ophitser versleten te worden; Oscar Wilde en Beaudelaire schreven allerminst in platte bewoordingen over de zinnelijke lusten maar hun schrijfsels vormden voor justitie wel degelijk aanleiding om in te grijpen.

Toegegeven, wanneer wij een blik werpen op de geschiedenis van de schilderkunst, kunnen wij niet ontkomen aan een aantal lugubere afbeeldingen. Caravaggio's *Judith onthoofdt Holofernes* (ca. 1599) en diens *Salomé* met het hoofd van Johannes de Doper (1609/10) waren uiterst figuratief en allerminst suggestief; bij het eerste schilderij zien we hoe Judith haast zakelijk en koelbloedig het hoofd van Holofernes eraf snijdt, en bij de tweede schildering ligt het hoofd van Johannes de Doper op een schaal. Het gaat hier echter om religieuze schilderijen die Bijbelse thema's weergeven, een eerbetoon aan Bijbelse figuren zoals de joodse heldin Judith die op het doek triomfeert en Johannes de Doper die als martelaar voor zijn geloof staat afgebeeld. Bovendien gaat het hier niet om willekeurige slachtpartijen maar straffen: een rechtvaardige straf in de naam van God en een onrechtvaardige straf tegen de wil in van God. Op beide doeken staat een religieuze ethiek centraal; de Bijbelverhalen moesten duidelijk en met kracht worden uitgebeeld en daar kwam soms nu eenmaal bloed en ijzer aan te pas. De uitbeelding van geweld gebeurde dus altijd binnen een strikt moreel kader, in het geval van Caravaggio die van de rooms katholieke kerk. De kunstenaar kon zijn persoonlijke geweldsfantasieën niet in zijn kunstwerk kwijt; hij had zich te bewegen binnen de wettelijke kaders die de kerk hem verschafte.

Met de secularisatie verloor de christelijke moraal aan invloed. Dat is een langzaam proces. Het Westen is nog niet uitgeseculariseerd; nog steeds zijn er praktiserende gelovigen, ofschoon hun aantal blijft afnemen. De christelijke ethiek is niet met gelijke tred verloren gegaan; zo zijn onze westerse wetssystemen gestoeld op de joods-christelijke traditie en ook onze morele opvattingen zijn ermee doorspekt. Maar wat wel grotendeels verloren lijkt te zijn gegaan, is de morele afweging ten aanzien van de 'uitdrukkingswijze'. Wat wordt hiermee bedoeld? Het uitdrukken van iets, met gebaren,

woorden en beelden, lijkt niet langer als een werkelijke daad te worden beschouwd. Wanneer men een moord pleegt, spreekt men van een 'actie' waarvan men weet dat het een daad is waarvoor men gestraft kan worden. Aan de meeste moorden gaat derhalve ook een overweging vooraf, mogelijk met een ethisch karakter, maar in ieder geval een overweging van praktische en opportunistische aard. De moordenaar weet dat als hij de wettelijke grens overschrijdt, er een sanctie wacht zodra hij gepakt wordt, en die sanctie wil hij niet. Maar als hij vloekt of obscene gebaren maakt, speelt zijn geweten hem dan parten? Natuurlijk is de wijze waarop mensen zich in het openbaar kunnen uitdrukken, de zogeheten vrije meningsuiting, aan wettelijke kaders gebonden, maar die wetten zijn niet zo rigide; in de vrije westerse samenleving kan men heel veel zeggen zonder onmiddellijk op de vingers te worden getikt. De ongelovigen kunnen veel zeggen zonder dat daar een consequentie aan verbonden is. Voor strenggelovigen geldt dit niet. Die hebben een morele lijdraad in de vorm van heilige Schriften, gebedshuizen en de geloofsgemeenschap waar zij deel van uitmaken. Hun geest is vervuld van het religieuze dogma dat zij dagelijks bestuderen. De continue confrontatie met het dogma houdt hen alert; alles dat in strijd is met het dogma zullen zij onmiddellijk als zodanig herkennen. De morele wetten waaraan zij zich dienen te houden zijn glashelder. En omdat zij werkelijk in een Opperwezen geloven, zijn het woord of het gebaar en zelfs 'de gedachte' niet onschuldig, want zij richten zich op het hemelse koninkrijk waar men enkel met een rein geweten binnen mag treden zodra het wereldlijke bestaan voorbij is.

God is almachtig en alwetend; er is geen verzuchting of klacht die aan zijn alziende oog en gehoor kan ontsnappen. Dus voordat de strenggelovige zomaar wat roept, denkt hij wel even na: hij weegt zijn uitdrukking moreel af omdat hij een sterk geweten heeft, een geweten dat gevormd is door de onaflatende belijdenis van zijn geloof. En de gelovige is in staat tot die onaflatende belijdenis omdat hij werkelijk gelooft in God en derhalve gebeden en geboden een hogere betekenis voor hem hebben; die zijn heilig en door bovenmenselijke machten gesmeed, in tegenstelling tot maatschappelijke geboden, zoals het niet door rood licht mogen rijden, die door mensen zijn bedacht. God staat hoger in aanzien dan de mens, geen autoriteit is hoger dan Hij; boven iedere koning heeft altijd God gestaan als de koning der koningen en heer der heren. De goddelijke wet is dan ook geen utilitair bedenkfel, een mening of een kwestie van perspectief, maar een absolute universele waarheid. De goddelijke autoriteit kan daarom ook niet ondermijnd worden; een meningsverschil met God is onmogelijk want God heeft altijd gelijk, en hij die onvoorwaardelijk gelijk heeft, is het machtigst van allemaal want men zal zich massaal aan de kant van het gelijk willen scharen en bereid zijn zich als een slaaf te onderwerpen aan Hem die gelijkhebbend is, want niet met het gelijk zijn, is tegen het gelijk zijn. Zo weet God als geen ander bij mensen een schuldgevoel op te wekken, een slecht geweten. Dus men houdt God liever tevreden door het door hem aangewezen pad te bewandelen, op weg naar de hemel waar men verlossing vinden zal. Om dit zalige doel te bereiken moet de gelovige zoveel mogelijk vrij zijn van zonden. Strevend naar reinheid moet hij alles wat hij denkt, zegt en doet, toetsen aan de goddelijke wetten. De religie dwingt hem te bespiegelen. Als men iets vaak doet, wordt men er vanzelf beter in, ontwikkelt er zich iets. Door het dagelijks belijden van zijn geloof ontwikkelt een gelovige een sterk geweten.

De bewering dat de praktiserende gelovige een sterk geweten heeft, impliceert niet dat de niet-gelovige per definitie een zwak geweten heeft of gewetenloos zou zijn. Ook betekent het niet dat alle praktiserende gelovigen goede mensen zijn, vrij van zonden. Gesteld wordt hier slechts dat de (streng)gelovige gebonden is aan het religieuze dogma dat grenzen stelt aan de vrijheid van expressie. Een kreet in de trant van 'godverdomme' zal eerder uit de mond van een niet-gelovige komen dan uit de mond van een streng gereformeerde protestant. Maar ook artistiek gezien laat men zich binden aan het ethische en morele raamwerk dat religie hen biedt. Christelijke rockbands bijvoorbeeld zullen geen omgekeerd kruis op hun albumcover plaatsen of teksten publiceren met een gewelddadige of pornografische inhoud. Veel heidense rockbands kennen daarentegen bepaald geen schroom als het om de beschrijving of verheerlijking van seks en geweld gaat. Geen islamitisch beeldend kunstenaar zal Allah in juxtapositie brengen met iets uit het aardse leven want "niet één is aan Hem gelijkwaardig".<sup>202</sup> Maar sommige niet-moslim cartoonisten uit de westerse wereld zullen Allah niet vrezen als zij hem of zijn profeet als 'het een of ander' afbeelden (zij hebben vooral te vrezen voor militante moslimfundamentalisten die alle beledigers van Allah in de naam van Allah graag een kopje

---

<sup>202</sup> Koran, 112:1-4

kleiner maken). Dat wat een religieus persoon uitdrukt is doorgaans dus sterker gebonden aan regels en conventies dan de uitdrukking van een niet gelovig iemand. De ongelovige kan voor zichzelf natuurlijk ook strenge regels opleggen en zich houden aan strakke conventies, maar doorgaans kan hij daar ook makkelijker mee breken en nieuwe regels en conventies kiezen.

Het doorbreken van conventies werd in de twintigste eeuw een sport, niet in de laatste plaats binnen de kunsten. Men wilde grenzen verleggen, zonedig controversieel zijn, de grenzen van het toelaatbare opzoeken. Voor het begrip moraal haalden veel grootstedelijke kunstenaars hun neus op. Dat begrip stond synoniem voor enggeestigheid, kleinburgerlijkheid en wereldvreemdheid, termen die met religiositeit in verband werden gebracht. Voor de avant-gardistische, kosmopolitische kunstenaar was niets te dwaas of te gek, want openheid van geest was iets waar hij zich op voor wilde laten staan. Met oubollige tradities wilde hij breken. De traditie was hoofdzakelijk gebaseerd op de platoons-joods-christelijke ethiek, dus wilde hij met de traditie breken, dan moest hij met de platoons-joods-christelijke ethiek breken. Dat is een ethiek gebaseerd op de gedachte dat er vaste ethische waarden bestaan, een ethiek waarbij de geest boven het lichaam staat, een ethiek die stelt dat 'het hoge en het schone' alleen door negatie – of ten minste regulatie - van de zinnelijke driften en contemplatie bereikt kan worden, een ethiek die het beest in de mens tracht te temmen om de mens boven zichzelf te laten uitstijgen om zo het goddelijke te naderen en zelf een heel klein beetje god te worden, een ethiek die fel gekant is tegen het onbezonnen toegeven aan de lusten, in het bijzonder de seksuele lusten.

Tot de sterkste begeertes die een mens kan voelen, behoort de seksuele begeerte. De reden waarom de wereldreligies zo hameren op het belang van monogamie en losbandige seksuele relaties sterk veroordelen, is omdat de seksuele begeerte het ultieme symbool is voor begeerte in algemene zin en de gevaren ervan. Het roekeloos botvieren van de seksuele lusten is een vorm van onnadenkend gedrag. En onnadenkende, gewetenloze gedragingen leiden tot weinig goeds, die hebben sinds de zondeval verdriet en leed in de wereld gebracht.

Dit brengt ons weer bij het centrale object van ons onderzoek: *Parsifal*. De protagonist van dit muziekdrama heeft namelijk als taak de kunst der bespiegeling onder de knie te krijgen, een kunst die in onze hedendaagse samenleving nauwelijks meer wordt beoefend.

De belofte die Parsifal moest nakomen was door meelij wetend te worden. In het begin wordt hij de reine dwaas genoemd door zijn wilde en onbezonnen gedrag. Hij doodt een heilige zwaan en voelt daarbij geen medelijden. Als een kind is hij zich niet bewust van zijn daad en is hij niet bij machte mede te voelen. Parsifal realiseert zich nog niet wat voor consequenties zijn daden hebben. Van het lijden van de wereld heeft hij nog niets begrepen. Daarom zwijgt hij ook als hij Amfortas' martelgang aanschouwt in de ridderzaal van de graalburch; hij herkent de pijnen van de graalkoning niet als zodanig. Parsifal berokkent anderen leed zonder dat hij zich daar bewust van is. Hij is gewetenloos, een dwaas. Om wetend te worden, moet hij een lijdensweg afleggen zodat hij uiteindelijk het leed bij anderen herkennen kan. Parsifal ontdekt dat het lijden van de wereld veroorzaakt wordt door de wil tot leven, en dat de geslachtsdrift de oerwil is. Dit inzicht maakt hem afkerig van de levenswil, en deze afkeer stelt hem in staat de Bloemenmeisjes in Klingsors tovertuin te weerstaan alsook de verleidingspogingen van Kundry. Vanaf dat moment beheerst Parsifal de lagere driften; hij heeft het beest in zichzelf getemperd en is volledig mens geworden. Zijn geweten begint hem nu parten te spelen. Hij herinnert zich Amfortas' bloedende wond en schaamt zich voor het feit dat hij gezwegen heeft: 'Jammervollster! Die Wunde sah ich bluten, Nun blutet sie in mir!' Maar door zijn begrip van het lijden van de wereld is hij nu in staat goed te doen en is hij vastberaden Amfortas genezing te brengen. Over iedere stap die hij wil zetten, denkt de gelouterde Parsifal na. Hij blikt terug op zijn leven en stelt de ethiek van zijn daden aan de kaak om op basis daarvan goede beslissingen te nemen. Parsifal oefent zich dus in de kunst van reflectie en contemplatie om tot verheven daden te kunnen komen. Hij kan zich geen zwak moment meer veroorloven en het dier in hem de overhand laten nemen. Eenmaal tot het inzicht gekomen dat de harmonie en voorspoed binnen de graalgemeenschap alleen bewaard kunnen blijven door negatie van de zinnelijke driften, weet Parsifal dat hij geen moment zijn scherpste mag verliezen en zondigen, omdat dan de rampspoed de graalgemeenschap weer zal treffen. Dankzij een ascetisch bestaan van tucht en discipline zal de 'levensbron' van zijn maatschappij zuiver blijven zodat die maatschappij kan blijven bestaan. Wordt die bron vervuild, dan zal de maatschappij ten onder gaan. Parsifal is de schildwacht van zijn eigen geweten en die van zijn gemeenschap.

Parsifal laat zien dat men geoefend moet zijn in de kunst der bespiegeling om tot verheven daden te kunnen komen. En in *Parsifal* is de daad niet enkel een fysieke bezigheid, zoals het neerschieten van de zwaan of het dopen van Kundry, maar in de eerste plaats een geestesactiviteit die er juist op gericht is af te zien van materiële en driftmatige handelingen. De geestesdaad is het betrachten van terughoudendheid ten aanzien van daadkracht, een kracht die in veel gevallen opgewekt wordt door zinnelijke prikkels en vaak destructieve gevolgen heeft. Deze contemplatieve daad is erop gericht verlossing te bereiken omdat de materiële daad daartoe niet in staat is; niet het flesje met balsem uit Arabië bracht Amfortas verlossing, maar het medelijden van Parsifal. Dit mede-lijden is het inzien van de gevolgen van daden. En eenmaal bedreven in dat 'zien' gaat men het plegen van daden vrezen, angstig dat men is voor mogelijke negatieve consequenties. Iemand die niet in staat is de gevolgen van daden in te zien, zal sneller een daad plegen. Zo ook de jonge Parsifal die na het schieten van de zwaan door Gurnemanz berispt wordt. Die vraagt aan Parsifal of hij het is die de zwaan gedood heeft, waarop Parsifal vol trots antwoordt dat hij 'al wat vliegt treffen kan'. Gurnemanz vraagt dan of Parsifal niet vreest voor zijn daad ('Und bangt' es dich nicht vor der Tat?') waarna hij de dwaze jongeling onmiddellijk een verhaal vertelt over de zwaan en alle andere dieren van het heilige woud; dat het wild Parsifal niets had misdaan, integendeel, hem juist vriendelijk bejegend had; dat de zwaan vol vrede was, op zoek naar zijn wijfje om samen over het meer rond te vliegen, en hoezeer de zwaan bij allen geliefd was. Gurnemanz laat Parsifal de wond zien die de laatste de zwaan had toegebracht en hij wijst hem op het gebroken oog van het dier en diens smartelijke blik.

Pas na de uitleg van Gurnemanz begint Parsifal zijn zonde te begrijpen en toont hij berouw. In het begin is Parsifal trots op de moord die hij begaan heeft. Hij was ongecultiveerd en van morele wetten had hij nooit gehoord. Maar ineens wordt hij opgenomen in een christelijk-boeddhistische cultuur die een sterke morele traditie heeft waarbij het verschil tussen goed en kwaad door middel van het overdenken van de geschiedenis in termen van oorzaak en gevolg wordt geduid. Parsifal leert zijn leven biografisch te bekijken en hij breekt met de gewoonte van moment tot moment te leven, een gewoonte waarbij het verleden niet bestaat en met de toekomst geen rekening gehouden wordt. In hem ontstaat een verantwoordelijkheidsgevoel; hij wil zorg dragen voor een doel dat hoger is dan zichzelf. Om zijn doel te bereiken moet hij zware beproevingen doorstaan. Deze beproevingen zijn niet avontuurlijk of intellectueel maar doen een beroep op de elementaire driften die voorafgaan aan het verstand en derhalve niet met handigheid, list en bedrog omzeild kunnen worden. Het dogma waar Parsifal zich aan dient te houden, is het eenvoudigst van alle dogma's maar ook het meest strenge van allemaal. Maar omdat het geloof van Parsifal zuiver en oprecht is, weet hij de beproevingen te doorstaan. De oprechtheid van zijn geloof blijkt uit de worsteling met zijn geweten: een brandende schuld laat hem onrein voelen en hij wil boete doen om zijn innerlijke reinheid te herwinnen. Dit is geen egoïstisch streven. Parsifal heeft de bron van al het lijden leren kennen en weet daarom dat zijn eigen lijden het lijden van de wereld is. Het ego speelt niet langer een rol want het gaat niet om hem als individu maar om de gehele mensheid. Dankzij dit inzicht, dat niet louter verstandelijk maar juist emotioneel is, kan hij zichzelf geheel wegcijferen en de lijdensweg waaraan hij zichzelf onderwerpt met begrip en mededogen afleggen. Parsifal lijdt mee met de wereld en volgens de boeddhistische en christelijke leer is het enkel uit dit zuiver altruïstische mede-lijden dat liefde en goedheid geboren kunnen worden.

Boven het voorspel van Parsifal plaatste Wagner de tekst: 'Liefde – Geloof – Hoop?' Voor koning Ludwig II schreef Wagner een inleiding bij dit voorspel, waarin onder meer staat: "Belofte van de verlossing door het Geloof...".<sup>203</sup> Oprechtheid van geloof is de kern van Wagners Bühnenweihfestspiel. 'Der Glaube lebt' zingen de knapen in het Eerste Bedrijf. Het is dankzij het rotsvaste geloof in de komst van de verlosser dat de graalridders stoïcijns doorgaan met hun rituelen, ook al is de ondergang voelbaar nabij. Dankzij hun zo diepgewortelde en onverwoestbare geloof kunnen de graalridders alle rampspoed die hen treft weerstaan; hun samenleving vervalt niet in een staat van nihilisme, noch polariseert deze of worden erbinnen dissidente machten actief, integendeel, de samenleving behoudt haar eenheid en orde, en haar bewoners blijven verenigd hun hogere doel nastreven, een doel dat niet op basis van logica, rekenwerk en praktische stappen bereikt kan worden, maar alleen door hoop misschien kan worden behaald. Het najagen van een onbereikbaar doel, het

---

<sup>203</sup> Fr. Heimrad Bauer, *Verlossing voor de verlosser*, originele bijdrage voor het programmaboekje *Parsifal* – Musiktheater Nürnberg – 1982, vertaling Andrej Smorscek.

achter de horizon willen komen, is voor de ongelovige je reinste donquichotterie, maar voor de gelovige is het hopen, het geloven in iets hogers dat dus ontastbaar en dus onzeker is het doel op zichzelf vanwege de troost dat het biedt. Geloven, en dan hebben wij het over de belijdenis van het geloof, betekent streven. Volgens de christelijke leer is niemand zonder zonden, maar de praktiserende gelovige streeft ernaar zo min mogelijk zonden te begaan, zo rein als mogelijk te blijven of te worden. Daarom probeert hij zijn gedrag telkens weer te verbeteren. Niemand is zonder zonden, maar de gelovige mens streeft toch naar de volmaakte reinheid. En het is door dit streven dat er toch iets moois ontstaat, iets dat de goddelijke perfectie tracht te benaderen, iets dat zichzelf boven zichzelf probeert te verheffen, en dit alsmaar weer omdat het oude gebaar niet goed genoeg was gebleken, en het nieuwe gebaar het oude gebaar moet overtreffen om zo de kloof tussen gelovige en God te dichten of op zijn minst een beetje dichterbij God te staan, altijd met de vergeefse hoop ooit met Hem verenigd te worden.

De mentaliteit van het willen streven naar goddelijke perfectie heeft creaties opgeleverd die wij als meesterwerken van de kunstgeschiedenis beschouwen. En deze kunstwerken geven soms concreet blijk van het streven een te worden met het goddelijke. In Michelangelo's *De schepping van Adam* raakt God Adam aan en geeft hem zijn kracht. Dit werk beeldt het verlangen naar goddelijkheid uit zoals vele andere kunstwerken dit verlangen direct of indirect uitbeelden. Wagner deed dit door de graalmythe te reconstrueren waarbij de belofte van de graalhoeders werd ingelost; hun samenleving bereikte de zaligheid waarop gehoopt werd, deze bereikte een goddelijke toestand, een collectief nirwana. *Parsifal* was een utopische fantasie; een kunstwerk dat uit onvrede met de laatnegentiende-eeuwse Duits-westerse cultuur en samenleving werd gemaakt, en dat juist als voorbeeld moest dienen voor die imperfecte maatschappij die de componist dacht te kunnen hervormen als iedereen maar het voorbeeld van Parsifal zou volgen. Wagners muziekdrama's zouden een volmaakte en goddelijke samenleving tot stand kunnen brengen.

Maar als de goddelijkheid eenmaal bereikt is, waarnaar moet men dan nog streven? Nergens meer naar. Wat dan nog rest is de goddelijkheid te conserveren, te beschermen tegen de boosaardige Klingsors die het goddelijke willen vernietigen. Wat is het risico wanneer gedacht wordt dat het goddelijke is bereikt en er niet meer naar iets hogers gestreefd hoeft te worden omdat de missie immers toch al is volbracht? Dat de liefde verdwijnt. Wat is liefde? In ieder geval respect van het subject voor het object. Hoe ontstaat respect, onder welke voorwaarden gedijt het? Door niet meester te zijn over het object, door het gevoel het object te willen innemen, dat daartoe inspanning geleverd moet worden, dat het subject een serviele rol heeft, onderworpen is aan het object, in de hoop iets van het object terug te krijgen. Als het subject meester is over het object hoeft het object niet meer overwonnen te worden en verdwijnt zo de dienstbare houding ten aanzien van het object, sterker, de rollen zijn dan omgedraaid: het subject is dan meester over het object, kijkt erop neer, in het begin met een gevoel van triomf, later met vanzelfsprekendheid, en na het verstrijken van veel tijd met veronachtzaming. Dan is er geen respect meer. Respect betekent er onder staan, naar boven kijken met verlangen. De grondvoorwaarde voor respect is afstand; datgene wat gerespecteerd wordt, is onbereikbaar. Om respect te behouden, moet de afstand en dus de onbereikbaarheid behouden blijven. Zo blijft een gevoel overeind staan dat er nog iets gewonnen moet worden, het gevoel dienaar te zijn, het gevoel te moeten bouwen en groeien, een gevoel van nederigheid.

Onbereikbaarheid is dus het kernwoord. Dit woord is innig verbonden met de goddelijkheid. Het is zelfs een voorwaarde voor het goddelijke om goddelijk te kunnen zijn, want als de mens zich zou kunnen vereenzelvigen met God, zou God niet bestaan. God is per definitie onbereikbaar en onzichtbaar. Deze onzichtbaarheid is een absolute vereiste voor God om God te kunnen zijn omdat God zich iedere keer weer in een nieuwe gedaante moet kunnen hullen zodra de mens denkt God geïdentificeerd te hebben. Op dat moment verandert God onmiddellijk van kledij waardoor Hij weer onherkenbaar is en in het verborgene staat. En dan moeten de gelovigen weer verder zoeken. Zoeken gebeurt op basis van geloof. De zoekenden geloven namelijk dat God er is. Zouden zij dit niet geloven, dan zouden zij niet zoeken. Het goddelijke laat zich niet vormen tot een standaard, laat zich niet fixeren en kan niet concreet worden. Zodra het goddelijke wel bepaald wordt en een gedaante toegewezen krijgt, verdwijnt het goddelijke en verandert het in het menselijke. Het goddelijke heeft zich dan alweer verstopt maar het is dan niet werkelijk verdwenen.

Wat betekent het wanneer mensen God gevangen menen te hebben? Dat zij niet meer geloven, dat zij zichzelf tot goden hebben verheven en dat zij de ware goddelijkheid ontkennen. Iets dat per



definitie boven de mensen staat, kan nooit 'onder' de mensen raken. Zodra God gegrepen is zegt dit enkel iets over de mensen aangezien God ongrijpbaar is. Het zegt iets over de status die de mensen zichzelf toekennen, dat zij niet meer omhoog wensen te kijken, dat zij geen heerser boven zich dulden. Ook betekent het dat zij niet meer willen zoeken naar het goddelijke, dat zij niet meer naar het goddelijke toe willen werken, niets meer willen bouwen op basis van de voorstelling van het goddelijke als eerbetoon aan het goddelijke. De hoop, een begrip dat intrinsiek is aan geloof, is verloren op het moment dat men denkt het goddelijke overmeesterd te hebben. De hoop staat namelijk altijd voor datgene waarop gehoopt wordt. De voorwaarde waarop hoop bestaat, is dat zij nooit definitief ingelost wordt. Kortom, liefde, geloof en hoop verdwijnen zodra het menselijke product niet langer een eerbetoon aan het goddelijke is, maar tot goddelijk wordt bestempeld wat de afschaffing van het goddelijke betekent.

Tussen mens, die in de realiteit staat, en God, die het ideaal vertegenwoordigt, bestaat een onoverbrugbare kloof. Realiteit en ideaal zijn in conflict met elkaar vanwege de ondichtbare afstand die tussen beide is. Maar de afstand, de ontoegankelijkheid van het ideaal is de voorwaarde om tot hoge kunst te kunnen komen. Er bestaat geen grotere afstand dan tussen mens en God want laatstgenoemde is niet anders kenbaar dan als een abstract idee. Door zijn ultieme abstractie is God het hoogst mogelijke ideaal. Maar niet de idee van idealiteit *an sich* wekt de realistische wil tot opheffing van de afstand op, maar de materiële vertegenwoordiging van de idee. Of deze vertegenwoordiging wereldlijk of bovenwereldlijk is, maakt niet uit. Zowel Michelangelo's *De schepping van Adam*, waarin God letterlijk voorgesteld wordt, als Leonardo's *Mona Lisa*, die een Florentijnse vrouw laat zien, is vervaardigd met materiaal die de aarde verschaft en gevormd op basis van een figuratieve voorstelling van de wereld. Ook het bovenaardse wordt aards voorgesteld. Dus de verbeelding wordt altijd geactiveerd door materiële en concrete dingen. De bron van inspiratie is gedeeltelijk materieel, ofschoon inspiratie zelf niet materieel en concreet is. Inspiratie is immers het product van een wisselwerking tussen de geest en materie; de geest zelf is dus net zo goed een bron van inspiratie als de waargenomen materie waarmee de geest 'werkt'...(zo zou de toeschouwer van een schilderij, de luisteraar van een muziekstuk of de lezer van een roman enigszins beschouwd kunnen worden als achtereenvolgens medeschilder, medecomponist, en co-auteur). Inspiratie is het exclusieve bezit van de geest, niet begrensd door tijd en ruimte, multi-dimensionaal en uitermate ambivalent. De geest werkt niet als een computer; haar functie is niet louter kopiëren en opslaan. Alles wat de geest ontvangt, wordt een vervormde herinnering. Natuurlijk kan iemand een gedicht uit zijn hoofd leren en dit vervolgens reciteren, maar gewoonlijk is het zo dat wanneer iemand een verhaal moet reproduceren, de gereproduceerde versie altijd afwijkt van de versie die oorspronkelijk overgeleverd werd aan de verteller. Terwijl de verteller vertelt, gebruikt deze zijn verbeelding, voegt krachtens de werking van de verbeelding nieuwe elementen toe aan het verhaal met de consequentie dat hij iets nieuws creëert. Weliswaar gaat het hier om een derivaat van het originele verhaal, maar het derivaat is uniek in zijn gesteldheid. Als de verteller het originele verhaal voorgelezen zou hebben van een stuk papier, zou hij hoogstwaarschijnlijk niet of nauwelijks nieuw materiaal hebben toegevoegd waarmee het een pure kopie van het origineel zou zijn en daarom a-creatief in compositorische zin (wat niet verward mag worden met creativiteit wat betreft de interpretatie; net als dat een musicus op hoogst originele wijze muziek van een partituur kan spelen, zo kan de verteller op een buitengewoon eigenzinnige manier de geschreven tekst vertolken daar reciteren net als muziek een vorm van rede is). Het gebrek aan de mogelijkheid het origineel te reproduceren, genereert scheppingskracht. Er moet iets opnieuw gemaakt worden dat doet herinneren aan de inspiratiebron; laat dit een schilderij, een roman, gedicht of muziekstuk zijn. Tegenwoordig kan deze inspiratiebron, het lievelingslied, ieder moment ontboden worden dankzij de talrijke media die in ons dagelijkse leven geïncorporeerd zijn. En door deze mogelijkheid keer op keer op 'repeat' te drukken, verliest de inspiratiebron zijn kracht om te kunnen inspireren.

Want bij het vervaardigen van een kunstwerk mag de idee van datgene wat als 'bouw materiaal' gebruikt wordt niet helder zijn. De idee dat voor het geestesorgaan verschijnt, zou een afgeleide moeten zijn van een ander kunstwerk dat ooit een overweldigende indruk maakte en daarom een bron van inspiratie werd. Maar deze mag beslist niet keer na keer waargenomen worden, hoe verleidelijk dit misschien ook is wanneer de mogelijkheid bestaat dit te kunnen doen. Als de kunstenaar creativiteit wil bezitten, zou hij zijn geliefde kunstwerk slechts eenmalig of een beperkt aantal keren moeten aanschouwen en daarna niet meer. Dit terwijl de kunstenaar zijn geliefde kunstobject eigenlijk zo vaak

mogelijk zou willen 'ervaren' en 'consumeren'. Maar dat zou de honger stillen! Als een asceet moet de kunstenaar afstand doen van de gewoonte de smaak van zijn geliefde te 'proeven'. De troubadours die de Hoofse Liefde bedreven wisten dit allang. Zij streefden opzettelijk de liefde na van een onbereikbare vrouw, wetende dat de onmogelijkheid van deze liefde de meest gepassioneerde gevoelens zou opwekken. Zij wisten immers dat deze gevoelens van onmacht, hunkering en brandende jaloezie de mooiste poëzie opleverden. Artistieke behoeftes kunnen alleen gedijen als het verlangen groot en onbevredigd blijft. Het verlangen moet zelfs zo groot worden dat het ondraaglijk wordt, waardoor er een manier gevonden moet worden dit verlangen 'uit te laten', dit om het lijden van de kunstenaar te verzachten, om het lijden te verheffen tot iets moois, iets dat zelfs nog mooier is dan het object van verlangen omdat de creatie die op basis daarvan ontstaan is niet langer het object van verlangen ofwel de werkelijkheid representeert, maar de geïdealiseerde versie van die werkelijkheid die louter in de verbeelding van de kunstenaar leeft.

De kunstenaar moet dus zelf iets maken bij gebrek aan zijn geliefde object, of het nu een vrouw of een kunstwerk betreft. Wat hij maakt is afgeleid van het object dat hij wil hebben maar niet krijgen kan. Het is een substituuut, maar veelal een verfraaiing van het object dat hem inspireerde aangezien het maaksel een nostalgische uitdrukking is, de uitkomst van een vervaagde herinnering aan de door subjectieve verlangens ingekleurde werkelijkheid. Maar aan de werkelijkheid doet het kunstwerk geen recht. Het schept zijn eigen werkelijkheid. Opnieuw, omdat het object van verlangen onbereikbaar is, is de kunstenaar aangewezen op zijn geheugen dat altijd afwijkt van de feitelijke geschiedenis: de originele of allereerste waarneming van het object dat een bron van inspiratie werd. De daarna ontstane kloof tussen kunstenaar en object is een lege ruimte die vervolgens opgevuld moet worden. Die ruimte wordt opgevuld met een substantie die de materialisatie van de ideale voorstelling is. Het ontstane kunstwerk is de overwinning op de alledaagse realiteit. De scheppingsdaad is een op liefde gebaseerde vergelding op het leven, die het leven gebruikt om erboven uit te stijgen.

Het pasgeboren kunstwerk is geïnspireerd op een ander kunstwerk maar allerm minst een kopie daarvan. Het bevat alle algemene eigenschappen van de historische traditie waarin het werk opgericht is, maar wordt niettemin gekenmerkt door een zich aan de tijd en conventie ontrukkende individualiteit. Het meesterwerk is gelieerd aan een specifieke plaats, tijdperk, cultuur en traditie en maakt dus deel uit van een zekere wereld, maar vormt gelijktijdig een wereld op zichzelf, singulier als het is binnen de context waarin deze in het leven geroepen werd. De wezenlijkheid van het kunstwerk ligt in de haast ondefinieerbare details van zijn aanwezigheid en niet in de algemene stijlkenmerken die de vorm van zijn aanwezigheid bepalen. Dus een schilderij van Rembrandt is Barok in stijl maar Rembrandt in zijn wezen en door dit wezen bevrijdt het zich van temporele en ruimtelijke begrenzungen; wanneer inspiratie in hem aanwezig was, opgeroepen door een veelvoud aan oorzaken, van bewonderde kunst tot enerverende levensgebeurtenissen, legde deze energie van inspiratie een unieke koers af in het lichaam en de geest van de unieke, complexe figuur die Rembrandt was, een output genererend van de meest originele soort, die geen eenduidige stemming uitdrukte maar meervoudige geestestoestanden, allemaal gevangen binnen de hoeken van de lijst, binnen dit raamwerk in leven gehouden, anderen inspirerend en zo nieuw leven brengend. Maar de vitaliteit van het kunstwerk kan alleen behouden blijven wanneer het niet op mechanische wijze gereproduceerd wordt en op massaschaal gedistribueerd. Als het te allen tijde tot iemand zijn beschikking staat, verliest het kunstwerk zijn kracht om te kunnen inspireren. Meegaan in het multimediacircus dat onmiddellijke bevrediging schenkt, doet uiteindelijk de creatieve geest afstompen. Tvredeheid en voldoening doen de fantasie verslappen en doden het artistieke gevoel. De onbereikbaarheid van het gewilde voedt daarentegen de creatieve geest.

Onbereikbaarheid of afstand wordt bepaald door een feitelijk afwezig zijn van het gewilde. Maar ook de wettelijke beperking, zoals Stravinski die aan zichzelf vrijwillig oplegde, schept afstand tot mogelijk gewilde thematiek, symbolen en expressievormen. De premoderne kunstenaar kon allerm minst luchthartig zijn als het ging over de materiaalkeuze van zijn kunst. Kerkelijke en staatkundige wetten verboden hem de bestaande orde te negeren. De premoderne kunstenaar kon het zich nauwelijks veroorloven eclectisch te werken. En hij kon het zich al helemaal niet permitteren zijn eigen persoonlijkheid centraal te stellen. Een persoonlijke noot werd met subtiliteit en terughoudendheid toegevoegd. De kunstenaar werd vooral als vakman beschouwd die gewoon zijn werk goed moest doen. Er hing nog geen mythe rond het kunstenaarschap. Niet de persoon stond centraal, maar de kunst. Op deze manier bleef de particulariteit van de kunst niet alleen bewaard, maar werd deze ook

diepzinnig. Begrensd in zijn mogelijkheden moest de kunstenaar inventief en intelligent zijn. Hij zocht naar geraffineerde manieren om uitdrukking te kunnen geven aan zijn persoonlijke stem, waarbij hij laag na laag uitspitte en van bodem tot bodem groef, totdat hij zich in de onpeilbare diepte van het materiaal bevond waar hij zich in het diepste geheim kon emanciperen. De beweging van deze emancipatie was vooral inwaarts in plaats van naar buiten gericht (zoals men bevrijding in de moderne tijd als een openslaande deur is gaan voorstellen), meer introspectief dan extravert en daarom veel persoonlijker, mystieker en creatiever. De kunstenaar ontwikkelde de meest intieme relatie met zijn relatief beperkte voorraad aan materialen. Zijn verlangen iets nieuws te ontdekken, kon niet bevredigd worden door naar andere werelden te vluchten waar exotische motieven in overvloed aanwezig waren en die hem in de verleiding zouden brengen 'alles te proberen' waardoor hij als consequentie van het oriënteren in de breedte slechts aan de oppervlakte zou blijven. De premoderne kunstenaar was voorbestemd in zijn eigen wereld te blijven waar hij gebonden was aan vaste thema's en motieven. De nauwe grenzen brachten hem ertoe zijn eigen cultuur en geschiedenis met alle particuliere vormen en stijlen van dien in detail te bestuderen en vanuit diverse invalshoeken te beschouwen en bewerken. Zo ontstond een innige verbintenis tussen de kunstenaar en diens cultuurhistorische erfgoed. Door deze intieme relatie ontwikkelde zich ook een sterk bewustzijn ten aanzien van zijn cultuur en geschiedenis; niet louter een objectief, wetenschappelijk bewustzijn dat een puur zakelijk kennen is, maar een uiterst subjectief bewustzijn dat het wezen van de kunstenaar bepaalde alsook het wezen van diens scheppingen. Over Leonardo zei Goethe dat "he did not rely simply upon the inner impulses of his innate, inestimable talent; he permitted no arbitrary, random stroke of the brush; everything had to be deliberate and considered. From the pure proportions to which he devoted so much research, to the strangest monsters that he compiled out of contradictory figures, everything had to be both natural and rational."<sup>204</sup>

Door opgelegde beperkingen, studie en reflectie bleven de idiosyncrasieën van de betreffende cultuur intact maar werden allerminst gefossiliseerd, hoewel de protectionistische regels en bepalingen van de kerk en staat dit wellicht zouden kunnen veronderstellen. De vitale kracht en intensiteit van de kunst werden namelijk niet getoond met revolutionaire gebaren en gedurfde concepten maar kwamen tot uitdrukking in de details van de meesterwerken, om met Aby Warburg te spreken: 'Der liebe Gott steckt im Detail.'

Achter de algemene stijlkenmerken lag de open ruimte voorbehouden aan de geest die onbegrensd was en waar de eigenzinnige neigingen van de kunstenaar in maximale vrijheid konden gedijen. De uitdrukking van deze neigingen manifesteerde zich op de meest subtiele wijze, bijna in de verborgenheid omdat diens aanwezigheid niet plat, groots en vanzelfsprekend was maar zich veel eerder afzijdig hield. Het ogenschijnlijk allerkleinste teken van geniale uniciteit legde getuigenis af van de onuitputtelijke creatieve levenskracht die verhuld en getemperd werd door algemene vormen (van de concrete thematische eis van een Bijbeltafereel tot aan de abstracte eisen die de fuga stelt). Maar deze levenskracht die uit de kier van het detail straalde kon allerminst verhuld worden voor de kunstkenner, voor wie algemene stijlkenmerken van secundair belang waren en voor wie dit schijnbaar minuscule teken op het doek of (noten)schrift een opening in de materie betekende die hem een blik verschafte in de volmaakte wereld van ideeën; een wereld die alle materie naar zich toe laat komen als het middelpunt van een groot gedrang, zich kortstondig aan de toeschouwer toont in een mystieke één-op-één relatie, maar niet vertaald kan worden in klank, taal of harde materie en juist daarom de wil tot vertaling door de kunst en wetenschap blijft oproepen met de woorden: zo was het of zo moet het zijn!

De artistieke levenskracht bleef bewaard omdat deze zich inhield. De kracht zit in het nog niet volledig ontladen zijn van de potentiële kracht. De niet ingehouden of volledig ontladen kracht heeft zich in feite al ontkracht. Deze kracht heeft zich uitgeput en kan geen nieuwe krachtsinspanning meer leveren. Maar de kracht die weerstand ondervindt en die zich nog ontladen moet, is onuitputtelijk. Het verlangen kan nooit helemaal bevredigd worden maar heeft zich altijd neer te leggen bij een compromis. Het wettelijke gebod onderdrukt het leven en voorziet het zo van hoop. Als een compromis onmogelijk was en de kunstenaar niet het geringste individuele gebaar zou mogen maken, zou diens hoop op een gegeven moment verdwijnen. Maar als totale vrijheid was toegestaan, zou de kunstenaar zijn wil verliezen zich te emanciperen, uit 'brandstof' raken, van binnen leeg en artistiek

---

<sup>204</sup> Zie Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci – The Complete Paintings*, (Taschen, 2006), p. 72

impotent worden en uiteindelijk zijn hoop eveneens verliezen. Het is het conflict tussen de opgelegde beperking en de drang zich van die beperking te bevrijden die de wil genereren een alternatieve wereld te creëren die aan het ideaal tegemoet komt: een wereld die ontstaat uit onvrede en een substituuat vormt dat in zijn materiaal voorbepaald en voorbestemd is omdat deze een bepaald thema in algemene zin moet vertegenwoordigen, maar substantieel gezien wetteloos, plooibaar en ultra-dynamisch is als het gaat om de getuigenis van de kunstenaar die afgelegd wordt in het detail waarin meervoudige disposities met elkaar in een dialectische strijd zijn verwickeld zonder dat ooit een vreedzaam eindstation in zicht komt in de hoedanigheid van een objectieve waarheid, synthese of laatste antwoord ten aanzien van de schepping, maar in zijn ontwijkende ondoorgrondelijkheid gedwongen is voor eeuwig in conflict te blijven, tussen realiteit en ideaal, mens en God.

Schafte Wagner met *Parsifal* het goddelijke af, en daarmee de liefde, het geloof en de hoop? *Parsifal* was mogelijk een eerbetoon aan het goddelijke, maar zeker geen eerbetoon aan de oorspronkelijke joods-christelijke God. Wagner had een existentialistisch beeld van de Almachtige, volgens Feuerbachs credo: niet God schiep de mens, maar de mens schiep God. Zo was niet langer God de schepper van ideeën maar de mens. Die kon naar eigen believen religies interpreteren, deze veranderen of aanpassen, en zelfs kon de mens nieuwe vormen van religie creëren, zoals de Kunstreligion. Zoals gezegd was Wagner een felle tegenstander van de aan het volk opgelegde dogma's van de christelijke kerk die de ware aard van religie zouden verdoezelen. De kerkelijke staat had allerlei tradities geschapen waarmee deze dogma's door het volk continu beoefend werden met het voorziene gevolg dat het volk vervuld raakte van deze dogma's. Maar volgens Wagner hadden deze dogma's helemaal niets met de ware aard van religie te maken. Die dogma's fungeerden volgens hem als machtsinstrument van de kerkelijke staat om het volk in het gareel te houden. Hij dacht dat dit ten koste ging van de vrijheid van het volk. Dus om als volk vrij te kunnen zijn moest de kerkelijke staat vernietigd worden, concludeerde Wagner. Daarmee zou ook de kunst uit haar wurggreep verlost worden. In *Die Kunst und die Revolution* (1849) schrijft Wagner dat de kunsten gecorrumpereerd waren geraakt sinds de val van de staat van Athene. Na de ondergang van de Griekse tragedie, die Wagner mateloos idealiseerde, zou de kunst ondergeschikt zijn geraakt aan de (staats)filosofie: "To Philosophy and not to Art, belong the two thousand years which, since the decadence of Grecian Tragedy, have passed till our own day."<sup>205</sup> Kunst was nooit meer wat het geweest was en had moeten zijn: de uitdrukking van een vrije gemeenschap. Sinds de val van Athene zouden de kunsten zijn onderdrukt door ideeën en conventies: "[...] Art entered on the service of one or other of those abstract ideas or even conventions which, now lighter and now more heavily, weighed down a suffering humanity and cast in fetters the freedom both of individuals and communities. But nevermore was she the free expression of a free community. Yet true Art is highest freedom, and only the highest freedom can bring her forth from out itself; no commandment, no ordinance, in short, no aim apart from Art, can call her to arise."<sup>206</sup>

In *Oper und Drama* (1851) schrijft Wagner dat hij met een nieuw soort muziekdrama de ondergang van de staat bewerkstelligd kan worden en dat op grond van dat drama een natuurlijke en evenwichtige maatschappij zal ontstaan. Met het verdwijnen van de staat zou het religieuze bewustzijn van de maatschappij gestalte krijgen volgens diens zuiver menselijk wezen. Dit religieuze bewustzijn kan volgens Wagner geen van buitenaf opgelegd dogma zijn, gestoeld op de traditie of ingeprent door de staat, want volgens Wagner is iedere handeling die voortkomt uit het religieuze bewustzijn een handeling uit eigen beweging, en wel zodanig dat het niet anders gedaan kan worden. Het religieuze bewustzijn zou universeel zijn, een bewustzijn dus waarin iedereen deelt. En dit bewustzijn kan volgens Wagner alleen universeel zijn als het begrip heeft van het onbewuste, het instinctieve, het puur menselijke. Het bewustzijn zou moeten bestaan uit kennis over de menselijke natuur. De kerkelijke dogma's zouden deze kennis niet bevatten waardoor de samenleving onjuist zou functioneren. Pas als men werkelijk inzicht zou hebben in de menselijke natuur zou men een harmonieuze samenleving en cultuur kunnen opbouwen. Dit zou uiteindelijk een universele cultuur zijn met slechts één godsdienst.

Met *Parsifal* wilde Wagner tonen hoe men tot inzicht in de menselijke natuur kan komen, namelijk door het medelijden, en hoe men dankzij dit inzicht een betere wereld kan laten ontstaan, een wereld

<sup>205</sup> Richard Wagner, *Art and Revolution*, in *The Art-Work of the Future and Other Works*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 35

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 35 – 36

zonder moord, corruptie, list en bedrog. Om de ‘oude’ verdorven wereld te vernietigen moest men net als Parsifal aan wereldverzaking doen, aldus de bron van alle zonden die de blinde wil is, vernietigen. Een nieuwe, betere wereld zou dan ontstaan waarin mensen in vrede en vrijheid zouden samenleven. De godsdienst zou dan het menselijke geweten zijn in plaats van strenge regels en geboden opgelegd door de kerkelijke staat. Mensen zouden voortaan goed gedrag vertonen op grond van hun kennis van de menselijke aard. En de gemeenschappelijke menselijke aard kan als zodanig het duidelijkst door het individu worden waargenomen omdat de gemeenschappelijke aard gelijk is aan de individuele aard. In die aard zou een instinct werkzaam zijn tot leven en liefde. Het is dit instinct dat het individu de samenleving in drijft omdat dit instinct alleen daar bevredigd kan worden. En in de samenleving bereikt het individu zijn religieuze bewustzijn, dat een collectief bewustzijn is, omdat het alleen daar de kennis van de menselijke aard kan vergaren. Maar om tot de absolute waarheid van die menselijke aard te komen en daarmee ten volle zijn religieuze bewustzijn ontwikkelt, moet het individu geheel vrij kunnen zijn in zijn ontwikkeling. De maatschappij moet het die vrijheid geven. Alleen dan kan de godsdienst van de toekomst, een sociale godsdienst welteverstaan, in zwang raken: “In the free, self-determining of the Individuality there therefore lies the basis of the social Religion of the Future; which will not have stepped into life, until this Individuality shall have received through Society its utmost furthering and vindication.”<sup>207</sup>

De idee dat in het godsbegrip de mens zijn eigen wezen legt, had Wagner onder andere bij Feuerbach ontdekt die daarmee van theologie antropologie maakte. Volgens de filosoof maken religie en geloof deel uit van de menselijke realiteit en ontplooiën religieuze gevoelens zich vooral in de ik-jij relatie tot de medemens. Niet God maar de mens zelf is de maatstaf voor de moraal. Op grond van deze idee wilde Wagner de gevestigde religies ontdoen van hun uiterlijke gedaantes om tot de essentie van ieder geloof en religie te komen, een essentie die in de mens zelf ligt omdat mensen religieuze wezens zijn die goden scheppen ter bevrediging van allerlei verlangens en als compensatie van hun eigen beperktheid en eindigheid. De behoefte aan religie is wat alle mensen volgens Wagner gemeen hebben. Die behoefte zou in de menselijke natuur liggen, is daarmee universeel, en dus kan volgens Wagner de enige waarachtige religie niet anders dan universeel zijn.

In die universele religie ligt de juiste moraal versholen. De moraal van de gevestigde religies, en Wagner ageert vooral tegen de christelijke kerk, zou een ‘gemaakte’ moraal zijn die de essentiële moraal van medelijden versluiert en bovendien de mens in zijn individuele ontplooiing tegenwerkt. Het was de staat die deze verstikkende moraal in stand hield en het was de kunstenaar, en Wagner zag voor zichzelf de heldenrol van verlosser weggelegd, die het volk uit de morele wurggreep moest bevrijden. De kunstenaar had als taak aan de individuen hun persoonlijkheid terug te geven en daarmee hun onafhankelijkheid. De staat, die zich volgens Wagner als opvoeder van de persoonlijkheid had opgeworpen, zou de leden van de samenleving hun ware identiteit hebben ontnomen door hen een perfide moraal in te pepen die hen afhankelijk had gemaakt. De staat zou het individu het recht op vrije mening hebben ontnomen en hebben bepaald hoe deze moest denken en handelen. De burger had geen macht over zijn bestaan maar kreeg door de staat een plaats toegewezen in de samenleving waar hij als een onnadenkende machine zijn gepredestineerde rol als slaaf moest vervullen. De ‘geest’ dreigde verloren te gaan in de geïndustrialiseerde maatschappij waar individuen als louter objecten werden beschouwd. Maar Wagner was vastberaden het volk zijn geest terug te geven, hun weer bewust te laten worden van hun mens-zijn. Dit zou hij bereiken door hen iets te geven dat uit het oeroude stamt: de mythologie die het archetypische in zich draagt in combinatie met instrumentale muziek die de pre-menselijke oergevoelens verklankt en zo het onuitsprekelijke kan uitdrukken. Wagners muziekdrama’s zouden de ontaarde mensheid terugbrengen bij haar oorsprong; zijn muziek zou mensen weer leren ‘voelen’, iets dat zij verleerd waren door de moderne manier van leven. Alleen door te voelen kunnen mensen werkelijk gelovig worden omdat het om een directe ik-jij relatie tussen het individu en diegene of datgene waar de geloofskracht vanuit gaat: Jezus die door met mensen in contact te treden hen tot bekering bracht en zijn volgelingen inspireerde of de kunst die direct tot de harten spreekt. Een statisch, utilitair dogma zou niet in staat zijn het geloof op te wekken, maar de dynamische, onstuimige muziek van Wagner wel. En de première van het Bühnenweihfestspiel op 26 juli 1882 in het Festspielhaus in Bayreuth zou het evenement van bekering zijn.

<sup>207</sup> Richard Wagner, *Opera and Drama*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1995), p. 202

*Parsifal* leert ons tal van lessen die niet allemaal in samenspraak met elkaar zijn. Ten eerste leert de tekst ons de les van het oneindige en onaflatende streven naar het hogere, de les van zelfbeheersing, tucht en discipline. En hoewel die begrippen eenvoudig de veronderstelling in gedachten roepen dat het dan om een zaak van talrijke praktische regels en geboden gaat, slaan deze begrippen allesbehalve op gemaakte wetten, maar juist op datgene wat aan alle geciviliseerde wetten voorafgaat, namelijk de natuurwet die de wil is en die door de mensheid geobjectiveerd moet worden omwille van een betere of zelfs volmaakte wereld. Het enige dat Wagner van de mensen verwachtte, was dat zij door medelijden wetend zouden worden; wetend ten aanzien van de werking van de wil. Net als Rousseau dacht de componist dat mensen in hun natuurstaat vanzelf goed zouden doen en in harmonie met elkaar zouden samenleven. Staatsrechtelijke en kerkelijke regels en geboden zouden niet langer nodig zijn. Mensen zouden de vrijheid genieten om te doen en laten wat zij wilden, en zij zouden verantwoordelijk met die vrijheid kunnen omspringen.

Maar ondermijnde Wagner met zijn streven naar wetteloosheid niet zijn ideaal van het bereiken van een edele mensheid met een hoge moraal? Want wie een hoge cultuur en beschaving wil bereiken, ontkomt niet aan de wet. We hebben al het verschil aangegeven tussen de wereldlijke of staatkundige wet en de wet die vastzit aan het geloof. En we hebben geconcludeerd dat men pas bereid is zich over te leveren aan de wet wanneer men een oprecht geloof in een hoger ideaal koestert waaraan de wet verbonden is. De kunstenaar Stravinski stelde zijn geloof in strenge regels omdat hij wist dat alleen dankzij de wet hij tot grote scheppingen kon komen, een zekere maat van perfectie kon bereiken. En de in God gelovende mens die zich aan de voorschriften van zijn religie houdt, doet dit eveneens om de volmaaktheid zo goed als mogelijk te benaderen. *Parsifal* laat zien hoe door trouw aan het geloof mooie dingen kunnen ontstaan. De trouw is een gevolg van het inzicht dat de protagonist na een proces van bespiegeling heeft verworven. Maar deze trouw steunt slechts op één pilaar: die van het medelijden. Welnu, er is geen medelijden zonder geweten. En, zoals we hebben uitgelegd, is er geen geweten zonder trouw aan de wet. Om de mensheid terug naar zijn primitieve staat te brengen, moest de wet worden opgeheven alsook de banden met geschiedenis, religie en God worden verbroken. Net als dat *Parsifal* religieuze deugden predikt van contemplatie, trouw en zuiver geloven, spreekt het muziekdrama tegenstrijdig genoeg op latente wijze ook tegen cultuur en religie, gaan er antihistorische en anti-autoritaire motieven in schuil, en heeft het werk door zijn universalistische aanspraak zelfs totalitaire neigingen.

Wagners rol gedurende de Europese revoluties van 1848 is welbekend. In 1849 schreef Wagner een artikel voor een radicaal tijdschrift genaamd *Das Volksblatt* waarin hij aankondigt: “The lofty goddess Revolution comes rustling on the wings of storm.” She tells the world: “I will break the power of the mighty, of law, of property.” Over and again she repeats: “I will destroy the order of things.”<sup>208</sup> Hoewel Wagner milder werd met het ouder worden en zijn radicale politieke sentimenten toenemend minder expliciet werden (met uitzondering van zijn antisemitische uitlatingen) nadat hij zich had geconformeerd aan het gezag door van het patronaat van Koning Ludwig II van Beieren gebruik te maken om zo zijn artistieke plannen te kunnen verwerkelijken, is zijn uitspraak in *Das Volksblatt* karakteristiek voor Wagners onafhankelijke, anti-autoritaire natuur. Zijn ideeën over kunst en politiek kunnen niet los van elkaar beschouwd worden. Dit verklaarde hij zelf ook, bijvoorbeeld in een brief aan Theodor Uhlig van 27 December 1849 waarin hij schrijft dat “works of art cannot be created at present, they can only be prepared for by means of revolutionary activity, by destroying and crushing everything that is worth crushing and destroying. That is our task, and only people totally different from us will be true creative artists ... Destruction alone is what is now needed.”<sup>209</sup> In zijn universalistische streven wilde Wagner de bestaande orde van de kerk en de staat tot ontploffen brengen, want diens wetten zouden de zoektocht naar het zuiver menselijke verijdelen.

Volgens Wagner kon het zuiver menselijke niet gevonden worden in de historische narratief van de mensheid, de grote culturele constructies die door de eeuwen heen waren gebouwd, maar louter in de

<sup>208</sup> Richard Wagner, “The Revolution,” in *Jezus of Nazareth and Other Writings*, PW VIII:232-38, in Mitchell Cohen, *To the Dresden barricades: the genesis of Wagner’s political ideas*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, Ed. Thomas S. Grey, (Cambridge University Press, 2008), p. 48

<sup>209</sup> Wagner to Theodor Uhlig, 27 December 1849: SL 184, in Mitchell Cohen, *To the Dresden barricades: the genesis of Wagner’s political ideas*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, Ed. Thomas S. Grey, (Cambridge University Press, 2008), p. 49

mens' primaire emoties. In correspondentie met dit idee schreef hij in *Oper und Drama* dat hij de emotionaliteit van het intellect wilde versterken omdat het begrip dat ontwikkeld werd door middel van reflectie (*der reflektierende Verstand*) 'de poëtische aanblik van het geheel' zou verstoren. Reflectie is de vijand van de universalistische macht en dit geldt ook voor geschiedenis omdat historisch begrip door reflectie ontwikkeld wordt. Geschiedenis impliceert tijdsbegrip; deze ziet hoe momenten elkaar opvolgen, hun samenhang, de optredende veranderingen. Geschiedenis is niet 'één groot non-causaal moment', een 'tijdloos geheel'. Zoals we weten is de universalistische macht tijdloos. Wagner als hoeder van deze macht streefde ernaar een tijdloze menselijke essentie te onthullen. Daarom was de mythe zijn voorwerp, niet de geschiedenis. Laatstgenoemde impliceert niet alleen tijd maar ook fragmentatie (optredend als tijd verstrijkt). Fragmentatie betekent dat er verschillen zijn; verschillen tussen culturen en mensen, zowel kwantitatief als kwalitatief. Wagner dacht dat de mensheid ooit één geheel vormde voordat deze gefragmenteerd raakte. Hij droomde ervan de mensheid weer tot een eenheid te brengen via de unificerende en verlossende kracht van zijn kunst. De wereld weer tot één geheel brengen, betekent een terugkeer: een terugkeer naar een primitieve, pre-culturele staat. Om deze staat te bereiken moet alles dat na het niets van het primitivisme komt, de cultuurgeschiedenis, met de grond gelijk worden gemaakt. Om de wereld één te laten zijn en de totale menselijke connectie te kunnen bewerkstelligen, moet het wereldse differentiatieproces een halt worden toegeeroepen en worden gebroken met de particuliere identiteit.

Dit universalistische streven verklaart voor een deel Wagners rabiate antisemitisme. De striktheid van het judaïsme werd zeker niet gewaardeerd door de anti-autoritaire Wagner. Ook het historische bewustzijn van het jodendom, dat reflecteert op 4000 jaar joodse geschiedenis, was beslist niet iets waar de antihistorische Wagner zich mee kon identificeren. De joodse particulariteit wordt immers in stand gehouden door de strengheid van wetten van het jodendom en door diens vasthouden aan de historische lijn. En is er voor het niet-identieke geen plaats in de gelijkwaardige en totalitaire, universalistische wereldorde? Wagner meende dat ook de jood gered kon worden als deze maar afstand zou doen van het judaïsme. Een dergelijke houding ten aanzien van de joodse identiteit doet ons denken aan die van Paulus die over het evangelie zegt: "het is een goddelijke kracht tot redding van ieder die erin gelooft, allereerst de joden, maar ook de Grieken" (Romeinen 1, 16). De meningen lopen uiteen in hoeverre bij Paulus (zelf een jood) wel echt van antisemitisme gesproken kan worden aangezien hij andere groepen uitnodigt binnen te treden in de christelijke geloofsgemeenschap. Van een uitnodiging is in het geval van Wagner echter geen sprake; die pleitte voor een maatschappelijke emancipatie van het Joodse geloof, aldus een verwijdering van alles wat joods was. Het was niet de jood die zich emanciperen moest, maar het Duitse volk. De jood was immers geëmancipeerd genoeg als 'heerser van de wereld' (naast zijn enigszins filosofische kritiek op het judaïsme valt niet te ontkennen dat Wagner er ook een uiterst primitief volksantisemitisme op na hield waarbij de jood als een Shylock wordt gezien). Wagner beschouwde de jood als fundamenteel verschillend van alle andere mensen. Die zou zich in isolement hebben ontwikkeld en daarom een andere geest hebben, een andere taal spreken en een andere God vereren. Daarom konden de joden volgens Wagner onmogelijk de gemeenschappelijke geest van het volk uitdrukken; of het nu ging om de muziek van Meyerbeer en Mendelssohn of om de gedichten van Heinrich Heine, alle kunst die door joden was gemaakt, kon de mensen niet tot het diepste van hun wezen brengen. De zuiver menselijke ervaring kon niet vertolkt worden door joodse kunstenaars omdat zij niets van de gemeenschappelijke 'nood' van het volk zouden snappen, dat een spirituele nood was. Want in tegenstelling tot het volk zouden de joden geen spirituele of innerlijke maar voornamelijk uiterlijke behoeftes hebben. Hun zogenaamd eeuwige goudkoorts zou hiervan het bewijs zijn, dat een ziekelijke eigenschap is die tot de commercialisering van de kunsten geleid zou hebben. Daarom waren de joden volgens Wagner egoïstische wezens, louter op zichzelf gericht, vervreemd van alle andere wezens en met een unieke expressie waar alleen zij zich van bedienen en vreemd is voor alle niet-joden. Alleen als de jood zijn gehele identiteit zou opgeven en van al zijn "onmenselijke" kwalen zou genezen, zou deze volledig mens kunnen worden en mogen deelnemen aan de gedroomde universele wereldorde. Allerm minst stond Wagner zoals Paulus onverschillig tegenover particuliere eigenschappen en gebruiken van de joden. Laatstgenoemde beschouwde het christendom als een paraplubegrip waaronder diverse particuliere groepen konden vallen, die zouden delen in een hogere gemeenschappelijke factor. Als het gaat over de relatie tot de joodse identiteit mist Wagner iedere tolerantie waardoor zijn universalistische ideaal niet nobel is, zoals dat van Paulus, maar onwellevend, inhumain en alles nivellerend.

Wagners belangstelling voor het boeddhisme is opmerkelijk te noemen als we bedenken dat in deze levensbeschouwing respect voor alle vormen van leven voorop staat. Wagner werd dan ook geen boeddhist, hij haalde slechts elementen uit het geloof die bruikbaar waren voor zijn kunst. Net als Wagners antisemitisme als voorbeeld diende van diens problematische verhouding tot geschiedenis en de wet, is zijn sprokkeling uit de wereldreligies daar eveneens exemplarisch voor. Want Wagner schikte zich niet naar de wettelijke kaders die de religie hem bood, hij schiep zelf zijn eigen kaders, bepaalde zijn eigen wetten, koos zijn eigen materiaal, bijvoorbeeld het idee van reïncarnatie (denk aan Kundry's vorige levens) wat een fundamenteel idee is, maar ook meer oppervlakkige oriëntaalse motieven werden in de tekst van *Parsifal* verwerkt. Deze motieven zijn echter niet echt significant in het drama maar functioneren vooral als versiering bedoeld om een Arabische sfeer te scheppen. Er is vaak gespeculeerd over Parsifals mogelijke Perzische achtergrond omdat diens naam door Kundry wordt ontleed in het Arabische 'Fal parsi' wat zoveel als reine dwaas zou betekenen. Maar in de late negentiende eeuw flirtten een heleboel kunstenaars met het mysterieuze Oriënt, dit vaak op weinig diepzinnige wijze. Zo ook in *Parsifal* hadden deze oriëntaalse motiefjes een secundaire betekenis. Wagner schreef aan zijn vriendin Judith Gautier: "Was kümmerts mich, was die arabischen Worte in Wirklichkeit bedeuten, und ich meine, unter meinem zukünftigen Publikum werden nicht gar zu viele Orientalisten sein."<sup>210</sup> De nogal oppervlakkige aanwezigheid van oriëntaalse elementen in *Parsifal* is een duidelijk voorbeeld van hoe dingen uit hun context worden gehaald voor arbitrair gebruik en in een nieuw raamwerk worden geplaatst waar ze vervolgens een inferieure rol spelen omdat ze niet helemaal goed begrepen worden en daarmee en/of daarom worden veronachtzaamd.

De onwetendheid en veronachtzaming die het exotische eclecticisme in *Parsifal* met zich brengt, is volledig in strijd met zowel de boodschap van Wagners kunstwerk, dat verlossing voor de mensheid door middel van bewustwording predikt, als het streven van de protagonist 'wetend' te worden. Ageert Wagner in zijn geschriften niet tegen het gebruik van holle symbolen die de essentie van religie doen versluieren, aldus de mensheid onwetend houdt? Nu, is het gebruik van een oriëntaals motiefje, niet bedoeld als middel om het innerlijk van het kunstwerk bloot te geven maar louter toegepast als ornament, dan ook niet louter een hol symbool dat diepere betekenissen doet verduisteren? Een oriëntaals motiefje dat als curiositeit in de tekst fungeert, kunnen wij toch zeker een effect zonder oorzaak noemen. En was dat niet iets wat Wagner verafschuwde? Volgens de componist leidt het effect zonder oorzaak vanwege het gebrek aan causaliteit tot vervreemding en verblinding; het effect verschaft de toeschouwer geen kennis maar leidt deze juist alleen maar af en houdt deze derhalve onwetend. En was het niet Parsifals taak aan de wereld de gevaren van onwetendheid te tonen? Hij moest immers het roekeloze beest dat als een aansturende macht in zijn binnenste opereerde, temmen door op iedere daad te bespiegelen wat hem uiteindelijk deed concluderen dat de (schopenhaueriaanse) blinde wil, omdat deze dankzij domheid vrij spel kreeg, de reden was voor al het lijden dat hij had veroorzaakt, zoals het doden van de heilige zwaan, en de reden was voor het lijden in algemene zin. De grote universele les die Parsifal ons leerde, is dat wij ons bewust moeten worden van de aandriften die uit ons onbewuste opwellen en wat deze aandriften, indien ongeremd, allemaal voor kwaads kunnen aanrichten. Het bewust zijn over de werking van het onbewust zijn, stelde Parsifal in staat zich van wilde tot koning te ontwikkelen, van ongeciviliseerd tot geciviliseerd.

Dat de implementatie van klaarblijkelijk willekeurige en betekenisloze motieven in het muziekdrama Wagners opzet tegensprekt, kan nauwelijks worden ontkend. Een argument dat tegen onze perceptie zou kunnen worden aangedragen is dat uiterlijke verschijningen irrelevant zijn aangezien het de opzet van het drama is louter en alleen de puur menselijke kwaliteiten te openbaren: universele kwaliteiten die vóór cultuur en beschaving komen. Niet alleen kunnen wij dit argument gemakkelijk weerleggen met Wagners these dat het uiterlijk vertoon van symbolen en iconen inzage in het puur menselijke onmogelijk maakt of op zijn minst ernstig verhindert, ook simplificeert en generaliseert het de werkelijkheid; het schuift de wereldlijke realiteit van uiterlijke gedaantes, verschijningen die culturen tot in het diepst van hun wezen representeren, aan de kant; het verwaarloost het bestaan van alles dat *na* de zogenaamd zuiver menselijke karakteristieken komt (en dat is veruit het meeste), wat primitieve, animale karakteristieken zijn.

---

<sup>210</sup> Jens Malte Fischer, *Oper - Das Mögliche Kunstwerk: Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Anif und Salzburg; Verlag Ursula Müller Speiser, 1991), p. 139



Geen aandacht schenken aan de concrete en complexe wereld van differente culturen is geen aandacht schenken aan het grootste deel van wat de mensheid is, namelijk een soort die in staat is gebleken zich te verwijderen van de intrinsieke dierlijkheid, de aangeboren primitiviteit heeft weten te ontstijgen door middel van religie, kunst en wetenschap, en een rationeel-emotioneel referentiekader heeft weten te scheppen dat ongetwijfeld een oorsprong kent in de meest primitieve instincten maar zich ook van die oorsprong heeft losgemaakt met de ontwikkeling van dit beschouwelijke kader tot een geraffineerde en verfijnde wereld die op zichzelf, dus onafhankelijk van de primitieve grond, is gaan bestaan. Deze verheven sfeer die aanspraak maakt op zowel het verstand als de emoties is in de koers van duizenden jaren vervlochten geraakt met alle aanwezige culturele componenten. Of het nu om architectuur, muziek, literatuur, religie of wetenschap gaat, iedere concrete manifestatie is verbonden aan de oneindige sfeer van associaties en sentimenten. Zij ontstaan op ondoorgrondelijke wijze in afhankelijke samenspraak met elkaar. Zowel het individuele als collectieve bewust- en onbewuste denkt zich uit in verbinding met de talen, beelden, ideeën en objecten in de (altijd uiterlijke) wereld en dit gebeurt op hoogst mysterieuze wijze. In een beschaafde wereld waar de mens zo ver verwijderd is geraakt van de primitieve kern kan het waar zijn, zoals Oscar Wilde in *The decay of Lying* stelt, dat het leven veel meer de kunst imiteert dan kunst het leven, waarmee de goddeloze Engelsman heel even de kern van het christelijke denken raakt, een manier van denken die het kunstmatige leven als het ware leven beschouwt. Als men waarheden betreffende de mensheid wil vinden, inzicht verwerven wil in haar idiosyncrasieën, bewustwording najaagt, moet men op uiterst nauwkeurige en gedetailleerde wijze de talrijke constructies die de mensheid gebouwd heeft, ja de uiterlijke gedaantes, bestuderen en overdenken. Deze te negeren betekent te ontkennen wat de mensheid werkelijk is.

Om tot het wezen van de mensheid te kunnen komen, brak Wagner niet alleen met de in zijn ogen gecorrumpeerde cultuurhistorische traditie; als consequentie brak hij ook met de daaraan verbonden menselijke realiteit. We hebben al verwezen naar het essay *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth* waarin de componist schrijft dat tijdens de première van *Parsifal* de zielen van het publiek werden weggedragen uit de bestaande wereld waardoor het alle leugens, verraad en hypocrisie even kon vergeten. De toeschouwer kon verlossing vinden in het muziekdrama omdat het kunstwerk de hogere waarheid van het leven wist te ontmaskeren, de waarheid onthuld als de wil, die door het kunstwerk gegrepen werd en vervolgens gebroken. Om tot essentie van het leven door te dringen, moest het leven worden genegeerd.

Maar kan de kunst, in het bijzonder die van Wagner die erom bekend staat zulke sterke emoties te kunnen opwekken, dezelfde teleologische functie vervullen als een boeddhistische meditatie die in tegenstelling tot de kunst vormloos is en wil opgaan in het niets? Is Wagners romantische escapisme misschien niet eerder gekant tegen de rede en is het er niet op gericht, zoals een drug, het soms nogal pijnlijke bewustzijn te verdelgen? Wanneer het de propositie is te ‘voelen’ en te ‘ervaren’ in plaats van te denken, wordt de toeschouwer niet gestimuleerd te reflecteren in termen van oorzaak en gevolg, maar daarentegen aangemoedigd vrijelijk te associëren zonder dat daarbij de rede ingeschakeld hoeft te worden om orde op zaken te stellen in de wanordelijke geestestoestand die stoutmoedig opgewekt wordt. Het enige dat de toeschouwer hoeft te doen is de net zo vage als eenvoudige propositie van maximale overgave te aanvaarden (wat in geen geval een intellectuele constructie of systeem genoemd kan worden maar veel eerder een prille poging tot iets nieuws; de eerste uitdrukking van een idee dat nog verder uitgewerkt dient te worden) en op het toeval te vertrouwen; laat de muziek maar spelen en we zullen vanzelf wel zien wat per ongeluk gebeurt!

Deze non-reflectieve ‘poëtische aanblik van het totaal’ die door de kunst als levensnegatie wordt verleend, lokt vooral arbitraire beelden, stemmingen en begrippen op. Deze vrijheid is inherent aan het losgekoppeld zijn van de werkelijke wereld waaraan het kunstwerk nota bene schatplichtig is, een wereld waarvan het werk beweert deze volledig in zich te dragen maar die ze desalniettemin van de hand wijst. Een universalistische en totalitaire dispositie lijken hieraan ten grondslag te liggen want Wagners kunstwerk wil namelijk een wereld-op-zichzelf zijn, een tijdloze en mythologische wereld, vrij van de historische en door wetten gesmede wereld op aarde.

Maar Wagners geëmancipeerde kunstwerk mag zeker niet verward worden met de kunstwerken die in pre-modernistische tijden, zoals de middeleeuwen en renaissance, zijn vervaardigd waarin het christelijke wereldbeeld nog overheersend was. Ook die kunstwerken, indien geniaal, vormden

werelden-op-zichzelf. En ook die kunstwerken waren ontstaan in een cultuur waarin het wereldbeeld bestond dat het leven afwees. Maar in tegenstelling tot Wagners *Gesamptkunstwerk* bleef de 'oude kunst' in verbinding met de wereld waarin deze werd gevormd, ermee communicerend, ervan afhankelijk. De oude kunst pleegde geen vadermoord, zij eerde de Vader. Maar Wagners kunst had toch ook sociaal-politieke ambities en bleef daarom in verbinding met de wereld staan. Jazeker, maar zijn kunst trad niet in discussie...eerst waren de lichten in het operahuis aan zodat de toeschouwers elkaar konden zien, het schouwspel op het podium maar half volgend, vooral bezig met elkaar...totdat Wagner kwam en zei: lichten uit, monden dicht, en hoor met aandacht wat Ik jullie ga zeggen! Zijn kunst was als één lange Wotan-monoloog; zij luisterde niet maar moest worden beluisterd, urenlang, zonder commentaar. Deze kunst wilde haar toehoorders het zwijgen opleggen.

Wagners totalitaire kunstwerk maakt geen deel uit van een hiërarchie, functionerend als iets dat *er tussenin* staat, een zeker doel dienend terwijl er deel uitgemaakt wordt van een zekere traditie. Het werk dient niet maar heeft de totale leiding. Het werk is niet opgedragen aan God in de hoop genade van Hem te ontvangen, een belofte op het hiernamaals. Nee, het werk is opgedragen aan zichzelf, viert zichzelf, en is de hemel zelf, opgericht door de mens die, nadat deze erachter kwam dat de Bijbelse hemel slechts een menselijke uitvinding is, God als architect van de hemel ontslagen had teneinde zijn eigen hemel in de vorm van een kunstobject te ontwerpen.

In onze analyse van Schlingensiefs *Parsifal*-productie hebben we al gesteld dat na het binnentreden van de hemel, nadat de verlossing gekomen is, nergens meer naar valt te streven. Want verleden en toekomst bestaan niet in de hemel. Het is een tijdloze genieting, een permanente staat van extase. Binnen het kader van het hemelse kunstwerk hoeft men niet meer te denken, want denken is een daad van de aardse wereld, een daad uit lijden. In de hemel is men totaal verlost, en verlost zijn, betekent vrij zijn: ontslagen van werk. De werkloze kan er speels doen, gespeend van iedere ernst en zonder een te dragen zorg. De hemel is een plaats van vergetelheid; zij herinnert zich niets en kent daarom geen pijn. Zij is als Haus Wahnfried, de veilige haven waar Wagner zijn waanvoorstellingen zonder remmingen kon laten gaan, volgens de inscriptie op het portaal: "Hier wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt." Men kan vertrouwen op het kunstwerk omdat dit een ideaal toevluchtoord beweert te zijn, het antwoord op de wereld. Zij meent het bestaan daarop allang onderzocht te hebben, in al diens facetten, het helemaal snappend, en alles wat er ooit was en ooit zal zijn, wetend. Dit kunstwerk heeft de hele wereld opgeslokt, verteerd en verwerkt. Het heeft de wereld geobjectiveerd tot een abstract feit en zo kenbaar gemaakt. De wereld als encyclopedisch gegeven krijgt geen kans meer; deze is overbodig geworden en daarom afgeschaft.

De wereld die zich niet meer mocht ontwikkelen kreeg het finale antwoord in de vorm van Wagners totaalkunstwerk. Dit geeft door zijn tijdloosheid geen richting aan, en waarom zou het richting aangeven? Het heeft zijn hek toch rondom alles staan. Zijn staat is gefixeerd en het hoeft nergens meer heen.

Het totalitaire kunstwerk is aangrijpend omdat het een lichaam is waarop alle bestaande krachten werken. In zijn omhelzing van de wereld drukt de laatste van binnenuit tegen de wanden van het lijf dat helemaal uitpuilt van de massa, zo zwaarlijvig is dat ze geen stap meer zetten kan, steunend en puffend tot zitten is gebracht, totaal uitgeput maar onverbiddelijk in de weigering af te vallen.

Dat het werk alles heeft gegrepen impliceert twee dingen: een, dat het werk heerser is, twee, dat het onbegrensd is. Het eerste punt impliceert een hiërarchische verhouding omdat een heerser over iets heerst. Het tweede punt impliceert absolute vrijheid, zelfs anarchie en chaos als de omgang met vrijheid wordt gewantrouwd. Maar toch is er geen sprake van een tegenstelling tussen vrijheid en hiërarchie. Want de hiërarchie hief zich op door de extreem nivellerende werking van het werk, dat op uiterst eenvoudige wijze, als volgt werkt. Het werk dat totaal dus één is, heerst over alles. Daarmee valt alles onder één noemer, die van heerser. Radicaal gezegd, is alles één (1 = alles dus alles = 1). Dat betekent dat er alleen nog maar 1 is. 1 (alles) heerst over 1 (alles). Het werk is een alleenheerser zonder dienaar, of een alleenheerser met zichzelf als dienaar, of een dienaar die overheerst wordt door zichzelf als alleenheerser.

Aangezien het werk alles wil uitdrukken, kan het niets uitsluiten. Het werk kan niet discrimineren noch zichzelf in isolement brengen; in de open ruimte die het werk verschaft zijn alle mogelijke visies, gedachten en perspectieven toegestaan. De wil van de kunst alles te verenigen is gegrond in de idee dat alles op enige wijze met elkaar in verbinding staat. Iedere gedachte bevat elementen uit het universum dus er schuilt zelfs waarheid in waanzin. De vorm van totalitarisme waarvan hier sprake is,

betekent niet dat men zich moet onderwerpen aan een programma van regels zoals men daartoe in totalitaire regimes gedwongen wordt. Integendeel, het artistieke totalitarisme is een opzettelijke openstelling die het mogelijk maakt dat vormen van absolute tolerantie en totale vrijheid zich kunnen (ont)plooien. Iedereen kan participeren en zijn inbreng leveren. Omdat het werk alles en iedereen representeert, representeert het alleen zichzelf en is het alleen zichzelf. Niet gericht op iets dat buiten zichzelf ligt, is het louter gericht op zijn eigen innerlijke werking. Door zijn universele aanspraak is het totaalkunstwerk egocentrisch.

Als veroorzaker van een cultuurhistorisch schisma en stichter van een niet schatplichtige kunst, lang voordat Boulez zei de kunst te willen heruitvinden, verklaarde Wagner in feite de hele westerse kunstgeschiedenis nietig, een geschiedenis die volgens hem gebaseerd was op het verkeerde principe: die van de wet. En hoewel hij verklaarde geïnspireerd te zijn door onder andere Shakespeare en Beethoven – en misschien zelfs een combinatie van beiden wilde zijn – erkende hij niet het fundament van hun kunst. Wagner wilde geen deel uitmaken van het tijdvak waar zijn voorgangers deel van uitmaakten, louter als opvolger die schatplichtig is aan dat tijdvak en diens grote figuren. Geenszins, hij wilde juist afstand nemen van die geschiedenis en traditie zodat hij de stichter kon zijn van een gloednieuw tijdsgewricht waar iedere kunstenaar Hém zou opvolgen en bescheiden in Zijn schaduw zou staan. Wagners ambitie was revolutionair met diens voornemen de cultuurhistorische constructies van het verleden tot vallen te brengen en universalistisch met diens neiging overal beslag op te leggen; alle kunsten gecentreerd en in dienst van het totaalkunstwerk en dit totaalkunstwerk als zijnde het spirituele centrum van de samenleving. Wagner was er niets aan gelegen compromissen te sluiten. Zijn wil was absoluut daar hij het aan geen wet of conventie toestond zijn creatie te laten voorbeschikken. Hij wilde geen deel uitmaken van de bestaande traditie, zijn kunst eraan opdragen als eerbetoon. Grasduidend in de mythologieën, filosofieën, religies en geschiedenissen pikte Wagner precies die ideeën en gebeurtenissen eruit waartoe hij zich aangetrokken voelde, maar de loop en het verband waarin die waren ontstaan erkende hij niet. Al sprokkelend kwam hij tot een eigen visie; een die de talloze dwalingen van de mensheid zou restaureren, een visie van verlossing zoals geproclameerd in *Parsifal*. Hoewel dit werk existentiële ideeën uitdrukt en derhalve van een progressieve blik getuigt, geeft het ook uitdrukking aan de wil de gedroomde samenleving te fixeren zodra deze gesticht is. Wagner geloofde immers dat hij de sleutel naar Utopia gevonden had, en wie wil er nu een utopische wereld veranderen? De status van een volmaakte maatschappij moet enkel gehandhaafd worden. Veranderingen die deze ideale samenleving mogelijk zouden kunnen verstoren, waren beslist niet toegestaan.

Ondanks al zijn progressieve ideeën kwam Wagner met een ‘laatste antwoord’ aanzetten. Zijn progressiviteit moet echter beschouwd worden als een voorschot op een futuristisch conservatisme; zoals de Bijbel ook een vooruitstrevend plan is dat zodra het succesvol is uitgevoerd met het ontstaan van het Koninkrijk Gods enkel nog te vuur en te zwaard verdedigd hoeft te worden (maar omdat dit nooit zal lukken, zal het bij streven blijven). Maar Wagners laatste antwoord werd niet gegeven zoals Nietzsche dacht dat het gegeven werd. Laatstgenoemde herkende terecht ‘de wil to het einde’ in *Parsifal*, maar van een bekering tot het christendom waarvan hij Wagner beschuldigde was geenszins sprake. Het christendom was een versleten concept volgens de filosoof, een bron van cultureel verval. Maar de begrenzingen waarin georganiseerde religie voorziet, hebben bewezen cruciaal te zijn voor kunst om zich te kunnen ontwikkelen, te floreren en te overleven. Het christendom en iedere andere religie vallen of staan bij deze begrenzingen en het zijn juist deze begrenzingen die Wagner volledig negeerde. In zijn verzet tegen religieuze staatswetten en zijn eigenmachtige interpretatie van het christendom, evenals het boeddhisme, bewees Wagner een volbloed modernist te zijn die enkel wat flirtte met wereldreligies zoals zo velen van zijn collega-kunstenaars deden, religie beschouwend alsof het een kunstvorm was, naar geloven de elementen eruit plukkend die ze wilden verwerken in hun eigen creaties. *Parsifal* was geen christelijk kunstwerk, maar representeerde de moderniteit *par excellence* in zowel het streven naar synthese als het daarmee contrasterende verlangen naar individuele vrijheid.

Ofschoon *Parsifal* een Bühnenweihfestspiel werd genoemd, was het enige dat ingezegend werd het morgenrood van seculiere tijden. Maar deze bedoeling werd merkwaardig genoeg niet opgemerkt door Nietzsche die waarschijnlijk verbijsterd was door de aanwezigheid van de graalbeker en de speer. Waar in godsvruchtige tijden het doel het Koninkrijk Gods te bereiken louter een streven was, onmogelijk om te realiseren maar desondanks ondernomen werd door gehoorzaam te zijn aan een

strengere orde van wetten en geboden, raakte tijdens het aanbreken van de seculiere tijd het geloof in zwang dat dacht dat hemel op aarde wel degelijk realiseerbaar was. Hoe dan? Door God in gijzeling te nemen en de hemel te bezetten. De halfgoddelijke dictators waarover wij eerder spraken dachten Utopia op aarde te kunnen stichten, met alle anti-utopische gevolgen van dien. De optimistische wil tot het stichten van een paradijs op aarde is universeel: Plato's *Ideale staat*, Thomas More's *Utopia*, het Evangelie, Marx' *Das Kapital*, Wagners *Parsifal*, Hitlers *Mein Kampf*, Stalins *Dialectische en historische materialisme*...dit alles is geschreven uit onvrede met de realistische staat. De laatste twee figuren brachten het utopische project krampachtig en met veel geweld in praktijk. Hun staten vielen, hun standbeelden werden gesloopt, maar de idee van de vergoddelijkte mens bleef op het voetstuk staan naast de vrees voor tirannie in de naam van grote idealistische projecten. Het secularisme verplaatste zich naar de markt, raakte ingebed in goederen en diensten, werd de voedingsbodem voor subculturen en toenemende individualisering. De totalitaire staten, de twee wereldoorlogen, de Holocaust en de Gulags stelden de geschiedenis voorgoed in een kwaad licht, een geschiedenis van het radicale kwaad, onderdrukking en verstikkende conventies die de mensheid ervan weerhield het leven in zijn volheid te leven. Vrijheid voor iedereen luidde het nieuwe credo: vrijheid van denken, doen en laten. Steeds minder mensen namen nog genoegen met de hemel als belofte; die moest hier en nu beleefd worden. Dat kon alleen in een vrije wereld, met vrije mensen en vrije kunst. Zodra men bevrijd was van alles dat de individuele vrijheid zou ondermijnen, te weten geschiedenis, tradities, conventies, wetten en God, dientengevolge zaken die het individu *in dienst* in plaats van *onder leiding* stelt, zou de goddelijkheid gevonden worden. God en diens zaligheid werden in de mens geplaatst met als consequentie dat wanneer men naar God zocht, men zichzelf zocht, en wanneer men God prees, men zichzelf prees. Het doel goddelijkheid te bereiken was egoïstisch, gebaseerd op het tevredenstellen van het eigen Ik. En aangezien goddelijkheid niet langer gevonden kon worden voorbij de aardse wereld, maar erin, in het menselijk lichaam welteverstaan, transformeerde de goddelijkheid van een onbewijsbaar metafysisch idee in een fysisch, of beter gezegd fysiek empirisch waarheidsgegeven. Zo kwam de hemel binnen handbereik te liggen, neergehaald en onder onze voeten gebracht. God was geen onzichtbaar spook meer, rondlopend ergens hoog in de hemelen; net als de hemel werd hij naar beneden getrokken. Al die tijd was het Opperwezen als onzichtbaar onder de mensen geweest, in een perfecte vermomming. Maar eindelijk ontmaskerd als een zijnde een mens van vlees en bloed, was de mens in staat God te vangen.

Eerder stelden wij ons de vraag wat het betekent wanneer de mens denkt de goddelijkheid bereikt te hebben. Het antwoord was dat goddelijkheid rekt op liefde, geloof en hoop en dat de goddelijkheid verdwijnt zodra een van deze drie elementen wegvalt. Daarop vroegen we ons af of Wagner de goddelijkheid met *Parsifal* had afgeschaft. Zoals we weten plaatste Wagner boven het voorspel van *Parsifal* de tekst: 'Liefde – Geloof – Hoop?'. Achter het woord hoop plaatste hij een vraagteken. Om Wagner in het kort te antwoorden als samenvatting van wat we al gezegd hebben: met het trotseren van de geschiedenis en diens tradities, en met het uitdagen van historische wetten en principes, boven alles de hiërarchie die de mens onder God plaatste, is Wagner de ideale representant van het moderne seculiere denken dat zich stevig zou verankeren in de twintigste eeuw waarin ideeën over idealisme, spiritualiteit en heiligheid geleidelijk verdwenen of aangepast werden door deze ideeën van een nieuwe inhoud te voorzien, een inhoud geënt op de materialistische en utilitaire tendensen van de westerse moderniteit.

Maar de liefde, het geloof en de hoop, de bestanddelen om nader tot het goddelijke te kunnen komen, heeft Wagner altijd in zich gedragen wat hij bewees met zijn hoge kunst wier sublimiteit buiten kijf staat. We hebben Wagner reeds als universalist geïdentificeerd vanwege diens aversie tegen de wet, rationaliteit, religieuze dogma's, eclecticisme, hegeliaanse hang naar totaliteit, en antiparticularisme in de vorm van antisemitisme. Maar deze eigenschappen moeten gezien worden als onderdeel van de moderniteit: eigenschappen die in de loop van de twintigste eeuw zijn geradicaliseerd en in hun radicale hoedanigheid bekend zijn komen te staan als typische postmoderne eigenschappen. Wagner bezat dus eigenschappen die later, in de universalistische samenleving van tegenwoordig, in een heel andere vorm naar buiten zouden komen.

Als we Wagner spiegelen aan de contemporaine staat, dan zien we dat hij alles vertegenwoordigt wat strijdig daarmee is. Als we stellen dat hij met zijn eclecticisme op de postmoderne toekomst anticepeerde, betekent dit niet dat beide vormen van eclecticisme hetzelfde waren, integendeel. Waar

veel kunstenaars, architecten, dj's en muziekproducers tegenwoordig citaten als rondzwevende en conceptloze aforismen lukraak door elkaar hutselen, citaten waar zij toevallig tegenaan zijn gelopen en vervolgens weinig elegant bewerken, daar gingen de eclecticici van de middeleeuwen tot aan de moderniteit uiterst subtiel en bedachtzaam te werk. De oriëntaalse motieven in Wolfram's *Parsifal*, in Goethe's *West-Östlicher Divan* en in Wagners versie van de graalmythe hadden een heel specifieke functie binnen het totaalconcept. Als Wagner zei dat het hem niets kon schelen wat de Arabische woorden in werkelijkheid betekenden, moet daar uiteindelijk niet teveel waarde aan gehecht worden. Want zo'n uitspraak is toch vooral een komische provocatie als we bedenken hoe lang de geestelijke weg was die Wagner aflegde voordat hij aan de tekst en muziek van *Parsifal* begon te werken, een bezigheid die jaren in beslag zou nemen. Hij las Wolframs *Parsifal* in 1845 voor het eerst en correspondeerde daarover uitgebreid met Mathilde Wesendonck, schreef in 1854 aan Franz Liszt dat hij de filosofie van Schopenhauer ontdekt had, die in hem de interesse in de Oriëntaalse culturen opwekte, waardoor hij de *Mahābhārata* en *Rāmāyana* begon te lezen alsook de belangrijkste toenmalige standaardwerken over boeddhisme, waaronder Adolf Holtzmanns *Indische Sagen* (1845 – 47), Eugène Burnhofs *Introduction à l'histoire du buddhisme indien* (1844) en C.F. Koepfens *Die Religion des Buddhismus und ihre Entstehung* (1857 – 59)<sup>211</sup>, een studie die hem ertoe bracht een ontwerp voor een opera over het leven van de Boeddha getiteld *Die Sieger* te maken. In haar dagboeken schrijft Cosima Wagner hoezeer het boeddhisme haar echtgenoot bezig hield en dat deze het als middel zag tegen de decadentie en teloorgang van de geest: "Den Buddhismus selbst erklärt er für eine Blüte des menschlichen Geistes, gegen welche das darauf Folgende Décadence sei, gegen welche wiederum auf dem Wege der Kompression das Christentum entstanden sei."<sup>212</sup> Wagner zocht naar een synthese van boeddhisme en christendom. Hij preeft het boeddhisme om zijn bescheidenheid, ongedwongenheid en het feit dat het geen kerk en godsdienst heeft, zoals het christendom, die de ethische kern van laatstgenoemde religie versluiert zouden hebben, namelijk verzaking, een kern die de overeenkomst vormde tussen boeddhisme en christendom, en dat de kern van *Parsifal* werd, wat verklaart dat de componist *Die Sieger* nooit voltooid heeft en dat in zijn zwanenzang boeddhistische en christelijke elementen verenigd zijn. Wagner schreef het libretto van *Parsifal* in ruim een maand (14 maart – 19 april 1877) en aan de muziek werkte hij ruim vijf jaar, tot vlak voor de première in de zomer van 1882. Maar hij heeft meer dan dertig jaar over het thema nagedacht voordat hij het de gestalte van een kunstwerk gaf.

Ondanks alle latente universalistische tendenties die in het werk schuilgaan, is *Parsifal* boven alles een werk *over* en een product *van* bespiegeling, waarmee het haaks staat op het anti-intellectualisme van tegenwoordig, het hedendaagse gebrek aan verstillings, afstand en geduld. En als we geëmancipeerde en anarchistische neigingen ontwaren bij Wagner, mogen we niet vergeten dat hij als kunstenaar zich, zoals Stravinsky die we eerder als voorbeeld noemden, zich tal van compositorische beperkingen oplegde en zich formeel en moreel begrensde, bij iedere stap stilstond, waarvoor een gigantische concentratie en werkdiscipline vereist zijn, karakteristieken waaraan het in de vluchtige tegenwoordige tijd vaak ontbreekt. Voorts zijn de uniciteit van Wagners kunstwerken alsook de uniekheid van zijn ambivalente personae, die zich niet laten definiëren en ons alsmaar in twijfel brengen volledig in strijd met de hedendaagse hoogessentialistische cultuur die anti-essentialistisch tracht over te komen, wat van Wagner een anti-universalist pur sang maakt, de ultieme verzetsstrijder tegen de hedendaagse decadentie die zich laat kennen door morele bandeloosheid en die zich hult in een tooi van lelijkheid.

Aan het begin van dit essay noemden we in dit verband Wim Delvoye, Paul McCarthy, Jeff Koons en Damien Hirsts. Aan dit rijtje kunnen we ook Schlingensief toevoegen. Stuk voor stuk kunstenaars die het leven in zijn meest ongeremde vorm willen tonen: de waanzin, de pathologie, het koortsachtige en weerzinwekkende, de vervuiling en de verwording: het exces dat de vrije loop krijgt, de onbegrensde vanzelfsprekendheid, altijd gelegitimeerd door de makers die zeggen 'dat ze de werkelijkheid willen uitvergroten'. Zij geven toe aan het primitivisme, willen infantiel en onzinnelijk

<sup>211</sup> Zie Müller, Ulrich, Panagl Oswald, *Ring und Gral; Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen", "Tristan und Isolde", "Die Meistersinger von Nürnberg" und "Parsifal"* (Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2002), p. 245 – 248

<sup>212</sup> Dieter Borchmeyer, "...sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana..." *Richard Wagners buddhistisches Christentum*, in *Schwerpunkt – Wagner und der Buddhismus*, ed. Ulrike Kienzle (Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007), p. 15. Auteur citeert uit Cosima Wagner *Die Tagebücher*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack. 2 Bde. München 1976f.

zijn, laten geen morele wet in zich spreken die het menselijk bestaan betekenis en waarde geeft, in Kants woorden “a life independent of all animality and even of the whole world of sense.”<sup>213</sup>

Laatstgenoemde filosoof had de weg vrijgemaakt voor het Duitse Idealisme in wiens licht Wagners denken over kunst, religie, de staat en de wet begrepen dient te worden. Op het voorblad van *Religion und Kunst* wordt Schiller geciteerd als motto voor het essay. Het citaat, geschreven aan Goethe, luidt als volgt: “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 verfehlt Darstellungen dieses höchsten sind.”<sup>214</sup> Schiller schrijft dus dat de christelijke religie een intrinsieke neiging tot het hoogste en nobelste heeft, maar dat haar talrijke manifestaties geesteloos en weerzinwekkend zijn omdat ze de expressie van dat hoogste ontberen. Dat Wagner zich verbonden voelt met Schillers filosofische opvattingen blijkt wel als hij de dichter een tweede maal citeert in *Was nützt diese Erkenntnis?*, een aanvullend essay op *Religion und Kunst*, dat de strekking van de gedachte verduidelijkt: “If one would lay hand on the characteristic mark of Christianity, distinguishing it from all mono-theistic religions, it lies in nothing less than the *upheaval of Law*, of Kant’s ‘Imperative,’ in whose place it sets free Inclination. In its own pure form it therefore is the presentation of a beautiful morality, or of the humanising of the Holy ; and in this sense it is the only aesthetic religion.”<sup>215</sup>

Het cruciale verschil tussen Kant en Schiller, die enorm is beïnvloed door Kants gedachtegoed, is dat bij Kant de natuurlijke en geestelijke aanleg van de mens onverenigbaar zijn. De natuurlijke aanleg moet zich ondergeschikt maken aan de geestelijke aanleg om moraliteit te kunnen ontwikkelen en tot zedelijk gedrag te kunnen komen. Men zou zich niet door instincten moeten laten leiden, maar handelen uit plichtsbefef en eerbied voor de wet. De morele juistheid van deze wet moet volgens Kant getoetst worden aan de hand van wat hij de ‘categorische imperatief’ noemt, waarbij men zich moet afvragen *hoe* men zou moeten handelen met het oog op de ander, of het algemeen belang. Het moreel juiste gedrag, is gebaseerd op een wet waarvan men wil dat het een universele wet is. Dus wil men juist handelen, luidt het devies: “Act only on that maxim through which you can at the same time will that it should become a universal law.”<sup>216</sup> Zo’n universele wet kan alleen op zuiver rationele basis tot stand komen, en ook bij het naleven van een dergelijke wet is men aangewezen op de rede, want indien men zich laat leiden door emotionele verlangens, is de kans groot dat men de universele wet ondermijnt aangezien de ander daarbij meestal als middel geldt ter bevrediging van het egoïstische verlangen. En geen mens wil louter een middel tot een doel zijn, maar veel liever als een doeleinde-op-zichzelf bestaan. Een dergelijk bestaan kan volgens Kant alleen toegekend worden door het rationele of geestelijke vermogen, op grond waarvan hij een praktische imperatief formuleert die gebiedt: “Act in such a way that you always treat humanity, whether in your own person or in the person of any other, never simply as a means, but always at the same time as an end.”<sup>217</sup> Vanuit dit principe pleit Kant voor individuele autonomie, wat voor hem het fundament is van de waardigheid van de menselijke natuur en dat van ieder rationeel wezen.<sup>218</sup> Want wie niet louter een middel zijn wil, iemand die blind zijn vertrouwen stelt in allerlei autoriteiten en deze zonder vragen te stellen volgt, maar gerespecteerd wil worden als een vrij en zelfstandig individu, moet durven nadenken en vragen stellen. Dit was voor Kant tevens het motto van de Verlichting, zoals hij stelt in zijn essay *What is Enlightenment?*: “Have the courage to use your own intelligence!”<sup>219</sup>

De conclusies die verbonden worden aan Kants filosofie lopen sterk uiteen. Adorno herkende in het Verlichtingsideaal een tirannieke beheersingsdrang en de wil een geünificeerde, wetenschappelijke orde te creëren die niet tot emancipatie van het individu leidt maar tot diens onderwerping aan de starre ratio van de universele wet. Roger Scruton daarentegen sluit zich aan bij Kants idee dat de wetten van de rede ook de wetten van de ethiek en esthetiek zouden moeten zijn. De categorische

<sup>213</sup> Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, 3rd edn, trans. Lewis White Beck (New York: The Library of Liberal Arts, Macmillan, 1993), p. 169

<sup>214</sup> Zie Richard Wagner, *Religion and Art*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 211

<sup>215</sup> Richard Wagner, *What Boots This Knowledge*, in *Religion and Art*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994), p. 258

<sup>216</sup> Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, 3rd edn, trans. Lewis White Beck (New York: The Library of Liberal Arts, Macmillan, 1993), p. 88

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 96

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>219</sup> Immanuel Kant, *What is Enlightenment?* In *The Philosophy of Kant*, ed. and trans. Carl J. Friedrich (New York: The Modern Library: 1949), p. 132

imperatief zet volgens Scruton aan tot reflectie en de universele wet is vooral een streven. (Uit het voorgaande wat we geschreven hebben, blijkt dat wij ook in deze lijn van streven naar het onmogelijke gedacht hebben, en vanuit deze denktrant beschouwen we ook Kant, ofschoon we ook oog hebben voor tegengestelde consequenties van zijn opvattingen, de degeneratie van de oorspronkelijke idee waarover we het in het volgende hoofdstuk zullen hebben)

Schiller, die Adorno en Scruton voorging bij het bespiegelen op het Kantiaanse denken, anticepeerde op beide tegengestelde kritieken door deze in een synthese te verenigen: ook hij vond dat schoonheid en moraal gebaseerd zouden moeten zijn op grondwetten, maar meende ook, in tegenstelling tot Kant, dat de natuurlijke aanleg van de mens niet per definitie in strijd hoeft te zijn met diens geestelijke of rationele aanleg. Hij pleitte juist voor een opheffing van de dichotomie van lichaam en geest, want alleen door middel van een verzoening van beide kon de mens volledig mens worden, zo dacht hij. Als we nu zijn beide citaten lezen, begrijpen we dat Schiller niet tegen de wet was, maar alleen tegen de despotische wet die doet verstarren en verstikken, het artistieke leven geen ruimte laat, de mens verbiedt te 'spelen'. Een te starre wet zou de speculatieve fantasie belemmeren, maar zonder de formaliteit van de wet zou filosofische bespiegeling weer niet mogelijk zijn. Dus er moest sprake zijn van een wet die zowel het kunstzinnige als abstract filosofische denken positief beïnvloedt, een wet die in zijn universele strengheid tegelijkertijd ook plooibaar is, een wet die een lijdraad betekent die de mensheid naar een hoger niveau kan brengen, maar diezelfde mensheid niet in haar ontplooiing aantast, haar potentie en menselijkheid ontnemt. Met een dergelijk principe zou er een eenheid van het algemene en het bijzondere kunnen bestaan, een totaliteit die niet totalitair is. Daarom kunnen we als we Schillers universele doch ondefinitieve wet willen omschrijven het beste spreken van een doorlopend *streven* naar de ideale, hoogste wet.

Vanuit dit streven moet vervolgens Schillers esthetische filosofie begrepen worden, zoals opgetekend in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) Volgens de schrijver was een esthetische cultuur noodzakelijk om het gevoel en het geweten tot ontwikkeling te brengen. Kunst moest volgens hem beoefend worden - zoals de gelovige zijn religie praktiseert - om de vermenselijking van de samenleving te bewerkstelligen en af te rekenen met het primitieve gevoelsleven en impulsieve gedragingen. Schoonheid en moraliteit zijn volgens de schrijver verwant: "Verjaag willekeur, lichtzinnigheid en ruwheid uit hun vermaak, dan zul je die ongemerkt ook uit hun handelingen en uiteindelijk uit hun gezindheid verbannen. Omring je tijdgenoten, waar je ze ook aantreft, met edele, grootse, spirituele vormen, omring ze met symbolen van het voortreffelijke tot de schijn de werkelijkheid en de kunst de natuur overwint."<sup>220</sup> Voor Schiller was het ware leven het gemaakte leven dat zich hult in de schijn van een vorm, en de schoonheid een synthese van de natuur en wetten der rede. Maar de natuur noch de rede kan volgens Schiller de schoonheid exact definiëren, want "de mens [...] is noch uitsluitend materie, noch uitsluitend geest. De schoonheid als vervulling van zijn mens-zijn kan dus noch uitsluitend louter leven zijn [...] noch kan zij uitsluitend louter gestalte zijn".<sup>221</sup> Wat betekent dat de schoonheid in het streven gezocht moet worden. De idee en vorm van schoonheid liggen niet vast, maar moeten als een innerlijke werking gezien worden, gericht op het bereiken van een perfecte staat, een wordingsproces dat nooit voltooid kan worden, maar bij streven moet blijven. In Schillers woorden: "Ofschoon een oneindig wezen, een godheid, niet kan *worden*, moet men toch een streven goddelijk noemen, dat het meest wezenlijke kenmerk van de godheid tot zijn oneindige taak heeft, te weten de absolute verkondiging van het vermogen (werkelijkheid van al wat mogelijk is) en de absolute eenheid van het verschijnen (noodzakelijkheid van al wat werkelijk is). De gerichtheid op het goddelijke draagt de mens ontegenzeggelijk in zijn persoonlijkheid; de weg tot de godheid, wanneer men iets dat zijn doel nooit bereikt al een weg kan noemen [...]"<sup>222</sup>

De getuigenis van het onderweg zijn naar de schoonheid kan zich in tal van gedaantes hullen, waarbij de universaliteit van de schoonheid in de wil tot eenwording met het goddelijke ligt, wat betekent dat de kern van schoonheid in de ontevredenheid ligt en dat iedere getuigenis van de wil tot schoonheid een afrekening laat zien met de vanzelfsprekendheid van de natuurlijke staat. De lelijkheid geeft daarentegen toe aan alles wat voor de hand ligt, vertegenwoordigt de lomphheid van de natuur, is lui en zelfgenoegzaam, en venijnig indien ze de intentie heeft lelijk te willen zijn. In tegenstelling tot de schoonheid speelt de lelijkheid geen spel, want het spel is gebonden aan de wet waarnaar de

<sup>220</sup> Friedrich Schiller, *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*, vert. Aart J. Leemhuis (Amsterdam: Octavo, 2009), p. 35

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 42

deelnemers zich schikken, wat van de schoonheid een nederige dienaar maakt en van lelijkheid een despotische heerser die boven de wet staat.

En de dictatoriale wet is 1: het absolute en ondeelbare. Als een natuurkracht is hij er gewoon, en kan hij niet in twijfel getrokken worden. En zelf twijfelt hij ook niet. Deze wet heerst zonder discussie. Maar Schillers wet, die nog wet moet worden, is een wet die er eigenlijk niet is, zich wegcijfert, die zodra deze als tijdelijk construct gesteld wordt onmiddellijk ook wordt gerelativeerd, als het ware wordt verlaten met de vooruitstrevende gedachte een verhevenere wet te kunnen vinden. Schillers gedroomde wet is de goddelijkheid die men tracht te bereiken, het *Ding-an-sich* dat niet gekend kan worden, derhalve het niets.

Deze conclusie brengt ons terug tot Wagner en *Parsifal*. In *Kunst und Religion* ageert Wagner tegen de gevaren die bepaalde technologische ontwikkelingen met zich brengen, de mechanisering van mens en maatschappij, de toenemende macht van de natuurwetenschappen wier destructieve experimenteerdrift altijd maar wordt gelegitimeerd onder het mom van 'wetenschappelijke vooruitgang'. Net als Schiller vond Wagner dat de natuurwet nooit alomvattend mocht zijn omdat deze op veel fronten het creatieve leven niet tot dienst is, maar doet afsterven. *Parsifal* vertegenwoordigt Wagners aversie tegen dogmatische wetten omdat het werk, in de gedachte van Schiller, uitdrukking geeft aan het verlangen naar het niets. Het is een materialisatie van het streven naar de hoogste wet die het streven *an sich* is. Voor boeddhisten is het niets het goddelijke, het allerhoogste ideaal, waarmee *Parsifal* dus, als antwoord op een eerder gestelde vraag, een eerbetoon aan de goddelijkheid is, en deze geenszins bereikt heeft. Het kunstwerk spreekt het geloof uit dat er iets hogers in de wereld bereikt kan worden, dit door te wachten met toewijding en inspanning. Daarom moet zijn streven naar de leegte van het nirwana niet gezien worden als een terugkeer, zoals Schlingensiefel terugkeerde naar een prehistorische oerstaat waar de dierlijke, automatische reflexen heersen en waar betekenissen niet bestaan, maar als een vooruitgang, richting een hoog ideaal dat gesteld werd nadat hij het leven heeft leren kennen, waarna Parsifal zich volgens de categorische imperatief van Kant de vraag stelt 'wat hij zou moeten doen', welke plicht hij moet vervullen om universeel goed te doen. Zijn antwoord is heengaan in het niets door totale verzaking. Maar Parsifals niets komt *na* de cultuur en draagt haar in zich omdat ze met de vertegenwoordiging van de negatie als gevolg van de rede de imperatief toont voor cultuur om te kunnen ontstaan.

In dit hoofdstuk is gebleken hoezeer *Parsifal* ons vervult van twijfel. Door zijn ambiguïteit stelt hij niets zeker. Hij laat zich uit ontelbare invalshoeken beschouwen, laat zich niet determineren en stelt niets definitief vast. In de openheid van zijn verschijning is hij een zijn van multipliciteiten, berger van differente toestanden, maar hoewel hij alles behelst niets bezit omdat hij geen toestand stelt boven de andere en daarmee het leven zoals het werkelijk is, eer aandoet. Want het gemoed is veel te complex om het tot één enkele kwalitatieve toestand te reduceren. In deze ontkenning van het absolute, als de negatie van de wil, wisselt het werk continu van stemming. Deze stemmingswisseling is het gevolg van de negatie of ontkenning, zoals de lach gedurende de weemoed de ontkenning van de weemoed is. Als zijnde een werk van ontkenning contrasteert het met de stemming van de tegenwoordige tijd, die gericht is op de bevestiging, een nihilistische tijd die niet meer in een toekomst gelooft, niet meer wenst te streven naar het hogere, het leven als een mechaniek voorstelt dat gewoon maar draait, zonder doel of reden, een wereld die louter nog lichaam is, zodat alles dat van waarde zijn kan slechts materiële waarde kan bezitten, zoals de 8.601 diamanten op een afgietsel van een menselijke schedel, waaruit de geest verdwenen is en daarmee de liefde, het geloof en de hoop: de voorwaarden waarop schoonheid en moraal bestaan.



## 7. De triomf van het universalisme

Een wereld waarin de idee gekoesterd wordt dat het leven geen intrinsieke waarde heeft omdat er geen transcendentale autoriteiten, idealen en waarheden zijn, is een wereld waar een demografische meerderheid het aan industriële machten toestaat te domineren. Doelen worden in materialistische termen gesteld: over vijf jaar wil ik dit salaris verdienen, om deze auto te kunnen kopen, en dit huis en dit speeltje. Het wel of niet succesvol zijn van een ontwikkeling wordt gedetermineerd op basis van kwantitatieve factoren. Kwalitatieve factoren spelen in de wetenschap, politiek, bedrijfsleven en in veel huiskamers nauwelijks een rol. Kwantiteit en kwaliteit zijn gelijkgeschakeld. Het verfijnde oordeel is verdwenen. Het hedendaagse oordeel is plat, eendimensionaal, simplistisch, zelfs wreed daar de complexiteit van de mens en zijn maaksels totaal genegeerd worden. Niet met woorden maar met cijfers wordt het oordeel geveld. Een bestseller hier en een kaskraker daar; Michael Jacksons *Thriller* is het best verkochte album aller tijden en daarom een geniaal album; The Beatles zijn de meest succesvolle band aller tijden omdat ze het meeste albums hebben verkocht. Zulke lompe slogans worden uitgekraamd alsof het om onwankelbare feiten zou gaan en mensen krijgen ze dagelijks op hun bord geserveerd. Deze slogans zijn geen uitkomst van een intellectueel discours maar de uitkomst van een som: de uitkomst van de meest simpele vorm van mechanische causaliteit die er maar is. De kwantitatieve slogans markeren de anti-intellectuele, anti-geestelijke tijd waarin we leven; een tijd waarin The Beatles, zoals John Lennon in de jaren 1960 het formuleerde, populairder zijn dan Jezus; een tijd waarin muziekcritici beweren dat dit bandje uit Liverpool groter is dan God. Zulke beweringen zijn alleen mogelijk in een samenleving waar de mens zich vereenzelvd heeft met de machine; een samenleving die haar geloof en vertrouwen stelt in de primitieve wetenschappelijke methode van mechanische causaliteit.

Max Weber sprak van ontnuchtering toen hij de wereld omschreef waarin hij leefde aan het begin van de twintigste eeuw. Weber zag een wereld die in toenemende mate aan het rationaliseren was ten koste van religieuze kennis en geloof. Nadat Darwin mens en dier in *On the Origin of Species* gelijk had gesteld, werd het geloof in de Vader, Zoon, en Heilige Geest steeds minder plausibel geacht. Wetenschap werd de nieuwe religie. Niet langer was men overgeleverd aan de goden; de mens dacht zijn eigen lot te kunnen afdwingen door middel van starre natuurwetten. Een rotsvast vertrouwen werd gesteld in het determinisme. Het streven werd de realiteit in al haar facetten te kunnen voorspellen en controleren. Efficiëntie begon boven alles te tellen waardoor de kunst van reflectie met uitsterven werd bedreigd.

Zij die weigerden zich te conformeren aan deze nieuwe spelregels konden niet anders dan pessimistische bespiegelingen te bezigen. In de laat negentiende eeuw ontstond onder kunstenaars een enorme interesse voor de filosofie van Schopenhauer. In het bijzonder de schrijvers van de decadente stijl die zich ook door Wagner lieten beïnvloeden, liepen weg met de gedachte die de wereld als tranendal voorstelt. Uit onvrede met de industriële maatschappij waarin zij leefden en door gebrek aan geloof in culturele vooruitgang, distantieerden de zelfverklaarde decadenten zich van de maatschappij om zich vrijwillig op te sluiten in een geïsoleerde wereld van esthetisch raffinement. L'art-pour-l'art luidde hun credo, dat al in 1835 door Théophile Gautier werd geformuleerd in een manifest dat voorafging aan zijn roman *Mademoiselle de Maupin*. Volgens deze filosofie staat kunst slechts in dienst van zichzelf en niet van God, de natie of morele vooruitgang. De kunst verwezenlijkt haar eigen idealen volgens haar eigen technieken en normen. Voor Gautier was het ondenkbaar dat literatuur en beeldende kunst de ethiek konden beïnvloeden. De kunsten konden volgens hem alleen schoonheid produceren, en die schoonheid diende geen doel, want alleen datgene wat nooit zinvol is, kan pracht bezitten: "Alleen datgene wat nooit van enig nut kan zijn, is waarlijk mooi. Alles wat nuttig is, is lelijk, omdat het de uitdrukking is van een of andere behoefte, en menselijke behoeften zijn laag en walgelijk, net zoals de arme en zwakke aard van de mens."<sup>223</sup>

In retrospectief zien wij het grote gevaar van dit motto. De decadenten wezen alles af wat zinvol geacht werd. De kunst die zij vanuit hun gesloten wereldbeeld schiepen, diende geen doel buiten de kunst zelf. De intentie was nobel. De decadenten verzetten zich tegen het utilitarisme dat de

---

<sup>223</sup> Peter Gay, *Het Modernisme*, vert. Rob van Essen (Amsterdam: Ambo, 2007), p. 63, in Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835 – 36), Geneviève van den Bogaert (red.), Garnier-Flammarion, Parijs 1966, p. 45.

maatschappij had onderworpen en dat de schoonheid uit het leven trachtte te wissen. Schoonheid zou er omwille van de schoonheid moeten zijn, niet omwille van een mechanische of economische toepassing. Als kunst wordt gemaakt omwille van de kunst, dus omwille van de schoonheid, betekent dit dat de kunst wel degelijk een doel dient, namelijk de schoonheid. Desalniettemin kleeft er een risico aan dit credo. Want hier verkeert de schoonheid in een isolement. De schoonheid die niet samenhangt met een 'groot verhaal', met ethiek, met een religieus, filosofisch en historisch bewustzijn loopt het risico aangetast te worden. Ze loopt het grote gevaar 'bevuild' te worden en ontheilgd. De kunst die zich moreel afzijdig houdt, niet kritisch wil zijn en zich onschuldig waant, is kwetsbaar. Net zo kwetsbaar als de boeddhistische monniken in Tibet die op basis van hun geloofsovertuiging aan levensverzekering doen met als consequentie dat ze een gemakkelijke prooi zijn voor Chinese interventionisten die de weerloze boeddhisten genadeloos onderdrukken. Omdat de kunst rond 1900 in haar schulp kroop en geen deel meer wilde uitmaken van de samenleving, verloor de kunst haar bewustzijn. Net als de boeddhistische monniken wisten zij niet meer wat er in de buitenwereld gebeurde en zag zij de vijand niet tevoorschijn treden. De kunst had zich teruggetrokken in een klooster waarin zij louter voor zichzelf gebeden zong en niet voor de buitenwereld. Zij ontdeed zich van de schildwacht van haar bewustzijn met als gevolg het atrofiëren van het geweten. Zo kon ze overmeesterd worden door diezelfde vijand waarvan ze was gevlucht: de ruiters van de Apocalyps van het universalisme, met de utilitaristische ruiter voorop. De ruiters bleven de kunst opjagen als wild totdat ze haar eindelijk grepen en haar schone gezicht verminkten en het leven en daarmee de schoonheid uit haar sloegen totdat ze dood neerviel, waarna de kunst enkel nog een stoffelijk overschot was, en niet veel later slechts een geraamte waarover men zei: dit was ooit kunst, maar het enige wat er van over is, is haar skelet, waardoor we niet kunnen zien wie en hoe zij ooit was.

De ideale subjecten van de universalistische macht zijn ontaard en zonder kennis en geweten. De universalistische macht dwingt zijn onderdanen toe te geven aan de idee dat er geen alternatieve manier van leven bestaat en laat ze geloven dat deze wereld, om met Leibniz te spreken, 'de beste van alle mogelijke werelden is'. Want in deze wereld hoeft niet gebeden te worden voor genade; hier dwingt men genade af met behulp van een vertechnologiseerd sciëntisme dat optimistisch stelt de enige zuivere waarheidsprocedure te hanteren, die van het bekrompen formalisme die de geesteswereld/wetenschappen schadelijk acht en stelt dat denken achterhaald en overbodig is. Met hun hoekige bewijsvoering verijdelen de disciplines van het enge formalisme en platte positivisme het ontwakken van het vermoeden dat het objectivisme weleens een ideologie zou kunnen zijn in plaats van een onbevlekt waarheidsprocedé dat vrij zou zijn van geestelijke kwalen zoals bijgeloof en een door religie gevoed obscurantisme.

Wanneer iets wetenschappelijk bewezen is, dan is het de waarheid, zo denkt men. Iedere dag zien we reclames op televisie of advertenties in tijdschriften waar veelal gezondheidsproducten gepromoot worden met het verhaal dat de positieve effecten van gebruik wetenschappelijk getest en bewezen zijn, ondersteund met beelden van mensen in witte overalls die in een laboratorium driftig aan het experimenteren zijn in dienst van een gezondere mensheid. Dus we stellen vertrouwen in deze producten en we hollen naar de winkel om ze te kopen. Wetenschap is een woord dat op een label geplakt wordt. Het wordt gebruikt om dingen, producten te verkopen, maar ook ideeën. Natuurlijk kan een product alleen met succes verkocht worden als de verkoopmethode correspondeert met de heersende notie in de samenleving, namelijk dat wetenschap staat voor waarheid en betrouwbaarheid. Dat betekent dat eerst een sciëntismeparadigma in zwang raakte, alvorens de industrie hier op kon inspelen.

Dit sciëntismeparadigma is lang niet zo oud als de exacte wetenschap zelf. Als we ons beperken tot de laatste 2000 jaar kunnen we vaststellen dat het grootste deel van deze periode de natuurwetenschappen onder de geesteswetenschappen stonden, met theologie, rechten en christelijke scholastische filosofie aan de top van de hiërarchie binnen de universiteiten. Tijdens de Verlichting begon deze orde te verschuiven toen er in toenemende mate waarde gehecht werd aan empiristische en reductionistische kennismethodes. De meest radicale Verlichtingsdenkers dachten dat religie überhaupt geen bron van kennis kon zijn en zij beschouwden de Bijbel als dogmatisch omdat het gepostuleerde waarheden zou bevatten wier waarheidsgehalte ten eerste niet bewezen kon worden en bovendien niet eens in twijfel getrokken mochten worden, laat staan weerlegd.

Spinoza, evenals andere rationalisten van zijn tijd, was ervan overtuigd dat hij de realiteit kon verklaren door voor de hand liggende axioma's te formuleren waaruit hij theorema's en proposities afleidde waarmee hij systematisch de wereld beschreef. In Spinoza's universum, uiteengezet in de *Ethica*, hangt alles logisch samen. Alles wat gebeurt, moet gebeuren omdat de dingen die in de natuur gebeuren eenvoudig verklaard zouden kunnen worden volgens een analyse die uitgaat van een formalistische werking van oorzaak en gevolg. Ook menselijke handelingen moeten volgens Spinoza beschouwd worden "just as if it were a question of lines, planes, and bodies".<sup>224</sup> In zijn systeem worden emoties (affecten) geclassificeerd tot standaard emoties. Een menselijke daad die voortkomt uit een bepaalde emotie is louter een gedragsmodus die voorspeld kan worden en met een voldoende portie discipline, zelfs kan worden gecontroleerd met het doel een stabiele en deugdelijke samenleving te bereiken.

Als pantheïst dacht Spinoza dat God identiek was aan de natuur. Laatstgenoemde is geen transcendentaal wezen, extern van de wereld bestaand, maar immanent aanwezig als onderdeel van de hele structuur van de wereld. God is overal en aanwezig in alles. God staat niet boven de mens, maar is aanwezig in ieder mens, present in iedere cel. Dit maakt alle mensen goddelijk, net als alle andere objecten in het universum. Eeuwen daarvoor had Plotinus al gesteld dat gelovigen een goddelijke vonk in zich dragen, maar het goddelijke bereikte de mens toen nog als gift van buitenaf; de mens was dus drager van het goddelijke maar zelf alles behalve goddelijk. De pantheïstische idee in context van de Verlichting hief de kloof tussen mens en God echter op door laatstgenoemde niet als architect van hemel en aarde te zien maar als deel van het bouw materiaal. Dit betekende het begin van het einde van God. Want God werd binnen handbereik gebracht, stoffelijk gemaakt, verwereldlijkt en vermenselijkt. Hij kon vanaf dat moment misschien niet helemaal gekend worden, maar wel volledig omschreven; men wist hoe God werkte. Zo kon God als zijnde een natuurkracht worden beheerst waarmee God voor het eerst in zijn bestaan in dienst van het mensdom kwam te staan. De beheersing van God liep synchroon met de menselijke zelfbeheersing, want volgens de *Ethica* bestaat de mens slechts uit een reeks van eigenschappen die congrueren met de algemene natuurlijke structuur. Zodra de mens deze structuur begrijpt, kan hij zichzelf en zijn omgeving bepalen. Spinoza dacht dat hij de fundamentele structuur van het universum begrepen had en daarmee de menselijke structuur die hij gedetailleerd omschrijft in zijn metafysische meesterwerk.

Maar hoewel het een geniale constructie is, kan Spinoza's *Ethica* beter beschouwd worden als een fraai kunstwerk dan als iets dat de absolute waarheid omtrent de wereld kan vertellen. De deterministische filosoof wees de Bijbel af als bron van waarheid omdat het slechts een groot verhaal zou zijn met tal van sterke beweringen zonder fundering in de vorm van logische argumenten. Het is waar dat Spinoza iedere stap in zijn systeem beargumenteerde; argumenten gebaseerd op pure logica met de uitkomst van conclusies die correct zijn *als* zijn axioma's waar zijn (zelfs Spinoza moest er maar van uitgaan dat zijn geponeerde grondstellingen feilloos waren). Maar bij het maken van zijn systeem moest hij de realiteit enorm simplificeren. Hij moest het meest complexe dat in het universum bestaat, de menselijke geest, buiten beschouwing laten. Met het geven van een mechanische verklaring van de werking van de geest ondermijnde hij ernstig zijn ideaal van het ontdekken van de waarheid over het mensdom. Zijn formalistische methode kan worden toegepast om sommige fenomenen in de natuurlijke wereld te onderzoeken of te verhelderen, maar is allerminst toereikend als het gaat over de menselijke wereld: de geconstrueerde wereld van geschiedenis, cultuur en verbeelding.

Reflecterend op de aard van historische en wetenschappelijke kennis haalt John Lukacs in *At the End of an Age* de militaire historicus Liddell Hart aan die bij het omschrijven van de verhitte menselijke verhoudingen tijdens de tweede wereldoorlog de metafoor van een stoomketel gebruikt die na een stijgende stoomdruk tot ontploffing komt.<sup>225</sup> Lukacs reageert op Harts allegorie door te stellen dat "there are umpteen examples of revolutions breaking out not when the pressure, when the opposition of people, was strongest but when it had already begun to lessen – and when people sensed and recognised that."<sup>226</sup> Lukacs geeft als voorbeelden het begin van de Franse Revolutie in 1789, de Russische Revolutie in 1917, en de Hongaarse opstand in 1956. Volgens de historicus "the decisive event is not the pressure itself but the lodging of that idea in the mind. And the mind is not a passive

<sup>224</sup> Spinoza, *Ethics*, trans. Edwin Curley, in A Spinoza Reader, ed. E. Curley (Princeton: Princeton University Press, 1994), IIIPr

<sup>225</sup> John Lukacs, *At the End of an Age*, (New Haven & London: Yale University Press, 2002) p.115, in Liddell Hart B.M., *The History of the Second World War* (1970) p 115-6

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 115

instrument, even though it can and will be strongly influenced by what others think.”<sup>227</sup> Lukacs stelt terecht dat een menselijke handeling niet louter een fysische reactie is die voorspeld en gemeten kan worden, zoals Harts stoomketel die zal exploderen wanneer een bepaalde mate van druk optreedt.

De tussenkomst van de geest maakt het onmogelijk de wet van mechanische causaliteit toe te passen bij een analyse van de bezitter van de geest: schepper van cultuur en geschiedenis. Spinoza's these, alsook die van andere rationalisten zoals Descartes en Leibniz die de wet van de toereikende grond projecteerde op menselijke verhoudingen, is inadequaat wanneer die toegepast wordt met de ambitie de hele wereld te analyseren. Volgens die these zijn alle mensen hetzelfde, altijd en overal. Deze universele conceptie van de mensheid kwam voort uit de sociale idealen die door de grote Verlichtingsfiguren werden uitgedragen: de opheffing van traditionele machtsinstituten, de introductie van nieuwe morele codes en gebruiken, vrijheid en democratie. Hun heilige geloof in sciëntisme en de idee dat alle mensen gelijkwaardig worden geboren zijn antihistorisch. De natuurwetenschappelijke methode waarvan geloofd werd dat het de ideale grond voor iedere samenleving zou zijn, is vrij van historische noties. De natuur kent immers geen geschiedenis. Een natuurwetenschappelijke grond is dus een grond zonder geschiedenis. Het gelijkheidsideaal of idee ontkent eveneens, weliswaar impliciet, het bestaan van historische achtergronden door deze niet te willen laten meewegen in de opmaak van een nieuw sociaal contract; het ontkent dat de mens in de wereld geworpen wordt, in een specifieke tijd, op een specifieke plaats, met alle hiërarchische verhoudingen van dien. De mens wordt ongewild en ongevraagd geconfronteerd met zijn historische, door verschillen en tegenstellingen gemarkeerde erfgoed als deze wordt opgenomen in de gelaagde narratief van de cultuur waarin hij tot leven is gewekt. Van dit particuliere erfgoed dat een groot verhaal is dat de persoonlijke en algemene levenssfeer beslaat, namen de empiristische en rationalistische bepleiters van het rigide sciëntisme indirect afstand om een nieuwe, humanere wereldorde te kunnen stichten.

De strengheid van de continentale rationalistische filosofen van de zeventiende eeuw zwakte in de achttiende eeuw alleszins af. Dat mechanische wetten niet zonder meer op mensen kunnen worden geprojecteerd, werd in het bijzonder door Voltaire uitgedragen die veel van zijn tijdgenoten op de hak nam, van de naturalistische romanticus Rousseau tot en met de starre rationalist Leibniz. Laatstgenoemde wordt in Voltaire's *Candide* (1759) genadeloos bespot vanwege diens al te positieve idee dat 'all is for the best in the best of all possible worlds', een idee dat zijn wortels heeft in de mechanische wet van de toereikende grond waarin de idee dat de vrije wil niet bestaat met maximale striktheid wordt doorgevoerd door te stellen dat alles gebeurt omdat het moet gebeuren omdat het niet anders had kunnen gebeuren en derhalve het beste is dat kan gebeuren. Dit is de levensles die Dr. Pangloss, een aanhanger van Leibniz, aan de naïeve jongeling Candide, een soort Parsifal, meegeeft. Tijdens de bonte avonturen die zich in Voltaire's satire afspelen, zien de twee figuren niets dan wreedheid en onrechtvaardigheid, en ook worden zij zelf aan de lopende band slachtoffer van allerlei rampspoed. Pangloss blijft na het overleven van moordaanslagen en nog meer aan hem toegebracht leed onverminderd optimistisch door te blijven analyseren in de trant van: als dat toen niet was gebeurd, zou vervolgens dit niet hebben kunnen gebeuren, en zou ik nu niet hier zijn, etcetera. Candide leert aan het einde van het verhaal echter een heel nieuwe les van een oude Turk die een boerderij heeft en heel de dag op zijn land werkt. Want de arbeid, zo zegt de man, voorkomt drie grote kwaden: verveling, slechte gewoonten en armoede.<sup>228</sup> Kwaadsprekerij, bijgeloof en ijdel geklets in de ruimte brengen niets goeds teweeg; ze zaaien leugens, verdeeldheid, woede en geweld. Veel beter kan men zich met iets constructiefs bezighouden, iets dat nuttig is en de zonde vermijdt. Candide komt erachter dat wanneer men goed wil doen, men daar heel hard voor moet werken, of het nu om waarheidsvinding gaat, praktische zaken of ethiek. Om de wereld te verbeteren, moet men niet zoals Pangloss gemakzuchtig meegaan in de stroom, maar verzet bieden tegen de kwaadaardige machten van de vanzelfsprekendheid. Als Pangloss aan het einde van het verhaal tegen Candide zegt 'dat er beslist een aaneenschakeling van gebeurtenissen bestaat in deze beste van alle mogelijke werelden' en al het ongeluk dat hen ten deel is gevallen nog eventjes in causaal verband chronologisch opsomt, antwoordt Candide met de woorden: 'dat is uitstekend geobserveerd, maar laten we in onze tuin werken.'<sup>229</sup>

<sup>227</sup> Ibid, p. 115

<sup>228</sup> Voltaire, *Candide* (London: Penguin, 1997), p. 103

<sup>229</sup> Ibid, p. 104

Voltaire laat zien dat natuurwetten niet zonder meer op mensen van toepassing zijn, dat mensen een wil hebben en kunnen kiezen tussen goed en slecht gedrag en maar al te vaak voor het laatste kiezen. Voltaire's psychologische inzicht was groter dan dat van welke andere Verlichtingsdenker ook en omdat hij de mens zo goed kende, zette hij vraagtekens bij de wetenschappelijke vooruitgang van de moderne tijd. Deze vertwijfeling wordt treffend vertolkt in *Les dialogues d'Évhémère* (1777) waarin de stoïcijn Euhemeros in gesprek is met Kallikrates, een aanhanger van Epicurus. Eerstgenoemde wijst zijn gesprekspartner op de dwaze stellingen die de metafysica maar al te vaak debiteert en het feit dat de waarheid van deze stellingen niet bewezen kan worden. Gekscherend noemt Voltaire de empirische wetenschappers bij monde van Euhemeros barbaren, omdat de kerk op problematische voet stond met wetenschappers die met keiharde bewijzen de grondstellingen van de Bijbel onderuithaalden, zoals Copernicus die zich met zijn heliocentrische theorie over het zonnestelsel de woede van de rooms katholieke kerk op de hals haalde. De wreedheid en onrechtvaardigheid waar bijgeloof zo vaak schuld aan heeft, worden door Voltaire scherp waargenomen. Waarheidsvinding staat in zijn filosofie boven alles, ook wanneer de waarheid niet leuk klinkt. De metafysica, zo stelt Voltaire, klinkt vaak heel mooi maar is ook heel vaak gewoon niet waar. Dit betekent volgens de filosoof overigens niet dat de natuurkunde feilloos zou zijn. Maar deugdelijk is wel dat laatstgenoemde wetenschap in tegenstelling tot de metafysica stellingen poneert op basis van argumenten die bewezen kunnen worden. En dat heeft de mensheid veel goeds gebracht, zoals Euhemeros zegt: "zonder dat gezegende instinct dat de technieken heeft uitgevonden en vervolmaakt, zonder proefnemingen ver van de scholastieke woordenkraam, zou de maatschappij nog in haar oerstaat verkeren."<sup>230</sup>

Lang voordat Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* zou publiceren, voorzag Voltaire de keerzijden van nieuwe technieken. Als Kallikrates nieuwsgierig aan Euhemeros vraagt wat de nieuwe wetenschappelijke mens zoal geschapen heeft, antwoordt deze: "Ze hebben de techniek uitgevonden om in een handomdraai een heel boek te kopiëren. Op die manier kan de wetenschap universeel worden. [...] Een onderdeel van die techniek gaat zelfs zo ver dat men er een schilderij wel duizend of tienduizend keer mee kan vermenigvuldigen, zodat de armste burger de werken van Zeuxis en Apelles in huis kan hebben."<sup>231</sup> En deze reproductie heeft volgens Euhemeros veelal slechte gevolgen: "Iedereen zal een boek willen schrijven; iedereen zal zijn portret willen veelelvoudigen; we zullen worden overspoeld met zouteloze boeken; de literatuur zal een verachtelijk beroep worden, en aangezien de trots van een auteur in zijn hoofd gelijke tred houdt met zijn domheid, is er vast geen kladschrijver of hij laat zijn portret boven zijn verzameld werk zetten."<sup>232</sup>

Voltaire schreef in 1777, toen hij aan de dialogen werkte, profetische woorden. De grote wetenschappelijk vooruitgang bracht naast een hoop comfort en nuttige inzichten ook een grote verantwoordelijkheid met zich mee. Kallikrates, die desondanks geënthousiasmeerd is door Euhemeros' verhalen over die gloednieuwe, op rationaliteit gebouwde wereld, besluit uiteindelijk ook op reis te gaan naar dat nieuwe land, dat Voltaire met een knipoog het land der barbaren noemt. Maar we vragen ons af of die ironie nu nog terecht is. Want we kunnen toch stellen dat het sciëntisme is doorgeslagen in een richting die Voltaire vreesde. Kallikrates, wees welkom in het land der barbaren! Een land waar de wetenschap ons in een nieuw soort oerstaat doet verkeren; een staat die gekant is tegen de kunsten en geestelijkheid. Beste Kallikrates, laat ons aan u vertellen hoe de machiavellistische wetenschap te werk gaat en waartoe ze ons heeft gebracht.

De wetenschappelijke methode is universeel. Een samenleving gebaseerd op deze methode begint te universaliseren door de nadruk te leggen op kwantitatieve factoren. Een samenleving die op determinisme is gericht, staat vijandig tegenover alles dat zich door wispelturigheid laat kenmerken. Een gedetermineerde samenleving is daarom anti-artistiek. De kunst houdt immers een ruimte vrij die niet contextgebonden is, volledig soeverein is en onbeheersbaar. De deterministische leer verwacht de vrije kunsten met anarchisme ofschoon ze alleszins heil ziet in het begrip kunst dat ze als alle andere begrippen een plaats heeft toebedeeld in haar strak geordende terminologie. De samenleving die op basis van deze leer functioneert, is bedreven in het standaardiseren van haar begrippen en producten. Want iets dat standaard is, is voorspelbaar. De naar voorspelbaarheid verlangende maatschappij zal

<sup>230</sup> Voltaire, *De dialogen van Euhemeros*, vert. Hannie Vermeer-Pardoën (Amsterdam: Van Gennep), p. 115

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 111 – 112

dus ook haar burgers willen standaardiseren. Eenmaal gesmeed volgens een voorgeschreven model vormen zij de perfecte raderen voor de machine die de maatschappij is, een maatschappij die met haar wetenschappelijk onderbouwde universalistische waarheidsclaim geneigd is te totaliseren, hoewel ze beslist niet als totalitair of autoritair wil overkomen. Het kapitalistische marktmechanisme dat vrije markt wordt genoemd, de mensenrechten, democratie en religieuze tolerantie zijn verworvenheden die (terecht) toegeschreven aan en beschouwd worden als de grote giften die de Verlichting ons gegeven heeft. Het zijn giften van persoonlijke vrijheid, zo wordt gedacht. De entrepreneur is vrij om initiatieven te nemen op de vrije markt iedere keer als hij zijn kans schoon ziet, men heeft het recht van vrije meningsuiting zonder gecensureerd te worden, het volk is vrij zijn vertegenwoordigers te kiezen in het parlement, politieke leiders en makers van wetten, en iedereen is vrij iedere religie te praktiseren die hij maar wil. Nodeloos te zeggen dat deze vrijheden niet ongelimiteerd zijn daar ze enkel binnen de ijzeren kaders van de wet genoten kunnen worden. Niettemin ligt de nadruk op vrijheid, hoe blij we moeten zijn dat we deze vrijheid eindelijk in handen hebben na de tirannieën van de kerk, dat we de grote wetenschappers van de Renaissance en Verlichting dankbaar moeten zijn dat ze ons uit de achterlijke middeleeuwen hebben geloodst, en dat we tegen iedere prijs onze vrijheid moeten beschermen en behouden, die zuurverdiende vrijheid, verworven na eeuwen van bloedvergieten.

Onze wereld van vrijheid is niet gegrond op bijgeloof, maar op beginselen van de rede. Dankzij de rede kunnen mensen vrij zijn. Dus in de liberale wereld van rede kan men zijn vertrouwen stellen. De producten die deze wereld schept, geven ons veel comfort. We leven langer dankzij de verbetering van medische zorg en door automatisering is ons dagelijks leven fysiek een stuk minder zwaar (maar onze fysiek des te zwaarder). Ook lijkt het leven tegenwoordig veel leuker dan vroeger. We hebben immers radio, televisie, mobiele telefoons, i-phones en internet. De vrijheid om je favoriete televisieprogramma te kunnen kiezen, je lievelingsmuziek te kunnen downloaden en de vrijheid om exuberant te kunnen communiceren met Jan en alleman worden beschouwd als de zegeningen van onze tijd. En in onze tijd gaat het er vooral om jezelf goed te voelen. Veel producten en diensten zijn daarop gericht, zoals over sommige televisieprogramma's dikwijls in populaire bewoordingen wordt gezegd: dit is nou typisch een 'feel good' programma! Dat goede gevoel moet ogenblikkelijk gevoeld kunnen worden, hoeft geen gevolg van verdienste te zijn, is een trip van en voor het ego, fysiek in plaats van geestelijk, gericht op ontvangen, niet op geven. Veel minder gaat onze tijd over boetedoening en opoffering, over hogere vormen van gelukzaligheid die op inspanning en reflectie volgen. Wanneer vindt men tegenwoordig in de hectische drukte van het grootstedelijke leven de tijd om aan bespiegeling te doen? En waarom zou men überhaupt aan reflectie doen? Alles loopt op rolletjes! Alleen technische complicaties, het uitvallen van de metro of het vastlopen van de laptop, zouden roet in het eten kunnen gooien.

De hedendaagse mens denkt op utilitaire wijze en derhalve denkt deze (zelf)bewust te zijn en dat hij de lakens uitdeelt. Zijn zaakjes zijn geregeld. Het wetenschapstijdperk heeft zijn tijdgenoten in een ijzeren greep. De feel good-strategie blijkt uitermate effectief te zijn. De meeste mensen stellen geen vragen zolang ze zich 's avonds na een lange werkdag voor hun flatscreen kunnen nestelen met een zak chips en een biertje. Zij die wel van een ontsnapping aan de sleur dromen, zien echter geen alternatief en verzoenen zich dan maar met de idee dat 'all is for the best in the best of possible worlds'. Vreselijke beelden van rampen elders in de wereld (een aardbeving in Haïti, de eeuwige klassieker van hongerende kindjes in Afrika, etc) die men en passant voorgeschoteld krijgt, voeden deze passieve houding van verzoening. Als we als wereldverbeteraar door het leven willen gaan, kijken we gewoon even naar een of andere donorshow of een televisiespecial over de ramp in Haïti en storten we gauw even een leuk bedragje, of we leven mee met beroemdheden die het hart heel erg duidelijk op de juiste plaats hebben en die in de grootst mogelijke publicitaire openheid aan de rest van de wereld laten zien hoezeer zij begaan zijn met het leed in de wereld door zich door een cameraploeg te laten filmen terwijl zij zich bekommeren om Afrikaanse aidspatiënten, getroffen van natuurrampen, dierenleed enzovoorts. En wanneer men droomt van een romantisch leven, dat eerlijke beroep in de natuur, vrij als een herder in het open veld tijdens het ochtendgloren, een met de elementen en herenigd met de natuurlijke wereld, dan komt Hollywood om de hoek kijken die voorziet in de heerlijkste sprookjes in de vorm van een avontuurlijke en/of sentimentele film, vertoond op het grote scherm in de bioscoop of op de flatscreen thuis; een avontuur met actie, exotisme en ware liefde, waarin wij onszelf kunnen verplaatsen, dat ons de gelegenheid biedt voor 90 minuten in de waan te

verkeren, een machtige ontsnapping aan de banaliteit van alledag, een kortstondige vereenzelviging met de helden op het scherm.

De kloof tussen de onbereikbare held op het doek en de anonieme kijker heeft zich in de afgelopen decennia overigens gedicht, net zoals dat in de muziekwereld is gebeurd. Waar Superman en Elvis eerst nog bovenmenselijke helden waren waarmee identificatie alleen in de stoutste dromen mogelijk was, biedt de film en muziekindustrie sinds jaar en dag ook helden aan die in een alledaagse sfeer optreden; we hebben het al gehad over talentenjachten als *Pop Idols* waarbij iedereen plotseling de kans krijgt een popidool te worden, maar ook een filmproductie als *Bridget Jones Diary* laat velen denken: hé! deze film gaat over mij! De normale burger is niet langer een onzichtbare schim maar heeft alle ruimte gekregen zich te manifesteren. En hij gelooft ook dat het een vereiste is om zich te manifesteren, te laten zien dat hij ook bestaat, er toe doet en zijn kans moet grijpen! De afstand tussen held en toeschouwer, tussen artiest en publiek is opgeheven, zodanig dat het publiek op de troon van de artiest is gaan zitten. Youtube laat zien dat normale mensen de nieuwe popsterren zijn geworden. Covers van beroemde popsterren voor de webcam gezongen door anonieme amateurs worden beter bekeken dan de originele clipversies. Het volk is de nieuwe popster. En het volk kijkt liever naar zichzelf dan naar een Madonna of Britney Spears. Niet voor niets worden de winnaars van talentenjachten na afloop van de show vliegensvlug weer vergeten; slechts in de aanloop naar de finale is de deelnemer interessant vanwege zijn normaliteit; men ziet zichzelf terug in de aankomende ster. Maar zodra de deelnemer wint en officieel tot ster verheven wordt, ontstaat er weer een kloof tussen ster en publiek, welke door het publiek gedicht wordt door het bestaan van de nieuwe ster te negeren en zich te vergapen aan een nieuwe lichting potentiële sterren die zich hebben aangemeld voor een nieuwe programmareeks van de talentenjacht, met nieuwe ronden en nieuwe kansen waardoor de toeschouwer denkt: ik had een van die deelnemers kunnen zijn, maar de volgende keer grijp ik mijn kans! Veel van de gezongen covers bevatten teksten die de holle boodschap van het volksexistentialisme uitdragen met slogans als: 'you can be who you want to be', 'you're an independant woman', 'don't let anyone tell you what to do', 'follow your heart', 'you can realise your dreams'. Met een bescheiden bijrolletje nemen weinigen tegenwoordig nog genoegen; iedereen wil de hoofdrol. De huidige discussie over de vrijheid van meningsuiting is exemplarisch voor deze tendens. Iedereen heeft plotseling een mening en wil deze van de daken schreeuwen. Datgene wat gebruld wordt, is zelden een eigen mening maar bijna altijd hitsige napraterij als gevolg van populistische en hysterische stemmingmakerij. Men wil dan ook helemaal geen mening uiten; men wil zich louter uiten. Brullen om te brullen. Gehoord worden omwille van de aandacht, niet omwille van de overdracht van enige inhoud. Hier ben ik! Hoor en zie mij!

Het traditionele gemeenschapsleven heeft toenemend plaats gemaakt voor een individualistische, stedelijke levensstijl die mensen doet isoleren. Isolatie leidt onvermijdelijk tot een ijdel zwelgen in de eigen persoon, tot hersenschimmen, tot radicaal en excessief gedrag. Zoals gezegd tracht de moderne samenleving haar burgers meegaand te maken zodat ze kan totaliseren. Waar in wrede tijden de samenleving de kleine man zich menigmaal als een slaaf liet voelen door bij de minste geringste onbetamelijke met de zweep te slaan, bejegt ze tegenwoordig 'joe the plumber' als een koning door hem met een pluim te strelen. Dat deze strategie toegepast wordt, heeft alles te maken met de omstandigheden die zijn gecreëerd, die we reeds hebben behandeld en hier nog even opsommen: God is verwijderd dankzij een secularisatieproces dat parallel liep met de ontwikkeling van een utilitaire, empiristische en formalistische denktrant die sinds de Verlichting alleen maar terrein heeft gewonnen en uiteindelijk heeft geleid tot een grootschalige implementatie van technologische middelen in de samenleving die de mens heeft doen vervreemden van het authentieke leven doordat hij geabsorbeerd wordt in het alomtegenwoordige multimedia-spektakel dat voorziet in een constante, niet aflatende verstrooiing die de mens van reflexiviteit weerhoudt met het resultaat dat de mens zich in zichzelf is gaan ophouden, zonder dat iemand hem met beide voeten op vaste grond brengt aangezien de mens hoofdzakelijk omringd is met mensen zoals hijzelf, verzameld in een volgepropt metropolis, maar allemaal geïsoleerd van elkaar functionerend in een staat van onbewustheid, een staat, echter, briljant verborgen door bureaucratie en de toepassing van waterdichte logica. Het logische denken bevrijdt de mens van zijn hersenschimmen maar in gelijke mate staft het die.

Is het heersende praktische bewustzijn het type bewustzijn dat Spinoza en de zijnen in gedachte hadden? Spinoza geloofde dat zijn filosofie, indien toegepast, louterend zou werken. Zijn intentie de weg naar een betere wereld te verbreiden, was ongetwijfeld nobel. Maar was het classificeren,

categoriseren en standaardiseren van menselijke emoties en gedachten niet een vorm van dehumaniseren omdat de mensheid in zijn systeem werd veroordeeld tot een mechanische reactie? Wat gebeurt, moet gebeuren luidde zijn credo. Alle dingen vloeien voort uit de noodzakelijkheid van de natuur en voltrekken zich volgens de eeuwige wetten en regels daarvan. Dus alle dingen gebeuren op de beste manier waarop ze kunnen gebeuren. Haat, ruzie, hoon, wrok maar ook hoop zijn daarom irrationeel. Waarom zou je iemand haten die jou iets misdaan heeft? Hij had het immers niet anders kunnen doen omdat datgene wat hij heeft gedaan uit noodzaak gebeurde en daarom niet anders of beter had kunnen gebeuren. En waarom hopen op iets? Er bestaat slechts één noodzakelijke uitkomst en wat de uitkomst is, had niet anders kunnen zijn. Wanneer de noodzaak alles bepaalt, bestaat er geen veelvoud aan mogelijkheden, maar slechts één mogelijkheid. Spinoza's systeem ontmoedigt derhalve de gedachte. Wie reflecteert, denkt in mogelijkheden. Het is een vrije manier van denken omdat het zijn eigen grenzen bepaalt, de stand der dingen niet voor lief neemt en in strijd met Spinoza's theorie, die het leven als een groot domino-effect denkt, niet fatalistisch is. Wie zich door Spinoza's systeem laat leiden, hoeft niet meer te denken maar slechts te volgen, want de dode natuurwet, die niet denkt, geeft de richting aan. De reflectie daarentegen is een creatief proces, een experiment van de geest, de generator van romans en poëzie, toneelstukken en symfonieën, de steller van ethische vragen. Maar een hermetisch systeem zoals dat van Spinoza staat zijn subjecten niet toe vrijelijk te ademen, creatief te zijn, te experimenteren, een waarheidsprocedé te volgen dat afwijkt van het wetmatige systeem.

Is de *Ethica* om die reden niet dogmatischer dan de Bijbel? De Heilige Schrift stimuleert juist de daad van reflectie. De Bijbel voorziet met diens obscurantisme in een poëtische ruimte, een sfeer waarbinnen de verbeelding vrij is. Voordat het jodendom ontstond werden verschillende fysieke objecten en natuurverschijnselen aan verschillende goden gekoppeld. Het jodendom brak met deze gewoonte en vond het monotheïsme uit. Niet alleen werd de veelheid aan goden gereduceerd tot één goddelijke eenheid. Ook werd vanaf het jodendom gesteld dat God niet gekend kan worden en dat Hij geen deel uitmaakt van de wereld. In deze scriptie hebben we reeds uiteengezet dat afstand tussen mens en iets hogers, zoals God, nodig is voor creativiteit om te kunnen gedijen. Obscuriteit is een vorm van afstandelijkheid; het verhoudt zich negatief tot de verheldering. Het conflict tussen weten en niet weten scheidt echter creatieve mogelijkheden. Het conflict maakt iets. Een logisch, kristalhelder systeem produceert daarentegen niets, het reproduceert alleen maar. Het systeem, dat een wetenschappelijk doel vervult, heeft het conflict of probleem al op voorhand opgelost. Alles wat het systeem binnenkomt, zal het systeem in een vaste vorm verlaten, een vorm die tot stand wordt gebracht volgens een vaststaande procedure waaraan het ingebrachte subject onderworpen is. De uitkomst is al bekend voordat de uitkomst in concreto daar is. De bureaucratische, technische procedure heft de noodzakelijkheid tot denken op.

Zoals Heidegger zegt: "Die Wissenschaft denkt nicht".<sup>233</sup> "Der Mensch kann denken, insofern er die Möglichkeit dazu hat."<sup>234</sup> Het moderne leven berooft de mens van deze mogelijkheid. De filosoof stelt dat de mens die in grote steden leeft, gedwongen wordt zich aan te passen aan vormen van massagedrag waardoor deze contact met zijn individualiteit verliest. De mens verliest dus bewustzijn ten aanzien van zijn eigen leven wanneer hij wordt geleefd en geen mogelijkheid heeft om te kiezen.

Denken is voor Heidegger een proces van bewustwording ten aanzien van het eigen wezen. Het ware wezen is volgens hem niet iets dat gefixeerd en stabiel is, maar een existentiële mogelijkheid. Dus het wezen, of het Zijn, is een zekere capaciteit die vóór de concrete manifestatie van iets komt; het is een anticipatie van iets dat in de toekomst in de wereld zal zijn (Dasein). Datgene wat daar zal zijn, wordt tevoorschijn geroepen door een zeker evenement en ontwikkelt zichzelf als de geschiedenis zich beweegt. Als iets existeert in de loop van de tijd dan verwerft het een zekere essentie. Dus voordat iets een essentie heeft, moet het eerst geconstrueerd worden of in wording zijn. De vorm van het wezen is een historische constructie. Het neerhalen van deze constructie betekent de neergang van de essentie. Wat daarna overblijft, is het niets: een prehistorisch element zonder ziel. Let wel, de essentie bij Heidegger is een tijdelijk construct. Iets treedt in een bepaalde historische fase in een bepaalde conceptuele hoedanigheid in de wereld naar voren. De aarde verschaft materiaal dat in verschillende tijdperken, dat betekent in verschillende werelden, anders geplooid wordt, in de zin dat

<sup>233</sup> Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* – Vorlesung Wintersemester 1951/52 (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1992), p. 8

<sup>234</sup> Ibid, p. 3



het feitelijk andere bouwsels oplevert die uniek zijn voor specifieke tijdperken, als in de zin dat hetzelfde bouwsel vanuit andere, nieuwe percepties wordt beschouwd en conceptueel herzien. Dit betekent niet dat niets van waarde of betekenis is, omdat het 'gemaakt' is in plaats van door hogere hand gegeven. Het is dus niet zo dat bijvoorbeeld het christendom er toevallig is, daarvoor in de plaats ook iets heel anders had kunnen zijn. De dingen die in de wereld zijn, moeten niet gezien worden als zijnde willekeurig gekozen en kunnen niet volgens het hedendaagse volks-existentialistische relativiteitsbegrip als 'louter afspraken' worden weggezet. Het tijdelijk construct met diens tijdelijke essentie (het Dasein) is een universele waarheid als absoluut vervulde mogelijkheid, of beter gezegd een mogelijkheid die zich aan het vervullen is. Want de wording van een zijnde vindt plaats binnen een continue voortgang, een stroom van een beweging, waarbinnen het Zijn conform de temporele fase wordt vast-gesteld door een toewijzing van een harde gestalte, waarmee het Zijn een zijnde wordt, maar waaruit het Zijn stoïcijns en ongezien doorstroomt. Het verlies van het Zijn wordt pas bij het aanbreken van een nieuwe fase ontdekt als de toegewezen gestalte van weleer uitgewerkt blijkt te zijn. Maar juist op dit moment van splitsing, wanneer de gestalte dood is en verwordt tot een historisch gegeven dat op afstand kan worden bestudeerd, wordt de gestalte pas echt significant. Het wordt duidelijk dat zij een voluntaristisch merkteken is van het organische en onidentificeerbare Zijn en dat alleen dit merkteken, als berger van het Zijn, aanwijzingen omtrent het Zijn kan geven. Het merkteken dat als zijnde een voltooid mogelijkheid van het Zijn is, vormt de ingang voor het denken die naar het Zijn toe wil denken.

Ofschoon Zijn een mogelijkheid is, kan deze mogelijkheid niet worden voor-gesteld. Volgens Heidegger echter, voltrekt het ware denken zich binnen een sfeer van het onvoorstelbare; binnen een open ruimte die vrij is van substantie: een zielloos element. De gedachte wordt door middel van taal geformuleerd en overgebracht. De taal bergt het zijn, of in Heideggers bewoordingen: "Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung."<sup>235</sup> De denkers en dichters zijn volgens de filosoof de behoeders van de behuizing die taal heet. Maar Heidegger maakte een duidelijk onderscheid tussen prozaïsche taal en poëtische taal. Normale of alledaagse taal is een vehikel om heldere en praktische boodschappen te kunnen uitwisselen. Maar het enige dat ze te kennen kan geven zijn oppervlakkige betrekkingen. De poëtische taal betreft daarentegen diepere betrekkingen. Maar ze kan dan weer geen heldere antwoorden verschaffen zoals de prozaïsche taal dit kan. Daartoe werkt ze immers niet. De poëtische taal *zoekt* naar de taal, is ernaar onderweg (*unterwegs zur Sprache*); ze legt een ondefinieerbare getuigenis af van een wordingsproces. Omdat deze taal de gedachte draagt, er gelijk aan staat, is het denken eveneens een zoeken. Heidegger stelt dat niemand weet waar de geschiedenis het denken naartoe zal drijven. Het denken is onderweg of in het denken is men onderweg (*Im denken unterwegs*). En het denken probeert zich te bevrijden van de vanzelfsprekendheid.

De metafysica kon volgens Heidegger geen ontologische waarheid openbaren omdat deze per definitie op een postulaat is gebaseerd, een grond wier waarheid als een vanzelfsprekendheid wordt beschouwd. De voor waar aangenomen grondstelling richt de gedachte op voorhand in, denkt in feite vooruit. Hierdoor verliest het denken zijn capaciteit waarlijk te kunnen denken. Het gebruik van het verstand is dan enkel een vaardigheid, een technè, de competentie van een filosofische school. De openheid van het Zijn wordt door het postulaat ingericht. Een metafysische these kan alleen waar zijn binnen het gesloten systeem waarin deze wordt geformuleerd. De metafysica verwacht Zijn (Sein) met de concrete, empirische aanwezigheid van een zijnde (Dasein). Die stoffelijke aanwezigheid van een ding dat een zijnde is, is het effect van een zekere oorzaak en heeft derhalve een zekere grond. Maar het (ware) Zijn wordt niet voorafgegaan door een aantoonbare oorzaak. Het feit dat de mensheid er niet in is geslaagd is om dichter tot zijn wezen of het Zijn te komen, is te wijten aan vormen van humanisme, filosofische scholen, religies en wetenschappen die vanuit een gedetermineerde grond denken: een bepaald wereldbeeld of axioma. Op deze manier kan men alleen de concreetheid der dingen leren kennen, terwijl men voor kennis omtrent het Zijn voorbij de empirie moet denken. Maar het mensdom zou zich in zijn historische wandel hebben vervreemd van zijn wezen, stelt Heidegger.

---

<sup>235</sup> Martin Heidegger, *Brief über den »Humanismus«* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1949) als originele tekst aanwezig in *Over het humanisme*, vert. Chris Bremmers (Nijmegen: DAMON, 2005), p. 18

Met de technologiemaatschappij die in de twintigste eeuw gestalte kreeg, werd deze vervreemding manifest, zo zeer dat beter van verlies van het menselijke wezen kan worden gesproken.

De vraag betreffende de waarheid omtrent het Zijn is tot op heden onbeantwoord gebleven. Heidegger wist niet wat Zijn werkelijk was en geen denker na hem is in staat gebleken de duistere leegte waar de denker uit het Zwarte Woud ons in geworpen heeft, te verlichten. De obscuriteit van zijn ideeën lijken van geen nut in een tijdperk waarin ideeën niet zonder wetenschappelijke rechtvaardiging gepaard mogen gaan. Maar het is precies de 'vaagheid' van Heideggers denken die zijn gedachten zo krachtig maken. Een dergelijke denktrant is nu juist vereist om de wereld van de geest te restaureren; een wereld die wordt verpletterd door de heersende deterministische wetenschapsorde; een orde die vanwege zijn totalitaire dispositie erin gelegen is het bestaan te generaliseren, standaardiseren, mechaniseren en dehumaniseren.

Aan de andere kant correspondeert Heideggers denken met de volhardende effecten van het universalisme, namelijk relativisme als gevolg van generalisatie. Simpel gezegd staat de mensheid sinds Heidegger niet langer tegenover maar in de wereld. Tegenwoordig lijkt de Platonische claim dat existentie (dingen, realiteiten) na essentie (ideeën) komt, weinig plausibel meer. Sartre keerde dit theorema om door te stellen dat er eerst een existentie is waaruit vervolgens een essentie voortkomt: l'existence précède l'essence. Maar in de ogen van Heidegger was Sartre's begrip van het existentialisme onbenullig. Want de omkering van een metafysisch theorema blijft een metafysisch theorema, zo stelde hij. Maar als er geen enkel theorema geformuleerd mag worden en er geen vaste grond kan zijn, blijft er niets overeind. Zo geschiedde. Het niets van Heideggers denken bleef over toen het geïncorporeerd werd in Sartre's *Het zijn en het niet* alsook de ideeën van de algemene existentialistische beweging die tot de conclusie kwam dat het leven zonder God in feite zinloos is en dat het de verantwoordelijkheid van het individu is om zijn eigen morele codes te ontwerpen en betekenis te geven aan zijn bestaan.

Wat het existentialisme eigenlijk zegt, is dat alles wat bestaat een uitvinding van de mens is. De voor de hand liggende consequentie van deze idee is dat er geen eeuwige waarheden zijn. Waarheid is eerder een sociale overeenkomst, een conventie. Omdat dit concept aanspraak maakt op de subjectiviteit is de existentialistische consequentie uitermate veelzijdig. Bovenstaande opvatting van het existentialisme is de gangbare, die we eerder al als volksexistentialisme hebben aangeduid. Echter bestaan er ook heel andere interpretaties van het concept, zoals de theologische visie die niet het bestaan van God ontkent en niet van mening is dat religies louter uitvindingen zijn. Volgens de theoloog Paul Tillich appelleert religie aan diepere menselijke verlangens. Hij beschouwt religie als de ultieme fundering van iedere cultuur. Wat betreft de westerse cultuur beschouwde hij Christus als de 'bron van het zijn'; de komst van de Christus was een evenement met een immens grote collectieve existentiële consequentie daar het vorm gaf aan een collectieve geest. Tillich's interpretatie van het existentialisme werd echter niet 'mainstream'. Zijn poging een compromis te vinden tussen seculiere en christelijke opvattingen door de dogmatiek van het christelijke denken zodanig af te zwakken dat alleen een humanistische visie op de christelijke boodschap van naastenliefde overbleef, heeft het (niet te stoppen) secularisatieproces waarschijnlijk meer gestimuleerd dan geremd. Aan de teloorgang van het collectieve religieuze bewustzijn in het Westen kon geen frisse, nieuwe wending worden gegeven door religie van een existentialistisch sausje te voorzien. Toen de profane samenleving de existentialistische idee in de gaten kreeg, waren het de minder aantrekkelijke elementen van het concept die een gevolg kregen met de komst van de nihilistische cultus van het ego.

Een diverse wereld gevuld met excentrieke, ambitieuze individuen die hun levens leven alsof het om een kunstwerk zou gaan, is nooit gekomen. Maar, zoals we hebben gezegd, de illusie van existentiële vrijheid wordt goed verkocht. Of het nu een collectieve waan is of niet; tussen de betonnen muren van het systeem vinden de arbitraire en eigenwijze acties wel degelijk plaats. En volgens de universalistische mode laten deze acties heldere tekenen van oprecht nihilisme en egocentrisme zien. Aan deze onaantrekkelijke anti-autoritaire attitude is een volmacht verleend. Eerst wordt deze mentaliteit gestimuleerd en daarna gecontroleerd, gereguleerd en geëxploiteerd. De waan en realiteit hebben zich versmolten: een anti-autoritaire realiteit binnen een autoritaire realiteit; een cultuur van individualisme binnen een massacultuur; irrationaliteit in een rationeel kader.

Alleen door middel van primitivisme kan de universalistische macht slagen in zijn nivellerende streven. Totale integratie kan geen plaats hebben als er krachtige non-conformistische fenomenen

weerstand bieden. Een totalitair regime kan door gewelddadige onderdrukking van diens subjecten in stand worden gehouden, zoals dat gebeurde in Nazi Duitsland en in de Sovjet Unie onder Stalin. Maar zoals de geschiedenis heeft betoond, vallen dergelijke regimes vroeg of laat om. Want dergelijke regimes worden bestuurd door megalomane ruziezoekers die niet alleen onvrede scheppen binnen hun eigen grenzen maar ook altijd in conflict raken met de rest van de wereld en hierdoor uiteindelijk door een overmacht aan verzet worden weggevaagd. Denk maar aan Irak en wat betreft Noord Korea is het een kwestie van aftellen. Een veel betere techniek om een totalitaire orde te handhaven is daarom de toepassing van het antigeweld: vrijheid wordt niet ontnomen maar in overvloed geschonken. Zonder gecensureerd te worden kan men rebelleren tegen het systeem (vooral Amerika is er zeer goed in geslaagd over te komen als het lichtend baken van de vrije meningsuiting). Maar ongecensureerde (dus valse) rebellie kan alleen bestaan als het mag bestaan. De speelse rebellie, van Dada tot en met de punkrockbeweging en de gangsterrap van tegenwoordig, wordt perfect beheerst door het liberaal kapitalistische systeem en commercieel geëxploiteerd. Wat al deze verschillende vormen van toegestane anti-autoritaire uitdrukkingen gemeen hebben is hun primitivisme en ijdelheid: wat gedaan wordt is volkomen arbitrair, uit het onbewuste ontsproten en non en/of anti-intellectualistisch, en dit wordt allemaal zeer expliciet gedaan; niet subtiel, geraffineerd en waakzaam (zoals echte ondergrondse rebellie), maar met spierballen, vol in de schijnwerpers, brutaal en luidruchtig. Maar diegene die het hardst schreeuwt, is het zwakst. Dat heet compensatiegedrag. De neiging te provoceren dient ertoe het gebrek aan inhoud te verhullen; ware creativiteit hoeft niet te gillen omdat ze van nature subliem is. Maar de libertijnse directeuren van het bedrijf dat samenleving heet, roepen hun personeel op zo luid en wild mogelijk te zijn.

Primitivisme is het bindmiddel waarmee het universalisme zijn ingrediënten tot een machtige hap laat samen klonten. En in de kom van het relativisme wordt deze zware kost geroerd. Sinds Dada en Duchamp begon het verschil tussen hoge en lage cultuur zo'n beetje ophouden te bestaan. Dada's doel irrationeel te zijn en de traditionele conceptie van kunst overboord te zetten, was niet zomaar een artistiek doel. De beweging wilde de grenzen tussen kunst en het dagelijks leven opheffen. Dit niet met de nobele intentie het bestaan van de toeschouwer te verheffen door deze in een permanente sfeer van opgetogen schoonheid te doen verkeren, maar met de smakeloze in steek de toeschouwer bloot te stellen aan woorden, daden en beelden die louter een nihilistische bespotting van het leven ventileren, zoals Duchamps *Fountain* bij uitstek bewijst. Dit gedecontextualiseerde gebruiksvoorwerp dat zo plotseling op een voetstuk werd geplaatst alsof het daadwerkelijk om een creatief meesterstuk zou gaan, heeft welbekend een omwenteling in de wereld van de kunsten veroorzaakt. Wat bedoeld was als een artistieke grap en bovenal een unieke daad van provocatie, werd niettemin een allesoverheersende standaard. Zijn *readymade* inaugureerde de heerschappij van conceptuele kunst die tot op de dag van vandaag zijn triomf viert en de hele wereld nog altijd vierkant uitlacht. Conceptuele kunst illustreert het militante proces van totale integratie dat zich in onze samenleving voltrekt terwijl het de schijn hooghoudt dat van een tegenovergesteld proces sprake zou zijn, namelijk een proces van ononderbroken differentiatie dat resulteert in een door pluraliteit en emancipatie gekenmerkte samenleving. De neutralisatie van sociale klassen, seksen, culturen, hoge kunst en lage kunst, kunstenaar en publiek is de excessieve utilisatie van relativisme met een totalitair oogmerk dat allang bereikt en gevestigd is en nu enkel nog zijn resterende taak vervult van het versterken van de universalistische eenheid door herhaling van één en hetzelfde.

De conjunctiviteit die disjunctief moet ogen, suggereert haar tegenbeeld door een zwakke rationaliteit aan te maken die het absolute loochent. Het meest prominente voorbeeld van afzwakkende rationaliteit is het secularisatieproces, dat het belangrijkste symptoom was van het wegwijnen van het metafysische (sterke) denken. Dit proces heeft de meest drastische esthetische consequenties tot gevolg gehad. Door Plato, Aristoteles, Kant, en Hegel werd kunst beschouwd als een metafysisch aspect van de realiteit. Dit impliceerde dat over smaak te twisten viel. Ofschoon esthetisch relativisme werd afgekeurd en absolute schoonheid (en lelijkheid) bestond, was het uiteraard wel zo dat binnen de grenzen van het absolutistische gebied van de schoonheid persoonlijke smaak tot op zekere hoogte een rol speelde; sommigen hielden meer van de gedichten van Sappho dan die van Bacchylides, en waar de een van Rembrandt hield, gaf de ander de voorkeur aan Velázquez. Als we de laatste twee tijdgenoten met elkaar zouden willen vergelijken, zouden we ons echt moeten beperken tot algemene termen zoals bijvoorbeeld toegepaste technieken, thematiek en verwerkte invloeden. Zelfs als een van de twee technisch superieur aan de ander zou zijn, zou dit geen reden kunnen zijn om de ene boven de

andere te plaatsen als zijnde de betere kunstenaar. Het plakken van kwantitatieve c.q. kwalitatieve labels op kunstenaars die zeggen: ‘nummer 1’ of ‘de beste’ is een moderne gewoonte die aan niemand recht doet. Atleten kunnen dergelijke kwalificaties toegeschreven krijgen als een resultaat van metingen; voor geniale kunstenaars geldt dit niet omdat esthetische waarden niet exact gemeten kunnen worden. Zij staan op zichzelf net als hun werken die uniek zijn in hun sprekendheid. Echter impliceert het feit dat zowel Rembrandt als Velázquez als genie beschouwd wordt dat er neutrale criteria bestaan die bepalen wanneer iets van een hoge of lage artistieke en/of esthetische kwaliteit is. Ofschoon deze criteria een universele waarde bezitten, zijn ze tegelijkertijd ultra-dynamisch, gedifferentieerd, multi-dimensionaal, barstend van de schakeringen, en door hun brede aanspraak paradigmatisch. Dit komt omdat de niet kwantificeerbare bepaling afhangt van factoren die in termen van creativiteit en originaliteit uiteengezet worden, aldus factoren die vanwege hun gelimiteerde definieerbaarheid, die inherent is aan de uniciteit van het kunstwerk, automatisch ontglippen aan ieder definitief waardeoordeel. Dus binnen de grenzen van het absolutistische gebied van de schoonheid die door religie en metafysica worden gesteld, heeft een intelligent en genuanceerd soort relativisme bestaansrecht.

Maar het huidige sciëntismeparadigma heeft de ontologische condities van de esthetica bepaald aan de hand van een simplistische, mensonterende vorm van relativisme die de mogelijkheid ontkent dat er zoiets als een objectieve esthetische realiteit zou bestaan. Dit type relativisme correspondeert met de universalistische generalisaties die de empirische wetenschap maakt. Zoals we al hebben uitgelegd, verschaffen deze generalisaties in dezelfde mate volmacht als dat ze een zwichtende werking hebben. De existentialistische ontologische status van leegte die de hedendaagse kunst bezit, heeft een hermeneutische consequentie. Dit houdt in dat ieder object een kunstobject kan zijn omdat eigenmachtige interpretaties de inhoud van de kunst doen bepalen. Het niveau en de kwaliteit van het gepresenteerde object worden bepaald door de creatieve en intellectuele capaciteit van de toeschouwer. Een emmer gevuld met drollen, geëxposeerd in een kunstgalerie, is tegenwoordig allesbehalve weerzinwekkend. De toeschouwer die beslist niet bekend wil staan als provinciaals en burgerlijk door a priori dergelijke smerigheid te veroordelen, zal de ‘emmer met drollen’ – wat heel goed de titel zou kunnen zijn van een al bestaand hedendaags kunstwerk – mogelijk beschouwen als een perfect middel om precies datgene uit te drukken wat nooit eerder uitgedrukt was, en ook echt niet op een andere manier uitgedrukt zou kunnen worden dan door een emmer met drollen.

Dit voorbeeld van drollen die kunststatus verwerven is geen overdrijving. De Vlaamse kunstenaar Wim Delvoye verkoopt met veel succes drollen die uit zijn zelfgemaakte poepmachines komen, installaties die de naam *Cloaca* dragen en die in gerenommeerde kunstmusea in de westerse wereld uitgesteld staan. De drollen worden vacuüm verpakt verkocht tegen prijzen tussen de 5000 en 15000 euro. Het is niet zo dat de kopers enige waarde hechten aan de feitelijke substantie van de drol. Het gaat hen om het onderwerp van de drol als zijnde een kunstwerk, wat een provocatie moet zijn, gemaakt om de (kunst)wereld te choqueren, hopen met de drol weer een nieuwe grens van verbazing te hebben bereikt.

Maar hoe hard de hedendaagse kunstenaars ook tegen de grenzen aanduwen, het choqueert nauwelijks meer. De samenleving staat continu bloot aan de meest banale en afschuwelijke beelden die door de alomtegenwoordige massamedia op de burger worden afgevuurd. Seks, geweld en obsceniteiten zijn overal te zien dus wie maakt zich dan nog druk om een drol op een voetstuk? Het is zelfs niet meer avant-garde; laatstgenoemde heeft zich verenigd met de exponenten van de massacultuur. En dit wordt door de meeste hedendaagse kunstenaars ook erkend. De toeschouwers die ondanks de irrelevante non-provocatie van de kunstenaar er toch toe besluiten een vacuüm verpakte drol te kopen, zijn hoofdzakelijk steenrijke verzamelaars die niet de moeite nemen om over de mogelijke betekenis van het kunstobject te filosoferen, maar het bemachtigde voorwerp als trendy handelswaar beschouwen (want de hedendaagse kunstmarkt is ‘booming business’) en/of als een gedurfd speeltje dat als excentrieke voetnoot in hun biografieën bijgeschreven kan worden. De onverschilligheid waarmee kunst wordt benaderd, is significant voor het algemene verlies van de liefde voor schoonheid. Het feit dat tegenwoordig alles een kwestie van smaak is, betekent dat er geen echt esthetisch debat is. Vragen ten aanzien van schoonheid worden slechts door een enkele anonieme criticus gesteld. Geen enkel praatprogramma waagt zich aan dit thema. Mensen nemen de esthetische teloorgang voor lief, terwijl zij iedere dag passief hun lelijke grijze kantoorgebouwen inlopen, kritiekloos langs de met graffiti besmeurde muren van gebouwen in hun steden en wijken lopen, zien

dat meer en meer hoog opgeleide mensen zich laten tatoeëren zonder daar een mening over te hebben, of daar op zijn minst bij stil staan.

De samenleving staat onverschillig tegenover cultureel barbarisme en lelijkheid. Er is geen hang naar schoonheid omdat men de oorspronkelijke rol en betekenis van schoonheid niet kent. Het utilitarisme heeft de idee uitgewist dat schoonheid omwille van schoonheid gewaardeerd kan worden, en dat het niet zo nodig een specifiek praktisch doel hoeft te dienen of iets kwantificeerbaars hoeft op te leveren. Het buitensporige relativisme dat met het utilitarisme congrueert, ondermijnt de notie van schoonheid en lelijkheid zodanig dat eerstgenoemde het er het slechts van afbrengt; lelijkheid is immers vanzelfsprekend en het kost geen enkele inspanning lelijkheid gestalte te geven, om tot schoonheid te komen kost daarentegen tijd en moeite. Iedere opmerking waarin het hiërarchische onderscheid gemaakt wordt tussen het schone (en goede) en het lelijke (en slechte) wordt onmiddellijk getraakteerd op de geijkte politiek correcte respons: wie ben jij om te zeggen wat mooi is en wat niet, dat maakt iedereen toch voor zichzelf uit! Een ieder die spreekt over 'het hogere' wordt beschuldigd van elitisme, dat een scheldwoord is in dit tijdperk van platvloerse gelijkwaardigheid. Iedereen zijn smaak is een credo dat de schoonheid in een dodelijke wurggreep doet verstikken, een credo dat alleen afgeroepen kan worden in een tijdperk waarin de schoonheid van iets eerst 'bewezen' moet worden voordat er bestaansrecht aan toegekend wordt. Dus wie voelt zich geroepen te protesteren wanneer hij het Festspielhaus in gaat en Schlingensiefs productie van *Parsifal* ziet waarbij hij beelden voorgeschoteld krijgt van rottende hazen, krioelende maden en naakte mannen die obscene dingen doen? Natuurlijk klinkt er na afloop hier en daar wat boegeroep en een enkele journalist schrijft een genadeloze kritiek, maar de verontwaardiging blijft desondanks oppervlakkig en de esthetische onverschilligheid duurt gewoon voort.

Zo ook de herhaling van dezelfde artistieke gebaren. Eerst was er Duchamp die iets nieuws bracht, toen kwam de opgewonden herhaling van zijn concept, gepaard met een hermeneutische rechtvaardiging, toen kwam de wanhopige zoektocht naar originaliteit in de vorm van nog gewelddadigere, nog seksueel explicietere, nog absurdere, zelfs nog obscenere variaties op hetzelfde thema, totdat de huidige staat werd bereikt van venijnige gelatenheid waarbij de kunstenaars er flegmatisch maar wat op los reproduceren, de galeriehouders en museumdirecteuren laconiek en onbetrokken de maaxsels uitstellen, en het publiek als uitgebluste zombies voorbij sjokken, de hermeneutische kunst bekijkend zonder zelf nog een poging te ondernemen de kunst der hermeneutiek te bedrijven. Waar Duchamps artistieke gebaar een anticipatie op de realiteit was, hebben zij die na hem zijn gekomen louter nog de gevestigde realiteit als waarheid bevestigd.

Dat is een waarheid van individuele isolatie en eenzaamheid die hoe langer hoe erger wordt. Dat mensen geen aandacht meer hebben voor hun omgeving is omdat zij zich afzonderen van de sociaal-culturele chaos die hen omringt. De informatiestroom waaraan men onderworpen is, wordt onbedoeld verwerkt wat te wijten is aan de extreem grote hoeveelheid indrukken die een bewuste omgang met de ontvangen informatie onmogelijk maakt. De overvloed leidt tot onverschilligheid; iemand zou gek worden als hij aan alles wat verschijnt, aandacht zou moeten besteden. Het gevolg van de onderworpenheid aan informatie is paradoxaal genoeg een autoritaire manier van omgaan daarmee. Mensen selecteren wat zij willen, en ze willen het liefst zo veel mogelijk. Op het internet valt alles te zien en dit is een verleiding die haast niemand kan weerstaan. Het autoritaire individu raakt verslaafd aan de multimedieverlokkings. Die verslavende werking zit in het feit dat hij op het internet niet langer een onzichtbaar lid van de massa is; niet langer een piepklein radertje in dat gigantische maatschappelijke wiel, niet langer eenzaam, onbekend en onbemind. Nee, alleen in zijn kamertje ontrolt zich een alternatieve wereld: het kunstmatige universum van het web, een universum waarvan hij het centrum is. En zo vangt in dat kamertje het ronddolen in de spelonken van de ijdele ziel aan. Als centrum van het universum selecteert het individu materiaal op basis van zijn persoonlijke wensen en verlangens. Iedereen een kunstenaar. In 1956 kwam Richard Hamilton op de proppen met een van de allereerste Popart kunstwerken, een collage getiteld: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Tegenwoordig maakt iedereen zijn eigen collage, het materiaal eclectisch verzameland, willekeurig kiezend, instinctief, oppervlakkig en toevallig. Zo kleurt de massa zijn profielen in op *Myspace* en *Facebook*. Internet biedt iedereen een podium aan. Zelfs diegenen die het minst over talent beschikken, kunnen als sterren schitteren. Tienduizenden mensen doen mee aan *Popstars*, *Pop Idol*, *The X Factor* en *Idols*. Zij willen allemaal rijk en beroemd worden. Zij willen een

beloning ontvangen zonder daar een echte inspanning voor te hoeven doen. Alles wat zij op de radio, televisie en internet horen en zien, lijkt immers zo eenvoudig. De popcultuur die de hele maatschappij domineert, overstelpt deze met lichtzinnig vermaak zoals muziekvideo's die rappers laten zien die onder de tatoeages zitten, behangen zijn met diamanten, juwelen en gouden kettingen, en worden omringd met rondborstige blote vrouwen die Crystal champagne drinken. De toeschouwers die dit zien, denken bij zichzelf wat Freddy Mercury ooit uit volle borst zong: "I want it all, and I want it now!". Het zou zijn ondergang worden. Met "I can't get no satisfaction" brachten The Rolling Stones de hymne van de tegenwoordige tijd. Het is nooit genoeg. Men wil altijd meer en meer. En de massamedia geven meer en meer, van de nieuwste gratis te downloaden pophit tot en met de ontelbare pornografische videostreams. Zodra de ene honger is gestild, komt weer een nieuwe honger op. "I can't get no satisfaction, no no no!" Slechts een enkeling kan deze primitieve honger weerstaan, de honger van het lichaam waar de universalistische macht aan appelleert. En de kloosters raken leger en leger...

De westerse wereld lijdt aan een aanmatigend solipsisme dat vol van het ego is maar totaal verstoken van zelfbewustzijn. Net als Narcissus weigeren we ons te richten op de wereld buiten onszelf, laat staan ware liefde te geven aan de ander. Levend in een wereld van digitale beelden ervaren we alles kunstmatig. Dientengevolge wordt ook de liefde kunstmatig, digitaal...en narcistisch. Individualisatie en vereenzaming brengen mensen ertoe contact met anderen te zoeken op het internet in de hoop daar affectie te vinden. Veel mensen worden tegenwoordig verliefd op iemand die ze alleen van het internet kennen. Maar gaat het hier niet om eigenliefde? Laten wij ons een chatsessie tussen twee mensen voorstellen. Als iemand op het web begint te chatten met een ander persoon, ziet hij de ander niet (laten we even aannemen dat er geen webcams aanwezig zijn, en al zouden die aanwezig zijn, verandert dit ons punt overigens niet). Er is geen echt menselijk contact met non-verbale communicatie en authenticiteit van doen en laten in een realistische, multi-dimensionale context. Hij kan alleen de woorden lezen die door de ander worden ingetypt; woorden die niet 'getoonzet' worden in een ontwikkeling van tijd en ruimte. Terwijl hij de vlakke tekst leest, interpreteert hij die op basis van zijn eigen verlangens. Hij projecteert zijn verwachting erop. Mocht hij na een stel chatsessies verliefd worden, dan wordt hij in feite verliefd op een illusie, een fantasie die hij heeft gecreëerd in zijn gedachte. Hij wordt dus in feite verliefd op zichzelf, net als Narcissus. Dit is natuurlijk een behoorlijk karikuraal voorbeeld, maar we geven het om de egomanie van tegenwoordig te kenschetsen en het isolement waarin deze ontstaat. De wereld van computers stimuleert onze aangeboren neiging egoïstisch te zijn. Ontegenzeggelijk leeft ieder mens in een zeker isolement. De tragedie van het leven is dat mensen, ondanks hun vermogen zowel verbaal als non-verbaal te communiceren, nooit helemaal echt in staat zullen zijn elkaar volledig te begrijpen omdat de taal zichzelf automatisch deconstrueert zodra deze gesproken of geschreven wordt. Dus dichter tot de ander te komen, kost ongelooflijk veel moeite in termen van communicatie over en weer. De sociale vervreemding neemt alleen maar toe met de expansie van technologische communicatiemiddelen wat ervoor zorgt dat de straf van Narcissus niet langer mythe zal zijn maar bittere realiteit wordt, en we dus gevangen komen te zitten in onze eigen gedachten, louter nog onszelf bekijken, en uiteindelijk onszelf verteren.

Onze wereld van non-stop gedistribueerde mediabeelden wordt door Baudrillard omschreven met het begrip hyperrealiteit. Het verschil tussen realiteit en fantasie wordt alsmaar kleiner. Men beschouwt de wereld vooral nog virtueel en verliest contact met de fysieke realiteit. De realiteit wordt gesimuleerd en de mens die grotendeels achter de computer leeft, is dan ook voor een groot deel interactief met gesimuleerde in plaats van reële fenomenen (we zouden natuurlijk ook kunnen stellen dat de wereld van mediabeelden de nieuwe realiteit is, maar dat doen we niet). De onmiddellijk beschikbare schijnbeelden- en klanken (video on demand, etc) moedigen de consument aan daar zoveel mogelijk verschillende soorten van te absorberen. Talloze geluiden, woorden, beelden doemen op het internet gelijktijdig op, te hooi en te gras opgedaan uit de meest uiteenlopende bronnen. Deze al gereproduceerde beeld- en klankbronnen worden door miljoenen gebruikers wereldwijd nog eens gekopieerd en opnieuw gedecontextualiseerd, en dit gaat maar door, keer op keer en met steeds hogere snelheid...wat men ziet heeft de vluchtigheid van een impressionistische schets. De feitelijke inhoud van het aangeboden is derhalve niet zo belangrijk; het gaat allemaal niet zo diep, dus de ene substantie kan zo worden ingeruild voor een andere. Het is vooral de zoektocht naar stimuli die telt. En er zijn steeds sterkere prikkels nodig om nog bevredigd te kunnen worden.

Het hedendaagse bestaan wordt geleefd volgens het animale 'stimulus-response' model. Zonder de terughoudendheid van de contemplatie is het enige waar de mens zich door laat leiden een primitieve reflex. Toegeven aan deze reflex is gehoorzamen aan de orde van de universalistische machtsorde.

De toeschouwer is gevangen in een moment. Achter hem ligt een lange gedifferentieerde geschiedenis, voor hem ligt een geïntegreerde toekomst die hetzelfde herhaalt. Daarom zou het eigenlijk geen toekomst genoemd mogen worden maar eerder een eeuwig heden. In dit heden zal de oneerlijke cultuur van integratie die een cultuur van differentiatie beweert te zijn in stand gehouden worden. En uit frustratie dat ze zich eigenlijk niet vernieuwen kan, zal het integratieproces steeds militanter verlopen. De cultuur zal naar steeds extremere variaties op hetzelfde verlopen thema zoeken; de clash tussen massacultuur met die van de elite heeft decennia geleden al plaatsgehad en vormde slechts het begin van een gewelddadige campagne waarin barbarisme (die van nature meer supporters heeft) er alles aan zal doen het laatste restje beschaving op te ruimen, daartoe zich nog uitbundiger zal manifesteren, met steeds onmatigere en meer extravagante middelen om de victorie te markeren c.q. maskeren. Want als er alleen nog maar barbarij is, zal deze niet meer als zodanig worden beschouwd: de gangsterrapper die niets anders kent dan een vierkwartsmaat begeleid met geweldverheerlijkende en vrouwonvriendelijke teksten, zal niet over de grenzen van zijn eigen ordinaire wereldje kunnen kijken en het land zien waar Palestrina, Bach, Schubert en Wagner wonen, en de kunstacademiestudent die Jeff Koons en Damian Hirst als voorbeelden heeft en met touw en plakband een of ander conceptueel object in elkaar flanst, zal bij zichzelf denken: voorwaar, ik ben een kunstenaar. Immers; hij kent Leonardo, Vermeer, Caspar David Friedrich, Courbet en Renoir niet.

Hoewel het systeem op vloeiende wijze deze bonte façade handhaaft, blijft de herinnering aan de ware kunst voortleven in de gedachte van de dissident die zich nog maar al te goed herinnert dat het kunstwerk ooit een coherent geheel was en de kunstenaar in staat was de complexiteit en ambiguïteit der dingen synthetisch te maken. Het geloof in een hogere zaak stelde hem hiertoe in staat. Maar de nihilistische idee dat alle 'grote verhalen' al zijn geschreven, alle metafysische systemen al zijn ontworpen, en alle concepten al zijn bedacht, heeft tot een geweldige artistieke impasse geleid waarvoor echter een oplossing werd gevonden met de praktijken van eclecticisme en deconstructie (niet in Derridaïaanse zin!) die moeten doorgaan als bron voor een oneindig creatief leven die de hele wereldgeschiedenis als menukaart aanbiedt en daarmee ontelbaar veel combinatorische mogelijkheden. Geweldige, massieve culturen en diens kunstwerken werden opengebrouwen en stukgeslagen. Dit veroorzaakte een grote, troebele bende die de wortels van de authentieke kunst onzichtbaar maakte en de historische waarheid verhulde. Het verlies van historische kennis en bewustzijn is het effect van deze destructieve procedure en de troef van de universalistische macht die dankzij de teloorgang van rede en moraal stad na stad, land na land en werelddeel na werelddeel kon annexeren.

En de universalistische macht heeft meesterzetten geleverd. De rijke, nieuwgeboren cultuur van grenzeloze pluraliteit komt zo opwindend en bevrijdend over dat ze de traditionele wereldorde, gesymboliseerd door het christendom, suf, saai en achterlijk doet lijken. Die oude vrome cultuur wordt gezien als de stichter van onderdrukking, schepper van een verstikkend klimaat dat de kunstenaar in zijn mogelijkheden beperkt zich te kunnen uitdrukken. Men gelooft dat de profane moderniteit de kunstenaar bevrijd heeft van de ketenen van wet en orde. Maar de dissident weet wel beter. Hij doorziet de perfecte illusie. Wanneer het lijkt dat iets nieuws is geconstrueerd, weet hij dat van het omgekeerde sprake is, namelijk dat maken uit breken bestaat: een vastberaden aanzet tot bevreesing ter versluiering van de waarheid, geenszins deconstructie maar louter destructie. Zich hiervan bewust kan de dissident alleen maar concluderen dat de mens niet langer leeft volgens de principes van creativiteit maar volgens de wet van reproductie, wat een dodelijk wet is die liefde noch toekomst kent. Het excessieve gebruik van contraceptieve middelen als kapitalistisch liberalisme en positivistisch sciëntisme maken ons creatief impotent. Het enige wat we doen is levenloos herhalen. We dragen geen creatieve kracht meer in ons. Lang geleden zijn we al gestorven. Wat blijft verschijnen is de eeuwige wederkeer van hetzelfde: een kort, betekenisloos product van een geautomatiseerde reflex.

Ten aanzien van Christoph Schlingensief, de centrale figuur van onze casestudie. Heeft hij, de 'aktionskünstler', niet louter aan zijn stimuli beantwoord? Toen hij *Der Fliegende Holländer* in Manaus (Brazilië) produceerde, merkte hij op dat 'er geen hogere concepties en ideeën meer zijn,

alleen nog maar acties'. Aanvullend stelde hij dat 'mensen tegenwoordig uit complete schizofrenie handelen'. Mogelijk gaf hij in navolging van Deleuze en Guattari's *Capitalisme et schizophrénie* de juiste diagnose. Een aantal van de belangrijkste symptomen van schizofrenie zijn waanvoorstellingen, ontregelde gedachten en spraak, sociale isolatie, afgestompte emoties, verlies van concentratie en initiatief. Dit zijn ook de symptomen van onze tijd.

Natuurlijk valt niet te ontkennen dat Schlingensief een hoop initiatieven in zijn leven ondernomen heeft, en anderen na hem zullen dit blijven doen. Maar zij zullen hoogstwaarschijnlijk niets nieuws brengen. Het is veel aannemelijker dat ze zullen blijven kopiëren, ijdel en tevreden, terwijl ze in werkelijkheid slechts de dood herhalen. Tevergeefs kan men wachten op een contrarevolutionair subject dat opstaat, een subject dat weigert zich te onderwerpen aan de huidige wereldorde en daarvoor in de plaats voor een nieuwe strijdt. De tijd zal het leren. Maar wat betreft Schlingensief, de anarchistische provocateur en 'enfant terrible': hij heeft geen breuk met de contemporaine staat veroorzaakt, hoewel velen denken dat dit wel het geval was vanwege alle kabaal die hij maakte. Slechts een illusie. Want in werkelijkheid heeft deze kunstenaar zich heel fatsoenlijk geconformeerd aan de methodiek van het systeem door de scherven van een reeds verwoeste cultuur bij elkaar te vegen met de intentie deze te herrangschikken in talloze combinaties. Hij hielp mee de illusie van pluraliteit en individuele vrijheid in stand te houden door die grote truc van het universalisme uit te voeren: de herhaling van de dood. De vraag is of de kunstenaar Christoph Schlingensief niet allang dood was toen hij nog leefde.



## 8. *Parsifal* en de verlossing van het Avondland

We hebben deze scriptie de titel gegeven *Parsifal en de Apocalyps van het universalisme*. Dit is een dubbelzinnige titel. Zowel Apocalyps als universalisme heeft een tweevoudige betekenis.

De Apocalyps impliceert een einde en een begin; de beëindiging van de voortgang van de tijd en de geschiedenis en het aanbreken van het koninkrijk dat niet van deze wereld is. Het einde der tijden is een overgangperiode die de wereldlijke staat door middel van de parousie in een goddelijke staat zal doen veranderen. De goddelijke staat is een niet-bestaande van de wereld. Zijn existentie is een non-existentie: het koninkrijk ofwel de eeuwigheid als Zijn bestaat slechts als tijdelijk daar-zijn van de eschatologische verwachting.

Apocalyps betekent onthulling. Wat onthuld wordt is de verwachting van de komst van het onbestaande en onkenbare. Wat onthuld wordt is het niets, de leegte, een mogelijkheid. De Apocalyps is een gelijktijdig onthullen en verhullen, openen en sluiten. De mensheid is in afwachting van de komst van het onbekende. Datgene wat komt zal men dan ook niet zien aankomen: ‘de dag des Heren zal komen als een dief’. De komst van de nieuwe staat wordt in de verborgenheid voorbereid. De nieuwe staat bezit als hoop een minimale identiteitsgraad in de wereld. De hoop bestaat eruit dat deze identiteitsgraad maximaal zal worden door middel van een verandering van de wereld. De hoop wordt gedragen door de overtuiging die gelooft dat die verandering mogelijk is.

Ook het universalisme is óf wereldlijk en bestaand, óf buitenwereldlijk en niet-bestaand. Het niet bestaande ligt in de toekomst en is incongruent. De grond van het universalisme is het denken in strijd met de macht van de staat: “En wordt dezer wereld niet gelijkvormig; maar wordt veranderd door de vernieuwing uws gemoeds [...]” (Paulus, Rom. 12:2). De komst van de nieuwe staat wordt door het denken voorbereid. Dit is het denken van de uitzondering, de gedachte aan de wereldverandering.

Het niet-bestaande universalisme is het universalisme van de geest dat zich niet laat begrenzen tot een specifieke tijd en plaats, maar vrij is en authentiek. Het universalisme van de geest is onrealiseerbaar omdat het zich aan maat en categorie onttrekt. De geest kan niet in de wereld verschijnen. In de wereld wordt de geest vertaald door vorm. En de vorm geeft op zijn beurt gestalte aan de geest. De geest is het-onderweg-zijn naar vorm.

De Apocalyps van het universalisme kan dus alleen maar betrekking hebben op de wereld. Want alleen een bestaande of reële vorm van universalisme kan in de wereld verschijnen en een Apocalyps teweeg brengen. Die Apocalyps is een overgangsfase die per definitie *in* de wereld begint, ongeacht de bestemming van de transitie.

Ecologische rampen, ziekte-epidemieën, financieel-economische crises en oorlogen worden in de wereldliteratuur stevast als Apocalypische tekenen omschreven. Voor deze problemen wordt de mens vaak verantwoordelijk gehouden.

Zo houden we in deze scriptie ook de mens verantwoordelijk voor de Apocalyps van het universalisme. Het universalisme is uit op de destructie van de oorspronkelijkheid. De oorspronkelijkheid is de geest. Het is dan ook de vrijheid van de geest die de vier ruiters – het secularisme, het anti-historicisme, het populisme en utilitarisme – trachten te ondermijnen. Want beheersing van de staat begint met de beheersing van de geest. Geen man, geen probleem zou Stalin weleens hebben gezegd. De dood is de beste oplossing voor ieder probleem. Zo moet ook de subversieve geest sterven, tot stof worden. De Apocalyps van het universalisme laat zich in één zin vertalen als de teloorgang van de wereld van de geest, of het verval van het fundament van de kunst.

Verval of bloei, dood of wederopstanding. Want moeten we louter pessimistisch zijn over de werking van het universalisme zoals de mobilisatie van de technologie die de authenticiteit van het bestaan aantast? Het is toch zo dat door het contrast tussen oorspronkelijkheid en moderniteit de oorspronkelijkheid haar vanzelfsprekendheid verliest en zich als een karaktertrek van een niet voor de hand liggende bestaansmogelijkheid in de geest nestelt en daarbij – door de vreemdheid en singulariteit van de gedachte – in waarde stijgt.

Impliceert de dood van de geest dan niet de wederopstanding van de geest? Het leven in de eindtijd is het leven in de begintijd: een tijd van bevrijding van het einde. De antidialectiek van dood en wederopstanding heeft een hermeneutische consequentie voor de titel van deze scriptie. Die kan op

grond van dit inzicht ook zijn *Parsifal en de verlossing van het Avondland*. We staan aan een nieuw begin en worden uitgedaagd iets nieuws vinden, een nieuw idee waar een nieuw leven in het teken van kan staan.

De Openbaring van Johannes is een boek van hoop waarin gesproken wordt van de overwinning van goed op kwaad en de komst van de eeuwigheid. God spreekt: 'Ik ben de alpha en de omega, het begin en het einde' (Openbaring 21:1-6). *Parsifal en de Apocalyps van het universalisme* of *Parsifal en de verlossing van het Avondland*. Parsifal staat aan het begin en aan het einde. Volgens Pierre Boulez representeert de muziek van het Bühnenweihfestspiel de eeuwige evolutie. Alain Badiou omschrijft de figuur Parsifal als een man zonder karakter. In de leegte staand, waarborgt de reine dwaas de mogelijkheid 'te worden'.

In *Five Lessons on Wagner* doet Alain Badiou een intuïtieve uitspraak die luidt: "[...] we are on the cusp of a revival of high art and it is here that Wagner should be invoked. My hypothesis is that high art has once again become part of our future – I have no idea how this is so, but I am absolutely sure of it. Greatness is no longer part of our past; it is part of our future as well. Needless to say, it is not the same kind of greatness as before. So what is it then?"<sup>236</sup>

Badiou stelt dat een nieuw idee van hoge kunst moet worden uitgevonden, dat wederom een groot idee moet zijn, maar niet totalitair. Dat bij de ontwikkeling van dit nieuwe idee een beroep op Wagner moet worden gedaan, heeft te maken met de wijze waarop Wagner is geconstrueerd. Zijn naam is verbonden aan de hypothese dat hoge kunst niet meer is; Wagner is de culminatie, de reusachtige sluitsteen, het synoniem voor totalitarisme, de voorbode van de massacultuur.

Wagner kan gezien worden als een Apocalyptische figuur die garant staat voor de ambiguïteit van het gelijktijdige einde en begin. De Wagner van het einde van de hoge kunst is al geconstrueerd, onder meer door Nietzsche, Adorno en Lacoue-Labarthe. Het komt er nu op aan een nieuwe Wagner te construeren, en daarmee een nieuw concept voor hoge kunst.

De constructie van een nieuwe Wagner dient te worden begrepen als een deconstructivistische inwerkstelling of inzet die moet leiden tot een kunst die Badiou omschrijft als 'high art *uncoupled from totality*'<sup>237</sup>: "We will [...] have to venture into Wagnerian fragmentation. This does not necessarily imply that totality will have to be ignored but rather that it's trail can be picked up in fragmentation or in localisation: at the point where continuity and dissonance, the local and the global, confront each other both musically and dramatically."<sup>238</sup>

Badiou's voorstelling is abstract en prematuur. Waar kunnen we aan denken als de filosoof spreekt over Wagneriaanse fragmentatie en een spoor van totaliteit dat gefragmenteerd en lokaal zou moeten worden herzien, op een punt waar continuïteit en discontinuïteit, het lokale en het globale zowel muzikaal als dramatisch tegenover elkaar geplaatst worden? Wagners gecentraliseerde totaalkunstwerk was maatschappijgericht. Laten we daarom beginnen onze voorstelling van een nieuwe Wagner als potentiële grondlegger van een nieuw esthetisch project op basis van een sociale overweging te schetsen.

Het is dan zinvol onze bespreking van Goethe's *West-östlicher Divan* in herinnering roepen. We stelden al dat in dit werk wordt getoond dat in een kleinschalige sfeer de individuele identiteit groot en meervoudig maar tegelijkertijd ook klein, plooibaar en dynamisch is, waardoor de ene identiteit zich met de andere kan verenigen. In kleine kring wordt de algemene identiteit versterkt omdat deze een particuliere kleur krijgt, maar op hetzelfde moment wordt de algemene identiteit opgeheven en ontstaat er een universele identiteit die door de verschillende particuliere identiteiten gedeeld wordt.

Dat de globalisering steeds manifester wordt door toedoen van de digitale infrastructuur van communicatie en informatienetwerken hoeft niet noodzakelijk tot culturele nivellering te leiden. We kunnen de publieke intimiteit van het internet spiegelen aan het principe van de *West-östlicher Divan*. Op het web vindt een confrontatie tussen het lokale en het globale plaats wat de mogelijkheid biedt tot het gelijktijdig opheffen en bevestigen van tegenstellingen, zoals ook de *West-östlicher Divan* laat zien dat de algemene culturele identiteit, islamitisch of christelijk, gelijktijdig bevestigd en ontkend kan worden.

Er bestaat een mogelijkheid om het culturele nationalisme en het religieuze fundamentalisme die als reactie op de mondialisering gedijen via de weg van cyberspace een positieve wending te geven

<sup>236</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 82 – 83

<sup>237</sup> Ibid, p. 83

<sup>238</sup> Ibid, p. 83 – 84

richting tolerantie en verdraagzaamheid. En daarbij hoeft geen offer worden gemaakt door de particuliere identiteit in te wisselen voor een algemene of globale identiteit. De particuliere identiteit kan juist benadrukt worden en uitgediept met behulp van de nieuwe media.

We moeten iets tot ontwikkeling brengen dat doet verbinden, verrijkend werkt in uitwisselende zin, maar evenzeer begrenzing en verdieping met zich brengt ten aanzien van de eigen culturele identiteit. Adorno's uitgangspunt van de negatieve dialectiek als permanente negatie is een te overwegen methode daartoe. Maar we willen niet louter ontkennen maar ook bevestigen; we willen ons, zoals gezegd, bewegen tussen bevestiging en ontkenning.

Daarom is het van belang terug te keren naar Hegel en Wagner. Zoals Wagners totaalkunstwerk poly-interpretabel is, zo is ook Hegels dialectiek van de unificatie van subject en object niet voor een eenduidige explicatie vatbaar. Zonder diens filosofie uitgebreid te beschouwen, beperken we ons tot het benoemen van de hermeneutische basis waarop we kunnen voortbouwen, wat een basis is die in Hegels denken een mogelijkheid ziet tot het scheppen van een nieuwe conjunctie van totalitarisme en particularisme, continuïteit en discontinuïteit. Wagner kan vervolgens beschouwd worden als een kunstenaar die deze conjunctie in een kunstvorm trachtte te vangen.

Volgens Hegel is de kunst in staat om “[...] de diepste belangen van de mens, de allesomvattende waarheden van de geest tot bewustzijn te brengen en uit te spreken.”<sup>239</sup> Volgens Hegel is de kunstgeschiedenis een fase in de ontwikkeling van de geest. De geest komt op een gegeven moment tot zelfinzicht. De ontwikkeling van dit zelfinzicht loopt parallel met het inzicht in de kunstgeschiedenis. Wanneer we Hegels redenering volgen, is het om tot zelfinzicht te komen nodig de geschiedenis van de westerse kunst te bestuderen.

Hans-Georg Gadamer stelt dat ‘ons culturele bewustzijn in grote mate leeft van de lange geschiedenis van de westerse kunst, die via de christelijke kunst van de middeleeuwen en de humanistische herleving van de Griekse en Romeinse kunst en literatuur een gemeenschappelijke vormtotaal voor de gemeenschappelijke inhoud van ons zelfbegrip heeft ontwikkeld [...]’.<sup>240</sup> Hegels filosofie is er volgens Gadamer op gericht ‘ons kennen van de waarheid zelf tot onderwerp van ons kennen te maken en ons weten van het ware zelf te weten.’<sup>241</sup> Hiertoe zal de filosofie de waarheid, zoals die in de loop van de geschiedenis aan het licht is gekomen, als totaalresultaat in zich op moeten nemen. Gadamer stelt dat het daarom de pretentie van de hegeliaanse filosofie was om de waarheid van de christelijke verkondiging (als fundament van de westerse cultuur) tot begrip te brengen. Dat zou zelfs gelden voor wat Gadamer het diepste mysterie van de christelijke leer noemt, het mysterie van de drie-eenheid, waarvan hij gelooft dat het “als uitdaging aan het denken en als belofte die het menselijk begrip altijd te boven gaat, de voortgang van het menselijke nadenken in het Avondland voortdurend heeft bezielde.”<sup>242</sup>

Een heroriëntering op christelijke ideeën en waarden biedt een overkoepelend perspectief op de geschiedenis. Vanuit dit perspectief zal duidelijk worden dat het christendom, net als de islam of het hindoeïsme, een paraplubegrip is waaronder vele denkstromingen en uiteenlopende opvattingen vallen die allemaal op enigerlei wijze in verbinding staan met het overkoepelende geheel. Het lokale gewelf staat op zijn beurt weer in verbinding met een mondiaal gewelf, dat de universele factor is die geduid kan worden als zuivere multipliciteit – Zijn als mogelijkheid tot daar-zijn – die zowel vereniging als verscheidenheid behelst. Zodra het inzicht ontstaat dat hetzij het christendom hetzij de islam de mogelijkheid biedt tot differentiatie zonder dat daardoor de specifiek christelijke of islamitische grond verdwijnt, maar dat het in tegendeel tot een verdieping van de eigen geloofsidentiteit leidt, een verdieping die een eeuwig voortduren van de religieuze kern impliceert, bewerkstelligd door de oneindige vermenigvuldiging van multipliciteiten, zal men welwillender komen te staan tegenover de Ander alsook zichzelf. De gedeelde objectieve realiteit die iedereen in de wereld gelijkelijk aangaat, overstijgt en doorkruist de particuliere identiteit en verruimt deze.

Een dergelijke unificatie van object en subject impliceert een positieve ethische consequentie die we aan Hegel kunnen ontleen. In *The Philosophy of Right* schrijft de filosoof dat “this ethical substance and its laws and powers are on the one hand an object over and against the subject, and from his point of view they *are* – “are” in the highest sense of self-subsistent being ... On the other hand,

<sup>239</sup> Hegel, G.W.F., *Over de esthetiek*, vert. S. van Keulen, (Meppel/ Amsterdam: Boom., 1989), p.51

<sup>240</sup> Hans-Georg Gadamer, *Het schone*, vert. Rianne Heitmeijer (Amsterdam: 2010), p. 8

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 10

they are not something alien to the subject. On the contrary, his spirit bears witness to them as to its own essence, the essence in which he has a feeling of his selfhood, and in which he lives as in his own element ...”<sup>243</sup>

Bij de ontwikkeling van zijn zelfbewustzijn is het subject geheel afhankelijk van de objectief zijnde wettelijke en normatieve kaders. Dit collectieve kader bestaat uit het historische totaalresultaat van de particuliere cultuur. Om het subject-zijn te kunnen benadrukken, zal het subject zich in verbinding moeten stellen met de historische canon waaraan het schatplichtig is. Het is van cruciaal belang bij deze historische studie om de canonieke gegevens te interpreteren, maar net zo belangrijk is het om de authentieke betekenis ervan te achterhalen. De historische artefacten dienen in hun oorspronkelijke licht te worden beschouwd, zodat er zich een waarheidsgetrouwe ontwikkeling kan aftekenen, maar de hermeneutiek is tegelijkertijd vereist om de artefacten van een nieuw leven te kunnen voorzien, waarmee ook de particuliere cultuur als geheel in staat wordt gesteld zich te ontwikkelen. Door de spanning tussen de oorspronkelijkheid van de betekenis en de hedendaagsheid van de interpretatie zal bovendien ook de betrekkelijkheid van de particuliere identiteit worden ingezien, die haar statische karakter verliest en tot een abstract en dynamisch element wordt: een Zijn als onderweg-zijn.

Zeker als het gaat om kunst die gevoelig is voor interpretaties, zoals de kunst van Wagner, is het belangrijk om de bedoelingen van de kunstenaar in ogenschouw te nemen. De musicoloog Glenn Stanley schrijft in zijn artikel *Parsifal: redemption and Kunstreligion* over de uiteenlopende interpretaties van *Parsifal* en wijst erop dat door toedoen van sommige hedendaagse producties van het Bühnenweihfestspiel de oorspronkelijke betekenis van het werk verloren dreigt te gaan: “Modernizing productions that suppress the “embarrassing” relics of tradition run the risk of suppressing or distorting authorial meaning, if they do not so so deliberately. A strong case can be made for an occasional traditional production based on the Bayreuth original. This would be neither an act of veneration, nor an exercise in would-be authenticity, nor an appeasement of a conservative public, but rather serve as a deconstructive essay in “critical-historicism” that would peel away layers of cultural interpretation and expose the artifact as originally imagined by Wagner himself. This might not be as much fun as Christoph Schlingensief’s 2004 production of *Parsifal* in Bayreuth, in which light shows, rabbits, an obese naked woman, and *Doppelgänger* of Jesus and Osama bin Laden all failed to create the hoped-for scandal predicted on the basis of disputed between the enfant terrible director and the Bayreuth establishment in the weeks prior to the premiere. But it would serve a valuable hermeneutic function in allowing as much as possible of Wagner’s original vision to emerge in full score.”<sup>244</sup>

Aanvullend op het commentaar van Glenn Stanley dient te worden opgemerkt dat een terugkeer naar de originele encensering allerminst betekent dat er een statisch museumstuk ten tonele wordt gevoerd waar de bedoeling van Wagner in opgesloten zit. Een heroriëntering op de oorspronkelijke encensering van 1882 betekent juist dat we deelgenoot worden van Wagners rusteloze zoektocht naar de ideale encensering voor het werk, in beweging raken met het werk dat een werk in uitvoering is, Wagners zoektocht voortzetten. Gedurende de voorbereidingen op de première in Bayreuth was de componist dermate bezorgd over de encensering van zijn Bühnenweihfestspiel dat hij zich afvroeg of hij ooit wel het risico zou moeten nemen om het werk bloot te stellen aan welke encensering dan ook. Het verdiepende, mystieke karakter van *Parsifal* mocht onder geen beding worden aangetast.<sup>245</sup>

Wagners zwanenzang is een werk waarin werelden transformeren, in andere werelden overgaan. De uitbeelding van dergelijke transitie werd door de componist als uiterst problematisch ervaren. Wagner trachtte het niet-bestaande uit te beelden wat een verklaring is voor diens schertsende wens een ‘onzichtbaar’ theater te willen uitvinden. De encensering van 1882 beeldde geen voltooid wereldbeeld uit maar het onderweg zijn naar een toekomstige wereldbeschouwing. Op het podium werden de mogelijkheden voor nieuwe bestaansdimensies onderzocht.

Daarom moest het acteerwerk ingetogen zijn en verstoken van grote gebaren die de gebaren van de bestaande wereld zouden representeren en doen uitvergrooten. Het doel van de encensering was om een stemming of impressie op te roepen, niet om zaken realistisch uit te beelden. Maar Wagner ging bij zijn ontwerp van een nieuwe wereld wel uit van bestaande cultuurhistorische elementen, want het was

<sup>243</sup> Hegel, *Philosophy of Right*, trans. T.M. Knox (Oxford: The Clarendon Press, 1942), p. 146

<sup>244</sup> *The Cambridge Companion to Wagner*, p. 175

<sup>245</sup> Parick Camegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, (Yale University Press, New Haven and London 2006) p. 108

niet zo dat de scènes niet mochten refereren aan bepaalde specifieke landschappen en gebouwen. Klingors magische tuin had Wagner immers ‘ontdekt’ in de tuinen van Ravello in Italië en inspiratie voor de graaltempel had hij opgedaan in de kathedraal van Siena. Bovendien was de graalceremonie geïnspireerd op de katholieke rite van de heilige communie die Wagner uitvoerig bestudeerd had. De componist vond weliswaar dat religieuze symbolen niet als belichaming van een absolute en geopenbaarde waarheid konden doorgaan, maar dit betekende niet dat hij aan de historische figuren en symbolen geen waarde hechtte. Integendeel, voor Wagner waren de symbolen als een doorgang tot waarheden die veel verder gaan dan de leerstellingen van welke particuliere religie dan ook. De christelijke referenties waren daarom een noodzakelijk vertrekpunt, want het bestaande van de wereld is de poort tot het niet bestaande daarvan. Wagner wist dat de nieuwe wereld alleen in het teken van de oude wereld gevonden kon worden. Maar de elementen uit de oude of bestaande wereld werden door Wagner noch ontkend noch bevestigd. De kunst van *Parsifal* is de kunst van het spel met de elementen, een spel in het midden, een spel zonder bepaling, het spel van de overweging.

Een terugkeer naar de oorspronkelijke uitvoeringspraktijk betekent dat we een historisch gegeven uit 1882 herhalen, zonder dat we regressief handelen en slechts de dood herhalen. Want wat herhaald wordt, is in wezen onhistorisch; *Parsifal* moet nog geschiedenis worden. Een herhaling van het evenement van 1882 is daarom niet de herhaling van de geschiedenis, maar een herhaling van de mogelijkheid te kunnen geschieden.

Dat het werk een eeuwig onderweg zijn is, wordt volgens Badiou onder andere bewerkstelligd door een drietal nieuwe vormen of nieuwe concepties van tijd die Wagner uitgevonden zou hebben: “Wagner can be credited with creating not just an original experience of time but three distinct types of time that were signature conceptions of his, that were truly invented by him and are paradigmatic in his music.”<sup>246</sup>

De eerste vorm is de zogeheten ‘time of disparate worlds’, de tijd van ongelijksoortige werelden. Dit is de tijd van een transitie van de ene wereld naar een andere, een doorgang, een tijd van rondwalen, een periode waarin werelden worden doorkruist. Bij de transitie van de ene wereld naar de andere fungeert de muziek als medium om deze transitie van de ene plaats naar de andere te bewerkstelligen. Dit type tijd wordt volgens Badiou als volgt door de muziek geconstrueerd: “Into a very affirmative, controlled thematic construction he introduces a different construction that is seemingly a distant derivative of the first one, but he brings it in from within the first one. Something like a quadratic periodic structure is established, and, from within it, something creating a feeling of distance vis-à-vis this structure is introduced, although there is always a certain undecidability between the quadratic periodic structure and what is derived from it, or what shapes or unfolds it from within. This truly creates a time of transition.”<sup>247</sup>

Badiou schrijft dus dat Wagner een gesloten vorm creëert waarbinnen hij een afwijkende vorm introduceert die een afgeleide van de eerste vorm lijkt te zijn die zich op grote afstand van die eerste vorm begeeft, maar die wel degelijk van binnenuit geconstrueerd wordt, aldus binnen de gesloten vorm gestalte krijgt, en niet van buitenaf nadert en binnendringt. Op deze manier vestigt zich een kwadratische periodieke structuur waarbinnen een element optreedt dat deels vertrouwd, deels onvertrouwd is; tussen de kwadratische periodieke structuur en datgene wat er van afgeleid is of lijkt te zijn, of van binnenuit de structuur lijkt te (her)vormen, ligt iets onbeslist besloten. Van binnenuit krijgt een nieuwe constructie vorm die de oude structuur geleidelijk naar zich om lijkt te vormen. De ongelijksoortige wereld ontspruit uit de kiemen van de wereld die haar tegendeel lijkt te zijn.

Het beste voorbeeld van de tijd van ongelijksoortige werelden is naar de mening van Badiou het tussenspel in de eerste akte van *Parsifal*, waar sprake is van een transitie van de ene symbolische wereld naar de andere: “We go from an explicit theme at the beginning introducing the march to a sort of holy pealing of bells at the end, which in facts heralds another march, that of the entry of the knights. Listening to this passage, you get a very powerful feeling of an experience of time being created, which is expressed directly in the sonic figure.”<sup>248</sup>

Badiou bekijkt de transitie alleen vanuit muzikaal oogpunt, terwijl de tekst van het libretto evenzeer deze overgang markeert, sterker, de innerlijke werking van de transitie expliceert. Aan de

<sup>246</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 123

<sup>247</sup> Ibid. P. 124

<sup>248</sup> Ibid, p. 124

Verwandlungsmusik gaat een dialoog tussen Gurnemanz en Parsifal vooraf. Dit is op het moment dat Gurnemanz in Parsifal de verlosser herkend meent te hebben, en hem vraagt mee te komen naar het avondmaal waar de Graal zal worden onthuld. Hoewel Parsifal niet uit de wereld van Gurnemanz komt en geen idee heeft wat de Graal is en er maar vanuit gaat dat het een persoon zal zijn ('Wer is der Gral?'), is er sprake van een zekere band tussen de twee vreemdelingen die in deze situatie tegenover elkaar staan. Gurnemanz herkent in Parsifal de mogelijke verlosser ('Mich dünkt, daß ich dich recht erkennt'); Parsifal is dus iemand die heel dicht bij de graalgemeenschap staat, er een elementair en zelfs cruciaal deel van uit lijkt te maken, maar nochtans van buitenaf komt, een vreemde is. Op grote afstand van Gurnemanz' wereld staand, staat Parsifal door de Gurnemanz' herkenning tegelijkertijd *in* de graalwereld, en bestaat er tussen Parsifal – als belofte van een mogelijkheid – en de situatie van de graalwereld al een *betrekking*, waarbij Parsifal die erbuiten lijkt te staan van binnenuit de transcendentiaal doet veranderen. Parsifal zegt dan ook: 'Ich schreite kaum, Doch wähn' ich mich schon weit.' Hij is nauwelijks op weg, maar toch *waant* hij zich reeds ver. De transitie heeft plaats als anticipatie op de toekomst; hoewel Parsifals positie en identiteitsgraad nog ongewijzigd zijn, wat betekent dat hij nog niets is, heeft hij zich in zijn *gedachte* al verplaatst, geïncorporeerd in een andere dimensie, is hij niet langer niets maar bezit hij de maximale identiteitsgraad van het alles. Parsifals 'historische ontsluiting', om met Heidegger te spreken, 'tijdigt zich vanuit de toekomst'.<sup>249</sup> In de geest vindt de overgang van de ene wereld naar de andere op voorhand plaats, een proces waarbij oude dimensies transmuteren en waaruit nieuw dimensies voortkomen. Deze transmutatie die vanuit de toekomst wordt gedacht, wordt door Gurnemanz vertaald als: 'Zum Raum wird hier die Zeit.' De tijdsrichting verdwijnt als de toekomst zich in het heden voltrekt.

De tijd van ongelijksoortige werelden gedacht als toekomstigheid brengt ons tot de tweede soort tijd die Badiou als uitvinding van Wagner beschouwt, een tijd die afgeleid is van de eerstgenoemde maar in zijn geheel genomen ervan verschilt. Het gaat hier om de zogeheten 'time of the period of uncertainty', de tijd van de periode van onzekerheid. Dit is een tijd van tusseninstaan, opgehouden zijn; een tijd waarin de creatie van een mogelijkheid nog niet echt vorm heeft gekregen zodat de mogelijkheid nog onzeker is. De dialoog tussen Gurnemanz en Parsifal geeft blijk van een dergelijke onzekerheid. Parsifal wordt als mogelijke verlosser herkend maar het is nog onzeker of hij deze mogelijkheid kan vervullen en hoe hij dit zal doen. De situatie is op dit punt nog precair, hoewel de taak van verlossing onomstotelijk vaststaat, want de verlossing moet en zal komen. Vóór de taak staan, is als een verkeren op een kruispunt waarop besloten moet worden welke weg richting verlossing zal moeten worden genomen. De enige zekerheid die op dit punt bestaat, is het doel van verlossing; over de wijze waarop de verlossing zal worden gerealiseerd, bestaat nog onzekerheid.

Badiou geeft wederom een muzikale analyse van Wagners behandeling van deze temporale modus, en omschrijft de compositorische procedure die aan de tijd van de periode van onzekerheid ten grondslag ligt als een techniek die ertoe dient een soort thematische onzekerheid te bereiken, gecombineerd met een effect van dispersie, een verstrooide orkestrale 'schuimachtigheid'. Met andere woorden zegt Badiou dat het niet helemaal duidelijk is wat het dominante thema is of zal zijn, en de orkestratie, in plaats van dat deze zich samenbundelt tot een organische bevestiging, lijkt een beetje als verdwaald rond te zwerven.<sup>250</sup>

Als concreet voorbeeld van deze compositorische techniek noemt Badiou de prelude tot de derde akte van *Tannhäuser*. Gedurende de tweede akte gaat Tannhäuser op weg naar de Paus en in de derde akte komt hij terug als een gebroken mens. Maar wat tussen de twee aktes gebeurt, weten we niet precies; de opera stelt ons niet op de hoogte omtrent Tannhäusers lot. Ten aanzien van diens bestemming verkeren we in een tussentijdse positie, opgehouden tussen zijn vertrek en terugkeer. Deze staat wordt volgens Badiou in de prelude tot de derde akte door de muziek omschreven: "We are afforded an experience of time constructed by a unique sort of thematic interweaving. It's rhythm is not ascendant or anything of that sort; it is instead a kind of temporality that is closed up on itself since what is involved is a figure of waiting, albeit a waiting different from Tristan's: we are really dealing with a figure of uncertainty about what has happened."<sup>251</sup>

Zodra de periode van onzekerheid doorbroken wordt en het onvermijdelijke lot gestalte krijgt, dient zich de derde Wagneriaanse tijdsvorm aan die door Badiou 'the time of the tragic paradox' genoemd

<sup>249</sup> Martin Heidegger, *Zijn en Tijd*, p. 492

<sup>250</sup> Alain Badiou, *Five Lessons on Wagner*, p. 126

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 126

wordt. De tijd van de tragische paradox is de periode waarin de feiten in de wereld verschijnen. Als de feiten aan het licht komen, verschijnt echter ook een kloof tussen de feiten en de onderliggende lagen ervan, die als diepere gronden voor de verschijning gelden. Tussen de verschijning en de diepere gronden is een conflict. De ruimte achter of onder de onthulde werkelijkheid bevat een ondoorgroendelijke temporaliteit die een continue druk uitoefent op de verschijning. Badiou stelt dat Wagner deze vorm van tijd uitdrukt door een uitgesproken thema of melodisch discours te laten klinken tegen de contrasterende achtergrond van diepe, onderaardse lagen van de muziek, doorgaans opklinkend vanuit de lage registers van het orkest, die als een opwaartse golving de gevestigde melodische lijn onder druk zet, “[...] like a kind of unsuspected inner ocean suddenly revealed to us in a gap.”<sup>252</sup>

Aanvullend op Badiou's theorie van de tijd van de tragische paradox kunnen we stellen dat het libretto van *Parsifal*, waarnaar Badiou in dit verband niet verwijst, eveneens de werking van deze tijdsmodus tentoonspreidt. De diepe pulserende lagen die als een onpeilbare onderstroom van beweegredenen als een tegenmacht opereert tegen de beslissingen en feiten van de samenleving zouden we kunnen interpreteren als het slechte geweten van de wereld, dat alsmaar het gevestigde bestaan aan het wankelen dreigt te brengen, ja een tragische afloop dreigt te bezorgen. De rol van dit slechte geweten wordt vervuld door Kundry die iedere keer wanneer zij verschijnt de toestand lijkt te ontwrichten. Wanneer zij aan het begin van het eerste bedrijf ten tonele komt, wordt ze opgemerkt door een van de schildknapen die zegt: ‘Seht dort, die wilde Reiterin!’ Meteen veranderen de serene, weemoedige klanken van het orkest in zenuwachtige tonen van hysterie. ‘Der Mähre taumelt’ merkt een andere schildknaap op. Plotseling heerst verwarring alom. De aanwezige knapen en ridders maken gewag van de verstorende situatie en proberen de ongecoördineerde bewegingen van Kundry te omschrijven: ‘Flog sie durch die Luft?’ Jetzt kriecht sie am Boden hin.’ Onvoorspelbaar als de bruisende golven uit de diepte duikt Kundry op, soms behulpzaam en in dienst van de Graal, dan weer vastberaden de orde te verstoren wanneer ze door Klingsors kwaad bezeten is. Ze wordt constant achtervolgd door haar zondige verleden (‘Herodias warst du, und was noch?’) en op grond van dat verleden beïnvloedt ze de actualiteit, dan weer constructief, dan weer vernietigend. Iedere goede daad die in de wereld is verricht, bezit een diepere laag waar de duisternis van het kwaad huist die altijd weer onverwachts de kop kan opsteken. Deze grillige ambiguïteit van goed en kwaad wordt door Kundry perfect uitgebeeld en daarom is zij de belichaming van de tijd van de tragische paradox.

Als Wagners kunst model kan staan voor ‘het kunstwerk van de toekomst’, dan zijn het wel diens unieke concepties van tijd die geïncorporeerd zouden moeten worden in de structuur van de grondvorm van dat werk. Deze grondvorm laat zich in eerste instantie bepalen door een algemeen cultureel-maatschappelijk streven om, in samenhang met de globalisering en massale mobilisatie van technologie een nieuwe conjunctie van totalitarisme en particularisme te bewerkstelligen, zodat schaalvergroting en schaalverkleining gelijktijdig kunnen optreden. Ons streven is zowel ethisch als esthetisch gemotiveerd. Die twee zijn in dit discours innig met elkaar verweven. Alvorens we onze ethische overwegingen tot besluit nog eenmaal zullen noemen, geven we eerst een exposé van onze uitgangspunten waarop ideeën over een nieuwe esthetica eventueel vorm zouden kunnen krijgen.

Integratie, als onderdeel van schaalvergroting, en differentiatie, als effect van schaalverkleining, kunnen slechts op non-dialectische basis gelijktijdig en gelijkwaardig optreden. Een artistieke les of aanwijzing die we volgens Badiou aan Wagner kunnen ontleen, betreft de non-dialectiek van de resolutie (“the non-dialecticity of resolution”) die inherent is aan Wagners kunst. Deze non-dialectiek is de mogelijkheid dat een besluit niet noodzakelijk een aanslag, onderwerping of oplossing betekent van de differenties die binnen het artistieke proces optreden. Badiou is van mening dat Wagners aanpak eruit bestond om resolutiemogelijkheden te vinden die niet de muziek zouden onderbreken of verstoren maar net zo goed niet eruit bestond om een unilaterale mogelijkheid of eenduidig idee af te dwingen. Er is altijd een element van aarzeling aanwezig.<sup>253</sup> Deze aarzeling doet weerhouden van finale gebaren, maar scheidt in de woorden van Pierre Boulez oneindige evolutionaire mogelijkheden, of zoals Alain Badiou het stelt, de mogelijkheid tot transformatie zonder beslistheid (“transformation without finality”).

---

<sup>252</sup> Ibid, p. 127

<sup>253</sup> Ibid, p. 131

Badiou stelt dat op basis van Wagners unieke non-dialectische transformatiemethode vanuit lokale situaties globale invloed kan worden uitgeoefend: “[...] there lies an incomparable mastery of the transformations whereby local cells are capable of configuring a global situation. [...] the most important thing we can learn from Wagner is, in this way, topological: it resides in the relationship of the local to the global [...]”<sup>254</sup>

Deze theorie van de lokale macht is zeer belangrijk voor het ontwerp voor onze nieuwe esthetische onderneming. Als we deze theorie nu koppelen aan de volgende uitspraak van Badiou zal dat ons een cruciaal inzicht geven waarop we onze toekomstige esthetische inzet zullen baseren. Badiou schrijft: “Somebody (I think it was Barraqué) said that Wagner was an isolated case and I found this statement very striking. It is paradoxical, because Wagner’s impact was enormous [...]”<sup>255</sup>

Wagners kunst vormt als geïsoleerd gegeven een totaliteit *waarbinnen* de differentiatie zich voordoet, aldus discontinuïteit en vrijheid binnen de contouren van een totaliteit: “[...] Wagner’s connecting of leitmotif and totality, of leitmotif and ‘endless melody’ [...] is a step in the direction of totality-free greatness. The most important thing for us is precisely that path [...]”<sup>256</sup>

Laten we dan nu dit pad volgen en daarmee een esthetische inzet hanteren die ertoe beweegt gelijktijdig te openen en te sluiten. We hebben reeds gesteld dat het dankzij de toenemende mondiale mobilisatie van inter-mediale informatie- en communicatienetwerken er zich een unieke mogelijkheid aandient om een heroriëntatie op particuliere culturele identiteiten te organiseren, en tegelijkertijd een culturele uitwisselingsprocedure op touw te zetten die particulariteiten zal doen doorkruisen. Doel van deze onderneming is om de westerse hoogcultuur te regenereren en de impasse waarin de hedendaagse kunst verkeert te beëindigen.

Ten aanzien van dit doel doet zich een klassiek dilemma voor dat in de wereldliteratuur veelvuldig aantroffen wordt, namelijk het dilemma tussen de geestelijke ascese en het wereldlijke bestaan. In nagenoeg alle werken van Hermann Hesse staat het thema van de kloof tussen cultuur en leven centraal. Maar ook in *Parsifal* treffen we deze universele problematiek aan. Parsifal is niet zonder reden een onnozele dwaas. Door zijn moeder Herzeleide werd de jonge Parsifal in afzondering opgevoed, omdat zij vreesde dat hij ridder zou willen worden en net als zijn vader Gamuret in het strijdperk zou sneuvelen. Hierdoor kent Parsifal de buitenwereld niet en is hij een dwaas. Om wetend te worden moet hij de buitenwereld leren kennen, daar helemaal in opgaan.

De wijze waarop de ontwikkeling van dwaas tot graalkoning in *Parsifal* verloopt, kan voor ons een les zijn. De kern van die les is de noodzaak tot denken. Door te denken kan Parsifal zich uit zijn sociale isolement verlossen en de wereld waarin hij leeft veranderen. En daar waar de kern van de les het denken is, daar is de kern van het denken de negatie, de ontkenning van de natuurlijke staat. Bewogen door deze gedachte transfigureert Parsifal de wereld om hem heen. Deze gedachte is vereist om de strijd aan te binden met de reële Apocalyps van het universalisme.

Wanneer de kunst zich conformeert aan de commerciële wetten van de marketing zal de kunst teloorgaan. Om te blijven bestaan, moet de kunst onaangepast blijven. Kunst die louter ontstaat op grond van gevoelens en instincten conformeert zich automatisch aan de werking van de universalistische nivelleringsmachinerie, want deze machinerie draait op basis van het primitivisme. Om tegenwicht te bieden aan de commerciële en primitivistische staat moet de kunst op basis van het tegendeel van het primitivisme ontstaan, dat betekent op basis van het denken. Zoals gezegd moet dit een non-conformistische manier van denken zijn, een heideggeriaans onderweg-zijn-naar het denken, het denken als kunst. In Rüdiger Safranski’s biografie over Heidegger staat geschreven dat ‘toen in 1957 de Berlijnse Academie voor Schone Kunsten zich erop beraadde of Heidegger in haar gelederen moest worden opgenomen, een ruime meerderheid instemde met Getrud von Le Fort, toen zij zei dat Heideggers werk als ‘grote dichtkunst’ dient te worden gelezen.’<sup>257</sup> Safranski schrijft dat ‘deze weerklink Heidegger wel beviel, omdat voor hem denken en dichten steeds dicht bij elkaar kwamen, en hem gezamenlijk wegvoerden van het handgemeen van de tijd.’<sup>258</sup> De biograaf parafraseert een heideggeriaanse frase die onze opvatting huldigt dat we in deze moderne tijd van openheid en

---

<sup>254</sup> Ibid, p. 132

<sup>255</sup> Ibid, p. 132

<sup>256</sup> Ibid, p. 133

<sup>257</sup> Rüdiger Safranski, *Heidegger en zijn tijd*, p. 500

<sup>258</sup> Ibid, p. 500



bevrijding de verborgenheid dienen op te zoeken: “De hoeders wonen onzichtbaar buiten de woestenij van de verwoeste aarde, die alleen nog moet dienen om de heerschappij van de mens zeker te stellen.”<sup>259</sup>

Buiten die woestenij van verstrooiing wordt een esthetische denkwijze gebezigd die zich aan gedachte-experimenten waagt en vanuit aangepast oogpunt obscurantistisch is. In de woestenij van de technologiemaatschappij – de verwoeste aarde – regeert een deterministische denktrant die tegenwoordig als enig geldende dentrant in het sciëntismeparadigma wordt gehuldigd zodat, zoals Adorno het zegt, de ‘irrationaleiteit te midden van het rationele’ plaats kan hebben. Het is nu zaak een flexibele c.q. geestelijke rationaliteit te midden van de starre c.q. mechanisch-causale rationaliteit te plaatsen, en de kans deze zaak te starten dient zich tegenwoordig aan. Het klassieke dilemma tussen geest en wereld kan worden opgeheven door middel van een geraffineerde en verantwoorde toepassing van de digitale netwerken die binnen handbereik liggen. De totale mobilisatie van technologie stelt ons in staat gelijktijdig *in* en *buiten* de wereld te staan, gelijktijdig te isoleren en open te stellen, gelijktijdig non-conformistisch en conformistisch te zijn.

Het is aan het esthetische denken om deterministische patronen te doorbreken en om een geestelijke macht tot ontwikkeling te brengen die als een soevereine macht weerstand biedt aan de machten der technologieën, weliswaar in een dualistisch bestel met de technologische machten samenwerkt, maar autonome waarde heeft. Een dergelijke autonome geestesmacht is tegenwoordig zeer moeilijk voor te stellen door het gebrek aan religieuze ethiek en door onze grenzeloze afhankelijkheid van de technologie die bij een defect aan één van de compartimenten – bijvoorbeeld door toedoen van de oppermachtige wereldgemeenschap van hackers – onze maatschappij in één klap in een hulpeloze oertoestand terecht laat komen. In deze technologievererende samenleving worden de geesteswetenschappen met uitsterven bedreigd, terwijl er de schitterende taak om iets nieuws te verzinnen in het verschiet ligt. De nieuwe idee die tot ontwikkeling moet worden gebracht, heeft zoals gezegd totalitaire aspiraties en zoekt naar datgene wat iedereen gelijkelijk aangaat en wil op hetzelfde moment ruimte scheppen voor het niet-identieke. Hierbij kan de interdisciplinaire muziekwetenschap een grote rol vervullen temeer daar Wagners interdisciplinaire kunst de ideale leidraad vormt bij onze esthetische onderneming.

Dat de esthetische inzet collectivistisch is en daarmee een totalitaire vorm impliceert, is allerminst in strijd met onze interdisciplinaire aspiraties omdat we een totaalvorm nastreven waarbinnen maximale differentiatie kan optreden. Daarbij liggen de rollen van de individuele fracties niet op voorhand vast maar verhouden zij zich in wisselende samenstellingen tot elkaar, waarbij een voorbeeld kan worden genomen aan de verschillende concepties van tijd die Wagner hanteerde, waarbij verschillende machten elkaar noch uitsluiten noch opheffen. Zoals Heimito von Doderer ooit een onvoltooid gebleven roman schreef (*Roman Nr.7/I. Die Wasserfälle von Slunj*) als contrapunt tegen de formele structuur van de zevende symfonie van Beethoven, zo zou de nieuwe kunst, in woord of beeld, op grond van een Wagneriaanse vormstructuur gestalte kunnen krijgen, waarmee wellicht een geheel nieuwe narratieve vorm kan komen te ontstaan die door zijn hermetische ontologie een verstrekkende hermeneutische consequentie heeft en door zijn totalitaire aanspraak de rationele samenhang van het metafysische systeem bezit.

De kracht van het Wagneriaanse spel ligt in het midden, daar waar de *différance* optreedt, een plaats die Derrida mogelijk zou duiden als de ruimte waar de ‘middenstem’ klinkt, tussen identiteit en non-identiteit. Laten we het een niemandsland noemen, gelegen tussen twee fronten, dat een punt van verschijnen en verdwijnen is, een plaats waar de strijd het hevigst wordt gevoerd, waar de elementen botsen, nieuwe grenzen uiteen worden geslagen en waar de zintuigen op scherp worden gezet. De door fronten gevormde grenzen rond het niemandsland komen niet in beweging; dit hermetische gebied is van buitenaf niet te beïnvloeden. Om het terrein te winnen, moet het worden betreden, dit met de grootst mogelijke onzekerheid. De resultaten zijn niet te voorzien, het einde is niet in zicht. Om wederom met Derrida te spreken, is dit tussengebied de ruimte van de ‘Apocalyps zonder Apocalyps’, want het einde/begin komt altijd onverwacht, het einde/begin komt als een verassing.

Zo kan in het hart van de samenleving de aanloop tot iets nieuws worden genomen, waarbij zoals in de kunst van Wagner een afwijkende vorm van binnenuit wordt geconstrueerd, die in een vermomming van vertrouwdheid naar voren treedt en hervorming teweeg brengt. De transformatie

---

<sup>259</sup> Ibid, p. 500

treedt onopgemerkt op, zoals in *The Taming of the Shrew* van Shakespeare, dat een toneelstuk in een toneelstuk – een wereld in een wereld – is waarin de dronkenlap Sly wordt wijsgemaakt dat hij een edele heer is. Zonder dat hij het beseft, raakt hij plotseling verzeild in een spel en wordt zo een nieuwe man in een nieuwe wereld. In dit toneelstuk van Shakespeare veranderen de dimensies vanuit het perspectief van Sly ongemerkt. Het evenement van de verandering treedt onzichtbaar op. De kracht van het toneelspel is dat Sly de tekst gaat *spelen*. Hierdoor wordt de tekst, de idee werkzaam in hem, zonder dat hij zich hier helemaal bewust van is. De transformatie van identiteit treedt ongezien op, paradoxaal genoeg in de grootst mogelijke openheid en tegelijk in de grootste verborgenheid (zo is ook Shakespeare een van de beroemdste historische figuren ooit, maar is hij tegelijkertijd een enigma over wiens leven nauwelijks iets bekend is).

Vanuit de verborgenheid treedt de mensheid van de toekomst naar voren. Van Wagner leren we dat louter wachten onvoldoende is en er een existentiële keuze dient te worden gemaakt. Zo schrijft hij in *The Art-Work of the Future*: “Here, then, does the artist whose spirit strives to be reknit with Nature see all his hopes thrust forward to the Future, or else his soul thrust back upon the mournful exercise of resignation. He recognises that his thought can only gain redemption in a physically present art-work, thus only in a truly art-demanding, *i.e.* an art-conditioning Present that shall bring forth Art from its own native truth and beauty; he therefore sets his hopes upon the Future, his trust upon the power of Necessity, for which this Work of the Future is reserved. But in face of the actual Present, he renounces all appearing of the Art-work upon the surface of this present, *i.e.* in public show; and consequently he quits publicity itself, so far as it is ruled by fashion. The great United Art-work [...] he cannot picture as depending on the arbitrary purpose of some human unit, but can only conceive it as the instinctive and associate product of the Manhood of the Future, The instinct that recognises itself as one that can only be satisfied in fellowship, abandons modern fellowship – that conglomeration of self-seeking caprice – and turns to find its satisfaction in solitary fellowship with itself and with the manhood of the Future [...]”<sup>260</sup>

Wagner schrijft dat wanneer de kunstenaar niet met hoop naar de toekomst kijkt, hij in smart zal moeten berusten. Maar de hoop kan alleen bestaan als er in het heden een kunst bestaat die voldoening schenkt. Wagner schrijft dat vanuit het innerlijk van het kunstwerk een nieuwe toekomst in werking kan treden. Het begin van de vernieuwing ligt besloten in het kunstwerk. Om tot dit kunstwerk van de toekomst te komen trekt Wagner zich terug, want hij weet dat hij binnen de dimensies van de huidige staat niet tot zijn recht zal komen. Hij zal dus nieuwe dimensies moeten uitvinden, en vanuit het ontwerp van een nieuwe kunst zal het nieuwe paradigma dan gestalte kunnen krijgen. Hiertoe trekt de componist zich terug, in de stellige overtuiging dat de verandering van zijn wereld zich in het geheim zal aandienen. Wagner eigent zich de anonimiteit toe als een trots bezit. Met grote standvastigheid waagt hij zich aan deze onzekere onderneming, stelt hij zijn leven in het teken van de idee. Wagner toont ons dat de komst van de nieuwe staat door het denken wordt voorbereid. Aan dit denken gaat een keuze vooraf waarvoor moed is vereist, de moed om een uitzonderingspositie in te nemen.

In een brief aan Mathilde Wesendonck in 1859 geeft Wagner blijk van zijn minachting voor Wolfram von Eschenbachs versie van de graalmythe, wiens graalvertelling een structuurloze brij van aan elkaar geplakte avonturen zou zijn. Maar wellicht heeft Wagner zich meer door Wolfram laten inspireren dan hij had durven vermoeden of toegeven. *Parzival*, eerste avontuur, eerste alinea: “Als twijfel woont nabij het hart, zal dat de ziel tot bitterheid brengen. Veracht zowel als geprezen wordt hij wiens onversaagde manmoedigheid geschakeerd is als de kleuren van de ekster. Toch mag hij zich verheugen, want de hemel en de hel – beide hebben ze deel aan hem. En zoals een kameraad der onstandvastigheid helemaal zwart is en zelf ook de kleur aanneemt van de duisternis, zo hecht zich wie standvastig denken bezit aan wat blank is.”<sup>261</sup>

Standvastigheid van de nuance, twijfelloosheid ten aanzien van de twijfel, uiterste terughoudendheid bij het oordeel, rotsvaste tolerantie. Op het karakter Wagner zijn deze eigenschappen zeker niet altijd van toepassing, op zijn kunst wel.

We leven in bewogen tijden. Op moment van schrijven, waart er een revolutie door Noord Afrika. Nieuwe perspectieven dienen zich aan, of liever gezegd is het van cruciaal belang nieuwe

<sup>260</sup> Richard Wagner, *The Art-Work of the Future*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1993), p. 87 – 88

<sup>261</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, p. 11

perspectieven te vinden. Meer dan ooit komt het er op aan ons te laten bezielen door de universaliteit van het niet-identieke, zodat we de overkomsten in de verschillen leren herkennen. *Parsifal* kan ons deze les van beschaving leren; een les die leert dat verschillen opgeheven kunnen worden daar waar ze opgeheven moeten worden, in de geest die zich een toekomst voorstelt waarbij de joden, moslims, christenen en ongelovigen elkaars broeders kunnen zijn.

## Literatuur

- Adorno, Theodor W and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, vert. John Cumming (New York: Herder & Herder, 1972)
- Badiou, Alain, *Saint Paul, The Foundation of Universalism*, trans. Ray Brassier (Stanford: California, 2003)
- Badiou, Alain, *Being and Event*, trans. Oliver Feltham (New York: Continuum, 2005)
- Badiou, Alain, *Handbook of Inaesthetics*, trans. Alberto Toscano (Stanford: Stanford University Press, 2005)
- Badiou, Alain & Slavoj Žižek, *Actuele filosofie. Een dispuut*, vert. Leon Otto de Vries (Kampen: Klement, 2005)
- Badiou, Alain, *De twintigste eeuw*, vert. Frans de Haan (Kampen: Ten Have 2006)
- Badiou, Alain, *Tweede manifest voor de filosofie*, vert. Frans de Haan (Kampen: Ten Have, 2010)
- Badiou, Alain, *Five Lessons on Wagner*, trans. Susan Spitzer, (London: Verso, 2010)
- Barzun, Jacques, *From Dawn to Decadence: 500 Years of Western Cultural Life, 1500 to the Present* (New York: HarperCollins, 2000)
- Bauer, Fr. Heimrad Verlossing voor de verlosser, originele bijdrage voor het programmaboekje Parsifal – Musiktheater Nürnberg – 1982, vertaling Andrej Smorscek.
- Beckett, Lucy, *Richard Wagner: Parsifal*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, vert. J.A. Underwood (London: Penguin, 2008)
- Bentham, Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation in The Works of Jeremy Bentham*, vol. 1, ed. John Bowring (New York: Russell and Rusell, 1962), I,1.
- Bernheimer, Charles *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002)
- Boot, Alexander, *How the West Was Lost* (London: 2006)
- Borchmeyer, Dieter, “...sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana...” *Richard Wagners buddhistisches Christentum*, in *Schwerpunkt – Wagner und der Buddhismus*, ed. Ulrike Kienzle (Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007)
- Carnegy, Parick, *Wagner and the Art of the Theatre*, (Yale University Press, New Haven and London 2006)
- Cicora, Mary A., *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter* (New York; Peter Lang Publishing, 1987)
- Cliteur, Paul, *Tegen de decadentie. De democratische rechtsstaat in verval*. (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2004)
- Eschenbach, Wolfram von, *Parzival*, vert. Leonard Beuger (Zeist: Vrij Geestesleven, 1986)
- Ficher, Jens Malte, *Oper - Das Mögliche Kunstwerk: Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Anif und Salzburg; Verlag Ursula Müller Speiser, 1991)
- Furness, Ray, *Wagner and Literature*. (New York; Manchester University Press, 1982)
- Gadamer, Hans-Georg, *Het schone*, vert. Rianne Heitmeijer (Amsterdam: 2010)
- Gay, Peter, *Het Modernisme*, vert. Rob van Essen (Amsterdam: Ambo, 2007)
- Hegel, *Philosophy of Right*, trans. T.M. Knox (Oxford: The Clarendon Press, 1942)
- Hegel, G.W.F., *Over de esthetiek*, vert. S. van Keulen (Meppel/ Amsterdam: Boom, 1989)
- Heidegger, Martin, *Was heißt Denken? – Vorlesung Wintersemester 1951/52* (Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1992)
- Heidegger, Martin, *Vom Wesen der Wahrheit* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 1997)
- Heidegger, Martin, *Zijn en Tijd*, vert. Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1998)
- Heidegger, Martin, *De Oorsprong van het kunstwerk*, vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Boom, 2002)
- Heidegger, Martin, *Over het humanisme*, vert. Chris Bremmers (Nijmegen: DAMON, 2005)
- Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (New York, Oxford University Press, 1999)
- Kant, Immanuel, *What is Enlightenment? In The Philosophy of Kant*, ed. and trans. Carl J. Friedrich (New York: The Modern Library: 1949)
- Kant, Immanuel, *Critique of Practical Reason*, 3rd edn, trans. Lewis White Beck (New York: The Library of Liberal Arts, Macmillan, 1993)
- Lehmkuhl, Josef, *Gott und Gral – Eine Exkursion mit “Parsifal” und Richard Wagner* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007)
- Levin, David J., *Unsettling Opera – Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemplinsky* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007)
- Lukács, György, *Soul and Form*, vert. Anna Bostock, ed. John T. Sanders & Katie Terezakis (New York: Columbia University Press, 2010)
- Lukacs, John, *At the End of an Age*, (New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2002)

- Minor, Ryan, *Parsifal's Promise or Parsifal's Reality? On the Politics of Voice Exchange in Wagner's Grail Operas*, *Opera Quarterly* 22/2 (2007)
- Müller, Ulrich, Panagl Oswald, *Ring und Gral; Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen", "Tristan und Isolde", "Die Meistersinger von Nürnberg" und "Parsifal"* (Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2002)
- Nietzsche, Friedrich, *Het geval Wagner*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005)
- Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*, in *Het geval Wagner*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005)
- Nietzsche, Friedrich, *De genealogie van de moraal*, vert. Thomas Grafdijk (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2005)
- Nietzsche, Friedrich, *Afgodenschemering*, vert. Thomas Grafdijk (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2007)
- Potter, Pamela M., *Wagner and the Third Reich: myths and realities*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey (Cambridge: Cambridge University Press, 2008)
- Rabb, Theodore K., *Opera, Musicology, and History*, *Journal of Interdisciplinary History*, XXXVI:3 (Winter, 2006)
- Safranski, Rüdiger, *Heidegger en zijn tijd*, vert. Mark Wildschut (Olympus, 2010)
- Schiller, Friedrich, *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*, vert. Aart J. Leemhuis (Amsterdam: Octavo, 2009)
- Schleiermacher, Friedrich, *Over de religie – Betogen voor de ontwikkelden onder haar verachters*, vert. Willem Visser (Amsterdam: Boom, 2007)
- Schopenhauer, Arthur, *De wereld als wil en voorstelling*, vert. Hans Driessen (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2008)
- Scruton, Roger, *Death-Devoted Heart, Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*, (Oxford, 2004)
- Scruton, Roger, *Waarom cultuur belangrijk is*, vert. Jabik Veenbaas (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2008)
- Scruton, Roger, *Beauty*, (Oxford, 2009)
- Spengler, Oswald, *The Decline of the West*, vert. Charles Francis Atkinson (New York: Oxford University Press, 1991)
- Spinoza, *Ethics*, trans. Edwin Curley, in *A Spinoza Reader*, ed. E. Cureley (Princeton: Princeton University Press, 1994)
- Spotts, Frederic, *Hitler and the power of aesthetics* (New York: Woodstock, 2009)
- Stanley, Glenn, *Parsifal: redemption and Kunstreligion*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey (Cambridge: Cambridge University Press, 2008)
- Stravinski, Igor, *Poetics of Music* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947), pag. 63 – 65, in Grout, Donald J. & Palisca, Claude V., *Geschiedenis van de westerse muziek*, vert. Frans Brand, Robert Vernooy en Oscar van den Wijngaard (Amsterdam: Olympus, 2004)
- Taruskin, Richard, *The Danger of Music* (California: University of California Press, 2009)
- Vattimo, Gianni, *Not Being God*, vert. William McCuaig (New York: Columbia University Press, 2009)
- Voltaire, *Candide* (London: Penguin, 1997)
- Voltaire, *De dialogen van Euhemeros*, vert. Hannie Vermeer-Pardoen (Amsterdam: Van Gennep)
- Wagner, Nike, *The Wagners – The Dramas of a Musical Dynasty*, vert. Ewald Osers & Michael Downes (London: Phoenix, 1998)
- Wagner, Richard, *The Art-Work of the Future*, in *The Art-Work of the Future and Other Works* vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1993)
- Wagner, Richard, *Art and Revolution*, in *The Art-Work of the Future and Other Works*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1993)
- Wagner, Richard, *On German Music*, in *Pilgrimage to Beethoven and other essays*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994)
- Wagner, Richard, *Parsifal at Bayreuth 1882*, vert. William Ashton Ellis, in *Religion and Art* (London: University of Nebraska Press, 1994)
- Wagner, Richard, *Religion and Art*, vert. William Ashton Ellis, in *Religion and Art* (London: University of Nebraska Press, 1994)
- Wagner, Richard *Opera and Drama*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1995)
- Wagner, Richard, *What Boots This Knowledge*, in *Religion and Art*, vert. William Ashton Ellis (London: University of Nebraska Press, 1994)
- Wagner, Richard, "The Revolution," in *Jesus of Nazareth and Other Writings*, in Mitchell Cohen, *To the Dresden barricades: the genesis of Wagner's political ideas*, in *The Cambridge Companion to Wagner*, Ed. Thomas S. Grey, (Cambridge University Press, 2008)
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, ed. Suhrkamp (Frankfurt am Main: 2003)
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci – The Complete Paintings*, (Köln: Taschen, 2006)

