

SPRINGTIME FOR HITLER

PARSIFAL in Bayreuth in de regie van Stefan Herheim

door Jos Hermans

"Wir erzählen die Geschichte eines reinen Toren, der Auswirkungen von Gewalt zu erkennen und somit seine eigene biografie zu reflektieren lernt. Betrachtet man diese Reflexion als einen kulturgeschichtlichen Prozess im Spiegel einer kollektiven Identitäts- und Heilssuche, so ist Parsifal die Geschichte einer Nation, die sich auch politisch immer wieder Erlöserfiguren verschrieben hat und ständig ihre Vergangenheit aufarbeiten muss, soll die Zukunft zu einer erlösten Gegenwart werden"

Stefan Herheim, DAS OPERNGLAS, juli 2008



Foto's Enrico Nawrath / Bayreuther Festspiele

Stefan Herheims belangrijkste wapenfeit totnogtoe was de schandaalverwekkende *Entführung aus dem Serail* in Salzburg anno 2004. Die productie getuigde van lef en scenografische imaginatie, twee kwaliteiten die een Parsifalregisseur goed kan gebruiken. Een hele avond lang zal Bayreuths nieuwe Parsifalproductie inderdaad een briljante scenografie te zien geven (decors: Heike Scheele), het lef van het productieteam zal zich echter beperken tot een halfslachtige poging om Duitslands gewijde geschiedenis bij het werk te betrekken. Een poging die regelmatig zal weten te fascineren maar het werk zelf voortdurend voor de voeten zal lopen. Vooral het eerste bedrijf is overgele-

verd aan een dramaturgische overkill. Vaak is het zo druk op het toneel dat de toeschouwer vergeet te luisteren naar datgene wat zich in de goed verstopte orkestbak van de Bayreuthse tempel afspeelt. Wanneer die overdadige actie dan stilvalt vergeet de regisseur zijn acteurs te regisseren. Die halfslachtige houding werkt frustrerend en ondermijnt de emotionele impact van het stuk.

De prelude scheidt meteen grote verwachtingen. Tegen de Bayreuthse traditie in gaat het doek al op na de eerste maten. Een stervende vrouw ligt midden op het toneel in een groot wit bed. Links, boven het brandende haardvuur, hangt onheilspellend de Germania van Kaulbach. Rechts een buitenproportioneel grote toegangsdeur; de achterzijde van de kamer gunt ons een blik op een tuin. Het is inmiddels duidelijk dat wij ons in Villa Wahnfried bevinden. Een kind in matrozenpak speelt met pijl en boog en stoeit met een hobbelpaard. Aanvankelijk schuwt het de confrontatie met de stervende moeder. Later zal het op een haast incestueuze manier samen met de moeder in het bed versmelten en verdwijnen als in een zwart gat, een beeld met blijvende poëtische kracht dat nog vaak zal terugkomen. Het bed zal overigens een centrale betekenis in de voorstelling blijven innemen: later zal de moeder hier in een flashback de zoon baren en ook Amfortas zal er aan de verleidingskunsten van Kundry ten onder gaan. Een ander beeld dat vaak zal terugkeren is dat van de kleine Parsifal die een muurtje bouwt met stenen boven op Wagners graf. Het is alsof hij reeds vertrouwd is met de woorden van Gurnemanz: "Dem Heiltum baute er das Heiligtum". Deze freudiaanse fantasie sluit naadloos aan met de gevoelswereld die de muziek oproept en in die zin zal ze ongetwijfeld haar plaats innemen in de geschiedenis van de Festspiele. Maar dan is het vet ook grotendeels van de soep. Terwijl de prelude de indruk wist te wekken dat hier een regisseur aan het werk was die het werk zou verhelderen met een dwingende freudiaanse exegese, begint Herheim de handeling te verweven met gewelddadige bladzijden uit de Duitse geschiedenis. Hij speelt dat uit op verschillende niveau's en stoeit daarbij met de identiteiten van al zijn personages; in flashbacks en tijdsprongen toont hij de ontwikkeling van Parsifal die van kind tot man en tenslotte tot verlosser rijpt. Naar analogie met deze Parsifal toont hij aan de hand van het voorbeeld van Bayreuth/



Wahnfried een Duitse natie die zich leert te bezinnen aan de uitwerkingen van haar geweld. Op zich interessant en fascinerend maar de beeldenvloed van het eerste bedrijf is nauwelijks te behappen, het stuk is dermate van zichzelf vervreemd dat emotionele identificatie nauwelijks mogelijk is.

In Wahnfrieds tuin verzamelt Herheim een bont gezelschap dat verwijst naar het vooroorlogse Keizerrijk. Gemakkelijk herkenbaar als wagnerianen, hebben ze zich als pelgrims begeven naar Bayreuth en bezoeken het graf van de meester dat over de souffleursbak ligt uitgespreid. Ze identificeren zich met hun tijd via zwarte vleugels op de rug zoals die van de rijksadelaar, die als een wapenschild boven het toneel prijkt. Parsifal blijft als enige "tijdloos". Als reine dwaas draagt hij geen vleugels, en wanneer later de geschiedenis zijn tol zal eisen, zal hij zich ook niet in een uniform hijsen. De scènes lijken zich tussen droom en werkelijkheid te bewegen. Het scènisch immobilisme van Gurnemanz' monoloog wordt doorbroken door illustratieve uitbeelding op het toneel. Herheim stoot daarmee af en toe tegen de grens van het anekdotische. Villa Wahnfried is nu eens binnenskamers te zien is en dan weer enkel met zijn façade zichtbaar. Tijdens de graalsonthulling krijgt hij ook de trekken van de kathedraalkoepel van Sienna. Het scènebeeld is voortdurend in beweging middels een uitgekiende scenografie die dankzij Bayreuths uitstekende technische mogelijkheden naadloos verloopt. Amfortas biedt de aanblik van een geperverteerde Christus, compleet met doornenkroon. De graal is een klassieke lichtende kelk die Amfortas als krachtvoer aanbiedt aan zijn soldaten. Die blijken aan de vooravond van de eerste wereldoorlog te staan: Parsifal als drug voor de wilhelminische machtswaan.

Klingsors magische tuin is een lazaret uit de eerste wereldoorlog. De magiër zelf is een travestiefiguur in rok en zwarte netkousen. Zijn meisjes zijn zowel verpleegsters als call-girls die de oorlogstrauma's bij de soldaten weg-

masseren. Vanaf het 6 meter hoge balkon doet Parsifal via zijn stand-in een berekende sprong naar al die vrouwenweelde. Het scènebeeld is nu gebaseerd op de iconografie van films uit de jaren dertig want ook Kundry dient zich aan als Der Blaue Engel. Tijdens het verleidingsduet valt de actie volledig stil en zit men plots te staren naar de meest conventionele, saaie regie. Bij het slot van het tweede bedrijf worden SS-vaandels naar beneden gelaten. SA-stormtroepen marcheren op het toneel als in een Hitlerparodie. De moed om ook diens beeltenis, waarmee destijds de gevel van het Festspielhaus werd versierd, te tonen ontbreekt. Een Hitler-jongen werpt de speer die Parsifal opvangt met een klassieke optische truuk. De nazi-adelaar stort met veel gedruis naar beneden. De wereld van Klingsor gelijkstellen met het nazisme komt bijzonder gratuit over. Alsof met vergeten is dat de bruine ideologen van het zuivere arische bloed zich wel degelijk aan de cultische kelk hebben gelaafd. De voorstelling doet verwoede pogingen om het aanwezige Duitse publiek niet tegen de haren in te strijken en een politiek correcte voorstelling af te leveren. Is dat de reden waarom er zoveel positieve unanimititeit te bespeuren viel in de Duitse pers? Voor een buitenlands publiek is het eerder genant. En is het niet merkwaardig dat Bayreuth geen foto's heeft vrijgegeven van deze nazi-passage? In tegenstelling tot wat de voorstelling ons wil doen geloven is de Duitse wonde nog lang niet geheeld.

Het derde bedrijf verzandt weer volledig in het conventionele, ditmaal met de ruïnes van Wahnfried op de achtergrond. De Karfreitagszauber neigt naar het kitscherige met zijn kerstboomverlichting en een grote reflecterende spiegel die het zaalpubliek met zichzelf confronteert. De geweldige transformatiemuziek daarentegen, die zoals steeds om sterke beelden vraagt, krijgt dan weer geen sterke visuele pendant: de video toont enkel een grijze lucht waaruit Wagners dodenmasker opdoemt en het maxime van Neubayreuth "Hier gilt's der Kunst" zich ontrolt. De finale scène die daarop volgt is beresterk. Aangekomen in de ja-



ren 50 bevinden we ons nu in het naoorlogse parlement, waar het koor heeft postgevat in het amfitheater van een geanimeerde Bundestag. Amfortas heeft plaatsgenomen als redenaar in het spreekgestoelte. De Bundes-adelaar, bekend van de oude DM-geldstukken, ligt als een reuzegroot symbool van democratie en economische wederopstanding op de bodem van het halfond, via een spiegel is hij kristalhelder zichtbaar in het auditorium. In het midden vertoont hij een bloedrode cirkelvormige vlek. Amfortas wonde is nu Duitslands wonde. Parsifal zal er zijn speer in planten in het finale tafereel. De hele Bundestag-scène werkt zeer goed, niet in de laatste plaats omdat het koor weer eens de beste zangpartij van de avond levert. De graalskelk komt er niet meer aan te pas. Een grote wereldbol met licht-reflecterende wanden zinkt naar beneden, toont de orkestleden in de bak en draait vervolgens rond zijn as. Hij lijkt te zeggen: enkel als we het verleden hebben verwerkt kunnen we iets maken van het heden. Een behoorlijke afknapper! Want hoe moet deze "Erlösung dem Erlöser" worden opgevat? Op dit punt aangekomen lijkt Wagners Bühnenweihfestspiel zelf verlost te worden, verlost van zichzelf en van zijn invloed op de Duitse geschiedenis. De wierook is afgezogen, de demonische werking bedwongen. Parsifal staat er in zijn messianistische outfit even onwezenlijk bij als een spook uit een ver verleden. Gurnemanz, Kundry en een kind staren de zaal in als een modelgezinnetje. Het louteringsproces lijkt te zijn voltrokken en afgesloten. Alleen zo kan men verklaren dat Herheim het stuk laat eindigen in de jaren 50, alsof de latere decennia onze kritische blik niet meer behoeven. Anders uitgedrukt: de draaiende wereldbol is een al te naïeve uitnodiging tot existentiële deelname van het zaalpubliek in een geglobaliseerde wereld waar wereldvrede geenszins gegarandeerd is.

Wars van elk Italiaans temperament, zet Daniele Gatti in op zeer langzame tempi, vooral in het eerste en derde bedrijf. Daardoor loopt de voorstelling uit tot ca. 3 u 45, bijna een uur langer als Pierre Boulez. Die extra tijd transformeert hij niet in emotie of een gloedvolle vertolking. Merkwaardig toch dat de hele Duitse pers daarover valt alsof James Levine en Hans Knappertsbusch ooit iets anders hebben gedaan. Is men in Bayreuth ondertussen vlottere tempi gewoon geraakt?

Geen enkele solist haalt het uitzonderlijke niveau dat in Bayreuth de regel zou moeten zijn. Kwangchoul Youn als Gurnemanz getuigt van een mooie legatocultuur en een elegante frasering maar is vocaal toch een maatje te klein voor deze rol die grote delen van het werk moet dragen. Mihoko

Fujimura kan haar dubbele rol op geen enkel moment inkleuren met een grote persoonlijkheid zoals we dat van Waltraud Meier gewoon zijn geraakt. Detlef Roth weet Amfortas agonie goed gestalte te geven en levert de beste prestatie van de avond. De Klingsor van Thomas Jesatko is door zijn minder geslaagde travestierol een te bleke figuur om echt indruk te maken. Op Christopher Ventris, de gedoodverfde Parsifal van de laatste jaren, zou weinig aan te merken zijn mocht hij zijn tenor in de hoogte iets genereuzer kunnen laten stromen.

PARSIFAL

Bayreuth. Festspielhaus. 5 augustus 2008

Regie : **Stefan Herheim**

Decors : **Heike Scheele**

Kostuums : **Gesine Völlm**

Licht : **Ulrich Niepel**

Video : **Momme Hinrichs** en **Torge Moler.**

Detlef Roth Amfortas

Diogenes Randes Titurel

Kwangchul Youn Gurnemanz

Christopher Ventris Parsifal

Thomas Jesatko Klingsor

Mihoko Fujimura Kundry

Koor van de Bayreuther Festpiele o.l.v.

Eberhard Friedrich

Orkest van de Bayreuther Festpiele o.l.v.

Daniele Gatti.