

**PARSIFAL DOOR DE OGEN VAN ROMEO CASTELLUCCI:
TUSSEN MANIËRISTISCHE ZELFREFERENTIALITEIT
EN BAROKKE PERFORMATIVITEIT**

Karel VANHAESEBROUCK

In februari 2011 presenteerde de Italiaanse theaterregisseur Romeo Castellucci zijn eerste opera-regie in de Brusselse Muntshouwborg. Meteen nam hij de uitdaging op om Richard Wagners *Parsifal* onder handen te nemen. Met zijn iconoclastische en vaak moeilijk ontcijferbare beeldtaal ging Castellucci deze sleutelopera te lijf. Hij besloot daarbij, naar eigen zeggen, afstand te nemen van de verschillende interpretatielagen die muziek en libretto in de loop van de geschiedenis met zich mee zijn gaan slepen. Hier dus geen heroïsche lofzang op een Christelijke Übermensch noch een mijmering over het boeddhistische nirvana, laat staan een ontmaskering van de antisemitische of potentieel fascistische onderlagen. Castellucci voert Parsifal op als een moderne anti-held, een man die er maar niet in slaagt het gevecht aan te gaan met het grote zwarte gat dat we moderniteit noemen, die krampachtig zoekend naar een plaats in deze veranderlijke wereld geconfronteerd wordt met een oneindige leegte.

De uitgesproken beeldtaal van Castellucci's theater wordt soms als barok omschreven en soms als maniëristisch. In beide gevallen gaat het om pejoratieve categorieën. Barok staat dan voor kitscherig, ongrijpbaar, onregelmatig, beeldend. Maniërisme wordt geassocieerd met gecompliceerd, gesofisticeerd en zelfbewust, misschien zelfs een tikkeltje arrogant. In wat volgt wil ik aan de hand van deze specifieke operaproductie de traditionele dichotomie tussen het barokke en het maniëristische visuele regime herdenken. Castellucci's *Parsifal* is maniëristisch en barok tegelijk. Meer nog, maniërisme en barokke theatraliteit impliceren elkander, ze co-existeren en zijn dus fundamenteel met elkaar verbonden. Het is daarbij geenszins de bedoeling om deze vroegmoderne categorieën via een al te voor de hand liggende dehistorisering zomaar te transponeren naar de specifieke laatnegentiende-eeuwse theatercultuur van Bayreuth of de hedendaagse beeldtaal van Castellucci. Ik hanteer beide categorieën als heuristische *tools* die me in staat moeten stellen de werking van Castellucci's taal scherper te begrijpen. Castellucci's taal is een zelf-reflexieve, metatheatrale taal, die de theatrale representatie zelf tot inzet maakt van zijn artistieke handelen. Precies die metatheatraliteit vormt de conceptuele link tussen het maniëristische zelfbewustzijn enerzijds en het barokke verlangen naar desoriëntering en destabilisatie anderzijds. Ziedaar de kern van

dit betoog. Ik zal me daarbij nadrukkelijk focussen op Castellucci's theatertaal en niet op de musicologische of muziekhistorische implicaties van deze versie. Mijn analyse is dus moedwillig partieel.

Wagner inspireerde zich voor zijn opera in drie bedrijven op *Parzifal* van Wolfram Eschenbach, een dertiende-eeuws gedicht over Parsifal en zijn zoektocht naar de Heilige Graal, en op *Perceval* van Chrétien de Troyes. Hij begon aan *Parsifal* te werken in 1857 maar was slechts 25 jaar later klaar. Het werd zijn laatste opera, speciaal geschreven voor het Bayreuth Festspielhaus, met de nieuwe akoestische mogelijkheden van die plek in het achterhoofd. Het boeddhisme – met name het streven naar onthechting – vormde een directe inspiratiebron, mede ingegeven door zijn lectuur van Schopenhauer. Maar ook Eugène Burnoufs *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* lag op de leestafel. Vanuit die inspiratiebronnen schreef en componeerde Wagner een opera over dwaling en verlossing, over fouten maken en toch het juiste pad kiezen, over heil en verdoemenis. *Parsifal* ging uiteindelijk in première op 26 juli 1882, met Hermann Levi aan het dirigentenstokje.

De inhoud van de opera navertellen is een schier onmogelijke opdracht. Ik beperk me hier tot de essentiële narratieve lijn, die ons moet toelaten de keuzes van



Castellucci's *Parsifal* in De Munt (©Bernd Uhlig)

Castellucci te plaatsen. Het eerste bedrijf speelt zich in Monsalvat, op het domein van de Graalridders. Gurnemanz, de oudste van de graalridders, wekt zijn ridders en schildknapen voor het ochtendgebed en ziet Amfortas, de koning van de Graalridders, samen met zijn entourage naderen. Die werd door zijn eigen speer verwond – de wonde wil maar niet genezen. Kundry, een verwilderde vrouw stormt binnen, geeft aan Gurnemanz een genezende balsem en zijgt uitgeput neer. Gurnemanz vertelt de geschiedenis van Monslavat, het rijk dat werd gesticht door Titurel, de vader van Amfortas, om twee waardevolle objecten te beschermen: de Speer en de Graal. Klingsor, een personage dat pas zal opduiken in het tweede bedrijf, werd echter verstoten uit de orde van de Graalridders (hij kon zijn eigen lusten niet de baas) en richtte zijn eigen rijk op, waar hij de ridders heen lokt, om ze vervolgens het verderf in te storten. Amfortas wilde Klingsor verslaan met behulp van de heilige speer maar werd door een mysterieuze vrouw verleid. Klingsor kon hem de speer ontvreemden en bracht hem een ongeneeslijke wonde toe. Die wonde, zo vertelt Gurnemanz verder, kan alleen genezen worden door een “reine dwaas” met het wapen waarmee de wonde werd toegebracht. Op het moment dat Gurnemanz zijn verhaal beëindigt, wordt duidelijk dat er in het Graalgebied een zwaan werd neergestoken door een verwarde jongeman. Gurnemanz vermoedt dat het wel eens die “reine dwaas” zou kunnen zijn en hij stelt de jongeman voor om de Graalceremonie bij te wonen. De ceremonie laat de jongeman koud en hij wordt uit het Graaldomein verjaagd.

Met het tweede bedrijf verplaatsen we ons naar de burcht van Klingsor die de mooie Kundry in zijn macht blijkt te hebben. Die krijgt de opdracht een naïeve jongeman te verleiden. Het blijkt om Parsifal te gaan. Die wordt verwelkomd door mooie, jonge bloemenmeisjes en ontdekt Klingsors tovertuin. Dan verschijnt Kundry, die hem uitlegt wie hij is (“Parsifal? Zo noemde ooit mijn moeder mij!”). Ze tracht hem vervolgens te verleiden met een lange zoen, maar die heeft het omgekeerde effect: Parsifal wijst haar af en wordt zich bewust van zijn opdracht (“Het is dus mijn kus die je helderziende maakte?”). Hij beseft dat hij terug moet naar Monsalvat om Amfortas’ wonde te genezen en slaagt erin de speer te bemachtigen.

Het derde bedrijf brengt ons terug naar Monsalvat, enkele jaren verder. Gurnemanz wekt Kundry die veranderd is en zich wil wijden aan de orde van de Graal. Wanneer Parsifal aankomt, herkent Gurnemanz hem onmiddellijk als de verwarde jongeman en begrijpt hij waarom hij teruggekeerd is. De Graalceremonie start. Kundry wast Parsifals voeten, Gurnemanz zegent Parsifal waarop die laatste Kundry doopt. In de graalburcht wordt op dat moment Titurel ten grave gedragen. Zijn zoon, de zieke Amfortas, wil een einde maken aan zijn leven, net op dat moment verschijnt Parsifal die de wonde geneest met de speer. Parsifal zal voortaan zelf de ceremonie leiden.

Hoe krijgt Romeo Castellucci nu dit ingewikkelde en hooggestemde verhaal verteld? Hij doet dat door consequent voor een anti-dramatische abstractie te kiezen. In de handen van Castellucci muteert deze opera tot een opeenvolging van enigmatische beelden, tot een aaneenschakeling van ruimtelijke, performatieve momenten. Hij legt daarbij een grote verantwoordelijkheid bij de kijkers – die moeten zijn beelden decoderen. De kijker wordt dus een coproducent van de betekenis. Al meteen bij de ouverture zien we een immense afbeelding van Nietzsche. Castellucci verwijst met dit beeld naar de hoog oplopende ruzie tussen Nietzsche en Wagner. Hoewel de filosoof aanvankelijk bewondering voor het werk van Wagner lijkt te koesteren, ontspoord zijn kritiek in 1888-89, op het moment dat Nietzsche de psychische instorting nabij is. In *Nietzsche contra Wagner* stelt hij onomwonden dat de componist onomkeerbare schade toebrengt aan de Duitse cultuur: “Wagner wordt afgeschilderd als een besmettelijke ziekte waardoor de Duitse en Europese wereld is getroffen, hij is een charlatan die tegelijk de klokken luidt van de brutaliteit, de idiotie, het kunstmatige, die bezwijkt voor de verlokkingen van de moderniteit, met opgewonden, geëxalteerde en pompeuze voorstellingen” (di Matteo 2011: 78). Ter hoogte van het oor van Nietzsche kronkelt een witte slang aan een trapeze. Die slang, symbool van verleiding en verlokking, maar ook van reïncarnatie en vruchtbaarheid, siert niet alleen het affichebeeld, maar zal later ook terugkeren als *Leitmotiv*. Voor het eerste bedrijf creëert Castellucci een prachtig decorbeeld: een gigantisch woud waarin de Graalridders in hun camouflagepakken haast verdwijnen. Het resultaat is een verbluffend driedimensionaal schilderij dat daarenboven nog blijkt te bewegen. Naarmate het bedrijf vordert begint het woud te bewegen. Bomen vallen of verdwijnen, blijven halfstok staan en het bos wordt almaar abstracter, kaler, duisterder. Het graalmoment aan het einde van dit eerste bedrijf is, zoals we zullen zien, een uitgesproken barok moment waarin de theatrale fictie niet alleen tot het uiterste gedreven wordt, maar daarom ook als dusdanig onthuld wordt. Scherp en schel TL-licht verbreekt de theatrale illusie en toont de machinerie achter het bewegende woud dat steeds duidelijker gaat bewegen en schuiven. Zonder beelden valt dit amper te beschrijven. Het resultaat is een groots en onbestemd moment dat monumentaal en verontrustend eindigt: een grote zwarte vlek tekent zich af en deint uit. Het eerste bedrijf eindigt in pikzwarte duisternis, even zwart als de ‘Black Sun’ van Damien Hirst.

Terwijl Castellucci in het eerste bedrijf menselijke aanwezigheid zo onzichtbaar mogelijk maakt en soms letterlijk laat opgaan in het decor, staat lichamelijke in het tweede bedrijf centraal. Dit speelt zich integraal af achter een opaak gaas. Dat gaas scheidt afstand en benadrukt tegelijk het illusoire karakter van de theatrale fictie. Castellucci voert Klingsor op als een twee-armige dirigent. Wanneer hij zijn plaats verlaat, blijft de tweede arm als een prothese in de lucht zweven.



Parsifal in De Munt (©Bernd Uhlig)

Castellucci schept een bizar universum waarin de wetten van de zwaartekracht niet langer gelden (ook de luchters hangen scheef). Castellucci vormt Klingsors tovertuin om tot een pervers laboratorium, een klinisch bondage-imperium waarin vastgesnoerde vrouwen bungelen en zweven en laat de bloemenmeisjes zingen vanuit de loges. Het effect is onwezenlijk en sacraal tegelijk. En Parsifal, die komt tot inzicht terwijl hij al zingend een bondage-touw ontwart. In het derde bedrijf voert Castellucci de Graalceremonie in de vorm van een frontale massascène op. In een lege, kale ruimte zonder decor, stapt een indrukwekkende massa figuranten op een loopband. Het koor marcheert een vage toekomst tegemoet – de mensheid op weg naar zijn onbestemde lot. Wanneer Parsifal de ceremonie overneemt gaat het licht in de zaal aan: de toeschouwers van de opera worden toeschouwers en participanten in de ceremonie; ze worden, willen of niet, ondergedompeld in Wagners verlossingspathetiek. Vervolgens verlaten de figuranten een voor een de Bühne. Naarmate hun aantal mindert, wordt duidelijk dat de toneelvloer bezaaid ligt met vuilnis. En daar staat Parsifal dan, de verlosser, de heiland, verweesd tussen afval, als was de scène een verlaten rockfestival, met op de achtergrond de afbeelding van een grootstad. En pas nu wordt duidelijk wat de Graal voor Castellucci is: de “volle leegte”, het grote niets, een groot zwart gat dat we allen tevergeefs nalopen, tegen beter weten in. Castellucci toont ons dat de Graal

slechts bestaat omdat ze object van verlangen is. Zolang er verlangen is, is er een graal. Zingeving is met andere woorden een permanente maar ook onmogelijke opdracht. Reeds in het eerste bedrijf krijgt de toeschouwer even dat grote zwarte gat te zien, letterlijk zelfs, wanneer Amfortas eerst zijn hemd, zijn borstvlies, zijn spierweefsel en zijn ribbenkast opent, om tot slot de grote duistere leegte in zijn eigen lichaam te onthullen. Zie de mens: een onpeilbare leegte.

Castellucci legt de nadruk niet op de reconstructie van het verhaal maar gaat via zijn eigen beeldtaal op zoek naar het onderliggende universum. Eerder dan het icoon aan diggelen te slaan ("Je ne suis pas du tout iconoclaste", zo vertelt hij in een interview op Arte), zoekt hij zijn essentie op. En zo komt Castellucci opnieuw uit bij Wagners vertrekpunt: het boeddhisme, met de Graal als spirituele leegte. Daarom kiest Castellucci ervoor de kijker te confronteren met hyperesthetische beelden die aanleiding kunnen zijn tot een of andere vorm van spirituele bevrijding. We zijn allemaal Parsifals, moderne pelgrims op zoek naar zin, zo lijkt het eindbeeld te suggereren. Castellucci ontdoet de opera van zijn christelijke mystiek en van alle bijhorende cultuurhistorische connotaties en stelt de ethische kwestie centraal. Hij schotelt zijn publiek een dilemma voor, zonder zelf het antwoord te geven. Of in zijn eigen woorden: "Ik zag nergens een kelk, geen heilige speer, geen namaakmiddeleeuwen. Ik zag nergens het bloed van een familie. Ik zag geen nieuwe mens. Ik zag geen volk, geen gemeenschap, slechts een anonieme massa die wandelde en in het midden bevond ik mij [...] Ik zag veel smart en op het einde – slechts op het einde – zag ik hoe het onbesliste zich toonde." (Castellucci 2011: 12).

Castellucci zelf gebruikt nergens de categorieën maniërisme of barok om zijn werk te beschrijven. Toch laten beide termen, dat is althans de hypothese die ik naar voren wil schuiven, toe de performatieve werking van zijn beeldtaal scherper te omschrijven. *Parsifal* is net zoals dat het geval was in het maniërisme het product van een zelfbewuste, haast egocentrische artistieke verbeelding. Het maniërisme articuleerde zich als de ultieme glorificatie van de Renaissance-kunst, maar luidde ook haar definitieve ontsporing in. Wat rest, is technische virtuositeit, een demonstratie van de technische mogelijkheden van het eigen medium. Pontorno, Bronzino, Rosso, Nicolo dell'Abate, allen spelen ze in hun werk met kleuren, zichtlijnen, sculpturale effecten, vormen en geometrische hoogstandjes. Hun werk kenmerkt zich door een zekere vorm van hypertrofie, een overmatige aandacht voor details, voor onorthodoxe combinaties, en een duidelijke voorkeur voor discontinuïteit (maniëristische kunstenaars houden ervan schijnbaar 'vreemde' elementen in hun werk een plaats te geven) en fragmentatie (het overzicht gaat verloren door een overmatige nadruk op details). Al die elementen vinden we

terug in de specifieke theatrale beeldtaal die Castellucci in zijn *Parsifal* hanteert. Hij schotelt de toeschouwer een accumulatie van ornamentale elementen voor, fragmenten die enkel door zijn artistieke intentie een plaats bij elkaar vinden. Via een aaneenschakeling van technisch perfect uitgevoerde realiteiten creëert hij bewust afstand, een afstand die letterlijk voelbaar is in het tweede bedrijf waarin de theatrale werkelijkheid door een zichtbare vierde wand letterlijk van de toeschouwers afgescheiden wordt en die pas bij de Graalceremonie in het derde bedrijf zal opgeheven worden. Castellucci is, als een volleerde maniërist, bewust artificieel: zijn theater onthult voortdurend zijn eigen theatraliteit. Je zou *Parsifal* daarom kunnen omschrijven als een maniëristische Wunderkammer, een verzameling objecten, beelden en performatieve momenten, met het podium als expositieruimte.¹ Net zoals de Wunderkammer, (Daston 1998) met zijn struisvoegeleieren, wetenschappelijke instrumenten, exotische bizarreriën, misvormd geboren kinderen of dieren, opgezette dieren en fantasmatische objecten allerhande (de hoorn van een eenhoorn), richt ook het theater van *Parsifal* zich op het verwarren en verwonderen van de toeschouwer. Een *Wunderkammer* maximaliseert de heterogeneïteit, door het afzonderlijke wonderlijke karakter van alle objecten extra te benadrukken. Ook in *Parsifal* ontbreekt een coherent kader dat die verwondering een plaats kan geven. De kijker bevindt zich in een efemere droomwereld waarvan het tijdsverloop onduidelijk is en waarvan de betekenis amper te decoderen valt.

Parsifal is echter niet alleen uitgesproken maniëristisch maar vertoont ook heel wat kenmerken van de vroegmoderne barokke theatraliteit. Barok duidt niet, in tegenstelling tot wat vaak aangenomen wordt, op de afwezigheid van regels of op een kritiekloze immersie van een toeschouwer in een theatrale fictie. Integendeel, de barokke theatraliteit functioneert bij gratie van een spel met die regels. Barok is een experimenteel onderzoek omtrent representatie zelf, het is een onderzoek naar de mogelijkheid van het theatrale "alsof" en probeert, via representatie, het onrepresenteerbare te tonen. Terwijl het maniërisme echter de kijker op afstand houdt, zoekt barok de kijker op, soms zelfs letterlijk, door expliciet met de aanwezigheid van zijn blik te spelen. Barok is wezenlijk performatief, het is een virale vorm van theatraliteit die steeds naar een impact op de kijker zoekt. Barokke theatraliteit is poreus: ze functioneert bij gratie van het voortdurend in elkaar haken van de theatrale werkelijkheid op het podium enerzijds en de sociale werkelijkheid van de toeschouwer anderzijds. Barok werkt bij gratie van een geconstrueerde werkelijkheid, maar laat meteen ook zien dat die werkelijkheid een constructie is. Precies dat spel speelt Castellucci: ook in *Parsifal* ontmantelt hij de theatraliteit en maakt hij er tegelijk gretig gebruik van. Hij creëert een opeenvolging van theatrale ficties waarvan hij meteen ook hun statuut op losse schroeven zet en dus



Parsifal in De Munt (©Bernd Uhlig)

hun artificiële natuur onthult. Daarenboven kiest hij bewust voor onleesbaarheid als artistieke strategie. Net zoals het vroegmoderne barokke theater is ook Castellucci's *Parsifal* een vorm van georganiseerde twijfel. Via allerlei ingrepen, zoals de niets ontziende TL-lampen aan het einde van het eerste bedrijf, of de vuilnis die aan het einde van het derde bedrijf op de loopband achterblijft, brengt hij de blik van de toeschouwer in de verwarring, laat hij die toeschouwer twijfelen aan de grenzen van de theatrale realiteit, en dat via de uiterst geconventionaliseerde representatiemodus van het operagenre. Dat doet hij in het tweede bedrijf zelfs erg letterlijk wanneer hij het lichaam van Kundry en Parsifal ontdebelt in een fysiek en een geprojecteerd en dus virtueel lichaam. In een ingenieuze montage laat hij die vier lichamen verstrengelen tot op het punt waarop de kijker amper nog kan zien wat reëel en fictief is.

Parsifal is daarom ook en misschien zelfs in de eerste plaats een reflectie over theaterbeschouwing zelf, over kijken dus en over theater. De Graal bestaat enkel omdat men gelooft in de heilzaamheid ervan. Als kijker, zo lijkt Castellucci te suggereren, koesteren we een gelijkaardig religieus verlangen naar een onderdompeling in een theatrale fictie. Wagner zelf speelt uiteraard een sleutelrol in die fictie. Gestuwd door het verlangen zijn publiek zo volledig als mogelijk onder te dompelen in een theatrale fictie, plaatste hij het orkest in een orkestbak,

zette hij de toeschouwers in het donker, streefde hij naar een realistisch en coherent scènebeeld. De vierde wand, doorzichtig voor het publiek maar ondoorzichtig voor de spelers, was misschien wel Wagners belangrijkste “fetisj”. Precies die fetisj vormt de kern van Castellucci’s metatheatrale reflectie: hij kiest ervoor die festisj, die heilige graal te problematiseren, soms zelfs door de vierde wand letterlijk te installeren en dus zo letterlijk de codes van de Wagneriaanse esthetica te tonen, zoals bijvoorbeeld in het tweede bedrijf, maar ook op het einde: “de [...] gemeenschap die ernaar streeft het proscenium te doorbreken, over de orkestbak heen te stappen en samen te vallen met de reële massa het publiek” (Janssens 2011: 22). Precies dat metatheatrale aspect, waarbij de theatrale representatie zelf tot inzet gemaakt wordt, moet ons toelaten de traditionele dichotomie tussen maniërisme en barok te herdenken. Eerder dan twee tegengestelde visuele regimes, zijn het twee vormen van theatraliteit die elkaar in dit specifieke geval wederzijds impliceren. Castellucci demonstreert en schept afstand, maar tegelijk problematiseert hij ook die afstand, onthult hij haar artificialiteit, om op het einde van de rit alle fundamenteën van de theatrale fictie op losse schroeven te zetten en het publiek onder te dompelen in een gedeeld ritueel. Castellucci laat de graalceremonie aan het einde van de opera samenvallen met het magische moment van het theatrale ritueel en demonstreert dat theater enkel kan functioneren bij gratie van zijn eigen poreuze grenzen, dat de grens tussen theatraliteit en werkelijkheid wezenlijk instabiel is. *Parsifal* wordt de kijker, de kijker wordt *Parsifal*. En beiden kunnen niet anders dan tot de conclusie komen dat er achter de maniëristische complexiteit een grote barokke leegte gaapt. Enkel op die manier, via de idee van metatheatraliteit is het mogelijk, te begrijpen dat de afstand die nodig is om verwonderd te worden en de performatieve porositeit van het barokke theater elkaar *niet* wederzijds uitsluiten. Castellucci transformeert *Parsifal* tot een liminaal, ritueel moment waarbij de kijker teruggeworpen wordt op zichzelf, zonder dat daarbij zijn esthetische verwondering onmogelijk gemaakt wordt. Precies die spanning confronteert de kijker met dat grote zwarte gat dat we moderniteit noemen. Castellucci’s *Parsifal* toont ons de impasse van de moderniteit, het tochtgat dat ook Anish Kapoor ons onthult met zijn intrigerende werk *Dark Brother* (2005). Het werk is niet meer dan een gitzwart vlak dat ergens op de museumvloer van het MADRE in Napels ligt. Wie zich echter voorover buigt, ziet geen vlak, maar een onmetelijke diepte. Kapoor speelt niet alleen met onze blik, maar toont ons, net als Castellucci, een metafysische leegte voorbij de religieuze kitsch.

NOOT

- ¹ Ik ontleen dit inzicht aan Thomas Crombez' analyse van het werk van Romeo Castellucci.

BIBLIOGRAFIE

- Castellucci, Claudia, Romeo Castellucci, Chara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout (2009). *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London / New York: Routledge.
- Castellucci, Romeo (2011). 'Oog in oog met Parsifal' in *Richard Wagner: Parsifal*, Brussels: De Munt, pp. 11-13.
- Crombez, Thomas (2008). *Het anti-theater van Antonin Artaud. Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*. Gent: Academia Press.
- Daston, Lorraine & Katharine Park (1998). *Wonders and the order of nature*. New York. Zone Books.
- Millington, Barry (1992). *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and music*. London: Thames & Hudson.
- Janssens, Tom (2011). 'Een ketting zo sterk als de zwakste schakel. Romeo Castellucci's *Parsifal* in De Munt' in *Etcetera* 29: 125, pp. 18-23.
- Wagner, Richard (2011). *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drie Aufzügen. Text und Musik von Richard Wagner*. De Munt: Brussels.
- Zizek, Slavoj (2010). *Variations Wagner*. Caen: Nous.