

## Parsifal in Amsterdam 2012

door Lex Boeken

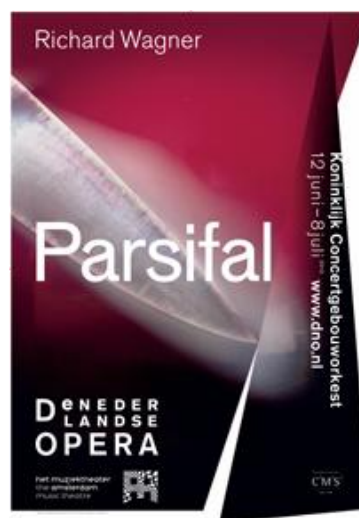
Ik zag deze voorstelling op 8 (generale) en 28 juni en hoorde via radio 4 delen eruit op de 25<sup>e</sup>. Het geheel maakte een in beslag nemende indruk en was in de eerste akte relatief vermoeiend. Het eerste komt door het feit dat alle makers, de regisseur voorop, de lettergreep 'Weih' sterk benadrukken t.o.v. de andere delen van 'Bühnenweihfestspiel' en het laatste is het gevolg van het langdurig kijken naar een vaak donker toneel met spaarzame uitlichtingen. Al snel wordt duidelijk waarom Audi als muzikale leider Fischer heeft gevraagd en Kapoor als scenograaf. Drie dingen vallen op in de enscenering. Ten eerste dat de mise-en-scène expres onrealistisch is en dat het werk in een soort prehistorie gesitueerd wordt, toen er nog geen verschillen waren tussen de voorstadia van verschillende religies of culturen. In de tweede plaats dat Parsifal en Kundry hier een intieme, platonische liefdesrelatie hebben die niet eindigt met 'Amfortas die Wunde', maar alleen daar even onderbroken wordt. Tot slot dat Gurnemanz in dit werk dezelfde positie krijgt als de onzichtbare verteller in een roman.

Bijna elke roman heeft een onzichtbare verteller, alwetend of half wetend. Gurnemanz is de verteller van dit werk wat meteen verklaart waarom hij geen eigen motief heeft en bovendien waarom hij zoveel weet zonder dat je je als toeschouwer afvraagt hoe hij aan al die informatie komt en misschien nog belangrijker aan welke kant hij staat. Dit verklaart meteen waarom regisseur en dirigent voor een bariton met voldoende diepte kozen en niet voor een traditionele bas. Er is in de geschiedenis van de opera immers een traditie die het meest menselijke of gedistantieerde koppelt aan de baritonstem. Denk bijvoorbeeld aan Don Giovanni, Papageno, Wolfram, Kurwenal, Posa, Falstaff, Wozzeck. Bassen horen veeleer bij autoriteiten van beroep, boeven, brallers en ze hebben meer dan andere stemmen de neiging tot (soms wijs) oordelen, brommen, grommen of kniezen. Ik zal naar dit laatste verwijzen met 'Gurnemanz-key'.

Eerst de belangrijkste medewerkers.

Parsifal	Christopher Ventris	muzikale leiding	Ivan Fischer met KCO
Kundry	Petra Lang	regie	Pierre Audi
Gurnemanz	Falk Struckmann	decors	Anish Kapoor
Amfortas	Alejandro Marco-Buhrmeister	kostuums licht	Christof Hetzer Jean Kalman
Klingsor, Titurel	Mikhail Petrenko	beweging	Gail Skrela
koorleider	Martin Wright	dramaturgie	Klaus Bertisch

Laten we dit keer beginnen met het Koninklijk Concertgebouworkest. Fischer dirigeerde het zeer ingehouden en benaderde de muziek met ontzagwekkende eerbied, wat leidde tot vele kamermuzikale passages en tot gedempt koper op plekken waar je bij vele andere dirigenten vaak uitbarstingen hoort. Mystiek, steriel, koel, sektarisch, veganistisch waren woorden die in mij opkwamen. Echter moet ik er aan toevoegen dat het vanaf de tweede akte veel beter ging en ook dat het geheel op de 25<sup>e</sup> veel mooier en overtuigender klonk dan op de 8<sup>e</sup>. Al snel verschijnt een geprojecteerd rood voorwerp op het gesloten voordoek. Aanvankelijk zag ik er een krom steekwapen in, later een sterk gekantelde schaal en nadat ik op de 8<sup>e</sup> de onthulling van de graal had gezien (zie verder) veeleer in een gootje stromend bloed. In feite komt het op hetzelfde neer: het kan speer en graal zijn en het bloed is veroorzaakt door de speer die het ook kan stelpen, maar omdat er geen speer meer is moet het worden opgevangen in de graal - de polariteit van dit werk in een enkel symbool en het beginstadium van het verhaal in een notendop.



## Eerste akte

Snel hierna en ruim voor het einde van het voorspel gaat het doek op en toont twee hoge rotsen en een lage in bloedrood spaarzaam licht dat vooral van opzij komt. Alle personages behalve Parsifal en sterker bleek dan ik eerst meende. Als je goed kijkt zie je al de Gurnemanz-key, want hij beweegt anders en kijkt als enige naar de andere bewegingspatronen. De regie ziet het stadium waarin de graalgemeenschap verkeert als uitzichtloos van bloederigheid en laat dit de toeschouwer aan den lijve ondervinden d.m.v. een vlekkerig rode belichting. Dit leidt ik af uit de later plotseling komende witte belichting alleen boven op de linker lage rots – de rest blijft rood – als Parsifal verschijnt. De theatermakers combineren verschillende (voorstadia van) religies, vooral Christendom, Boeddhisme en Hindoeïsme, maar op een heel gestileerde manier en geplaatst in een tijd van duizenden jaren geleden, noem het de prehistorie. Realistisch of historisch gezien kan dit misschien niet maar Audi trekt zich hier niets van aan en zal spoedig snel en schijnbaar schaamteloos wisselen tussen allerlei niet-realistische stijlen zoals het naïeve theater (daar zagen we een komische variant van bij Deidamia), stilering en de groteske stijl. Prehistorie. Spoedig blijkt de complete voorstelling iets te hebben met bijzondere bewustzijnstoestanden en irrationalisme: halfslaap, trollen, roesmatige illusies - het is allemaal niet ver weg, maar niettemin volgt Audi een vast omschreven pad in een opvoering die in visueel opzicht steeds naakter wordt maar intussen een kern, zijn kern, steeds omvattender toont. Het is geen kern van antwoorden maar van vragen. Audi en medewerkers gooien de bal naar de toeschouwer, maar niet nadat zij een aantal niet mis te verstane aanwijzingen hebben gegeven. Gurnemanz is in deze opvatting dus meer dan zomaar een verteller en evenmin in de eerste plaats een krasse grijsaard. Zijn vertellingen vormen meer dan in andere uitvoeringen het cement van deze akte. Gedurende de eerste drie kwartier zijn ze zelfs het enige dat reuring geeft in een productie die schijnt te gaan verdrinken in saaiheid als gevolg van eerbied en wat rossig gedoe. Echter toen ik op de 28<sup>e</sup> voorbereid was op de situatie begreep ik dit beter. Het begrip religie krijgt een universele betekenis en de vele mystieke en/of metafysische begrippen van Wagner krijgen een reële, maar geen realistische vorm. Zelden heb ik zo'n intrinsieke Parsifal gezien. Kundry wordt aan het begin steeds gepest resp. weerhouden door de ridders en knapen. Dit beeldt goed het wantrouwen uit dat zij begrijpelijkerwijs hebben tegenover deze dubbelspionne. Amfortas heeft een hartwond met een diagonale doek erom en alleen een broekje aan. Hij lijdt en loopt schokkerig vanaf het begin, een gebeuren net aan de goede kant van de grens tussen indrukwekkendheid en overdrijving. Deze grens zoekt de regie ook in andere situaties op. De zwaan valt recht uit de hemel op dat moment van die plotselinge witte belichting. Gurnemanz breekt de boog, niet Parsifal. Doet hij dat omdat hij zou wensen dat Parsifal het deed, dat



*1<sup>e</sup> akte Parsifal - 'de zwaan'*

zijn woorden uitwerking hebben? Parsifal heeft nu geen voorstadium van inzicht en zijn kantelend bewustzijn straks bij 'Amfortas, die Wunde' is dus absoluut en overtuigender, tenminste in de opvatting van de regie. Dit is weer een voorbeeld van de Gurnemanz-key.

Ook dat de 'Verwandlung' hier letterlijk plaats heeft bij een dichtschuivend doek zie ik als hieraan gerelateerd. In de derde akte zullen wij de gespiegelde situatie mee

maken. En kort voor het einde van de eerste akte keert de oorspronkelijke speelruimte terug. Gurnemanz plaatst zich met zachte drang tussen werk en toeschouwer, een intrigerende regiekeuze. De speelruimte van de graalscène oogt als de achterkant van die van de openingsscène, nu met houten stellages hoog tegen de middelste berg en in helderwit licht. Het oogt prettig simpel, zeer gewijd en Indiaas, niet specifiek hindoeïstisch of boeddhistisch. De graalridders komen vanaf de stellages

waardoor dat rare, nette rijtjeslopen op knappe wijze wordt vermeden. Amfortas oogt als een pré-Christus en zijn verschijning en beklimming van de centrale plek veroorzaakt haast fysieke pijn. De onthulling van de graal is een witte door Amfortas plechtig uitgerolde doek waar langzaam een bloedspoor in komt. Parsifal gaat als een nieuwsgierig kind hoog op de middelstellige liggen bij de onthulling van de graal.

Opnieuw valt me op dat de graalridders Gurnemanz niet lijken te zien. Na afloop zoekt Gurnemanz Parsifal op de stellige. Hij twijfelt aan het einde aan Parsifal als geschikte persoon, wat ook mooi hoorbaar is. Maar na de fraaie solo van boven verandert hij weer van mening, mooi uitgebeeld en duidelijk bijdragend aan de Gurnemanz-key.

Struckmann, een dramatisch-lyrische bariton met een nogal donker timbre, zingt Gurnemanz vocaal en interpretatief heel sterk, zowel in zachte passages als ook in bijvoorbeeld 'O, wunden-wundervoller heiliger Speer'. Hij maakt de rol van de (onzichtbare) verteller mooi waar, maar toch mis ik iets van de vertrouwde basisklank. Misschien een kwestie van wennen?

Marco-Buhrmeister is een sterke Amfortas die de intens lijdende pré-Christus-figuur pijnlijk uitbeeldt zonder belachelijk te worden, een grote prestatie. In sommige delen zou ik een niet luider maar wel krachtiger opstandigheid willen horen maar dat is mogelijk de regiekeuze.



*Petra Lang zong Kundry*

### **Tweede akte**

Fischer lijkt hier herboren maar zeker in de scène met de bloemenmeisjes houdt hij de klank dichtbij die van de eerste akte en dat heeft een eigen charme. Hij heeft nu alles onder controle, ook de strijkers, die in de eerste akte niet altijd als het KCO klonken zoals we dat onder Jansons gewend zijn. Doek op: dwars het toneel over rennen terwijl even later in wat lage grondmist een tiental krijgers een eenvoudige maar veelzeggende torsiechoreografie langs de grond opvoeren. Overwonnen zijn ze, zo blijkt als Parsifal terug rent rent terwijl ze, net maar, voor dood liggen: de gebeurtenis wordt hier achteraf door de actie verklaard - geen realisme, wel schitterend en een beetje Japans. Dat zie je ook terug in hun kleding en in die van de nu opkomende Klingsor, die iets van een klassieke bijna samurai-achtige strijder heeft met de bewuste speer (lang rond deel en korter plat lemme als ik het zo mag zeggen als gebrekkig wapenkenner, alweer een prehistorisch voorwerp) schuin op zijn rug, recht onder de bol staande. Wellicht kan je als kledingontwerper nooit je stempel drukken op dit werk. Hetzer probeert het met een soort soepele variant van de maliënkolder. Petrenko mist de hier vaak gehoorde harde en scherpe Duitse klanken, maar zingt verder prachtig. Ik kreeg de indruk dat Audi hem de nadruk laat leggen op de goedwillende mens die door het kwade geperverteerd is en die interpretatie maakt de zanger mooi waar. Hoor met welk dedain hij 'Amfortas' (programma p.77) uitspreekt. Hij is een zanger met enorm bereik, lijkt twee stemmen te hebben. Bij 'Herauf!' gaat de rechtsachter liggende Kundry staan en nadert Klingsor. Zij maakt contact met Klingsor langzaam achteruit lopend totdat hun beider ruggen tegen elkaar aan klikken terwijl hun handen in elkaar slaan. Het ziet eruit als een elektrisch contact, een stroomverbond en het zal zich nog twee keer herhalen. 'We kunnen (nog) niet buiten elkaar' lees ik erin. Meesterlijk gedaan. Kundry is niet verleidelijk anno 2012 of 1882 maar veeleer een x aantal eeuwen terug en dat past wondermooi bij de rest van de voorstelling. Het lijkt erop dat Lang van Audi (en Fischer?) de aanwijzing heeft gekregen de Kundry in zichzelf te zoeken en beetje bij beetje op te bouwen en deze uitgesproken theatrale opvatting werkt uitstekend. Hier valt alles samen op een natuurlijke manier en ondersteund door een prachtig en zeer gevarieerd stemgeluid met een fabuleuze ademsteun en beheersing van de meer dan twee octaven omvattende partij waar zij ook nog eens diverse



*Klingsor met Kundry*

kleurschakeringen in aanbrengt. Prachtig is de klankkleur die ze aanbrengt in 'beim Küssen bang' (p.88), haar gillen gaan door merg en been en zijn toch niet over-the-top. Ongeveer bij 'Ha! Wie stolz ...'(p.78) wordt Parsifal weer voor mij zichtbaar en Kundry maakt vrijwel meteen oogcontact met hem, wat Audi, heel sterk als reden aanvoert voor 'Wie? Schon am Werk?'(p.79). De bloemenmeisjes dragen aanvankelijk een soort gestileerde blauwgrijze rouwkleding.

Zij worden hier duidelijk voorgesteld als de weduwen van de wachters. Kort voor 'Komm holder Knabe' blijken ze hieronder verleidelijker kledij te hebben, maar weer à la oertijd. Steeds weer is er opnieuw contact tussen Parsifal en de meisjes, soms op de grond liggend. Pal voor Kundry's tweede optreden vanaf linksachter ingezet met 'Parsifal! Weile!' staat deze voor de bol omringd door een schuin oplopende ring van meisjes. Staat hij op het punt om toe te geven? De bloemenmeisjes verdwijnen na een gebaar (weg!) van Parsifal. De bol spiegelt gedeeltelijk, draait af en toe en wordt bovendien dichtbij van boven belicht en/of gefilmd. Zo ontstaan concave reflecties met overgangen tussen spiegelbeelden rechtop en op zijn kop, beide licht vervormd en als overgangen, vervloeiingen die aan Rohrschach-testen (die psycholoog van de inktvlekken) of foto's van amoeben of medische plasma-opnames doen denken en omgekeerd, een zowel schitterend als desoriënterend effect. Ik vermoed echter dat wat je ziet sterk afhankelijk is van je plek in de zaal. Nooit eerder hoorde ik de soli in het gezang van de bloemenmeisjes (we zien er ca. 25 waaronder de voorgeschreven zes zingende) zo duidelijk en zonder enige rommeligheid, zelfs niet in een concertante uitvoering. Ik denk dat dit komt door de combinatie van grote kwaliteit bij de solisten, het feit dat ze nauwelijks bewegen op het moment dat ze zingen - terwijl er toch beweging is - en de weerkaatsingen van de bol waar ze pal voor liggen of zitten. Van linksachter zingt Kundry: 'Parsifal'. De grandioze lange scène tussen Parsifal en



*De spiegel - 2<sup>e</sup> akte Parsifal*

Kundry, voor mij één der absolute hoogtepunten uit Wagners werk wordt hier meesterlijk en onvergetelijk gebracht. In theatraal opzicht komt dit doordat Audi de complete scène ensceneert als een intieme, platonische liefdesscène tussen beide, die slechts onderbroken wordt door de kus, niet afgesloten (zij gaat zelfs in de derde akte nog door). Audi behandelt hen ergens tussen herkenbare mensen en archetypen in. De mise-en-scène tussen hen is opnieuw een der sterkste die hij maakte. Het komt er ongeveer op neer dat de regie een zestal

momenten van symbiose heeft gekozen naast ongeveer even vele momenten van verwijdering en deze als in een golvende cadens aan elkaar hecht. Voeg daar de eerder genoemde concave reflecties bij en je ziet het als het ware in je geestesoog als een film afdraaien als je de muziek erbij hoort. Audi laat hen vele teksten, vooral na 'Amfortas, die Wunde' letterlijk uitbeelden zonder dat het realisme wordt. Voorbeeld: bij 'Ha! Dieser Kuss!...' (p.91) probeert Parsifal de alomziendheid van 'Amfortas, die Wunde' te herbeleven door nu Kundry zelf te kussen, een onvergetelijk moment. Als Klingsor met de geroofde speer naar Parsifal zwaait, 'grijpt' deze het cruciale wapen. Dit wordt gedaan met een fraaie theatertruc die ik nog niet eerder zag. Klingsors zwaait met een primitief gevormd lansachtig wapen waar de speer in het verlengde aan vast zit (omdat we al eerder onvolmaakte voorwerpen hebben gezien valt dat totaal niet uit de toon). Door de zwaai raken beide los van elkaar terwijl Parsifal fraai getimed een werpbeweging uitvoert waardoor het lijkt of hij de speer uit Klingsors hand slaat. Vervolgens raapt hij de speer van de neer gevallen tegenstander op en tenslotte de lans. Het is een prachtige typisch theatrale - lees: onfilmische -, maar ook dynamische oplossing. En weer is het volstrekt niet realistisch. 'Du weisst wo du mich wiederfinden kannst' klinkt hier niet dreigend of informatief, maar teder en dichtbij, bijna tegenover Kundry uitgesproken en dat past uitstekend bij de

voorafgaande intieme wisselzang. Ik merk dat ik de enorme kwaliteiten van Ventris vanzelfsprekend ben gaan vinden. Echter niet alleen weet hij de reinheid en kracht van zijn personage op onnavolgbare wijze met elkaar te verbinden, zijn vertolking zit ook vol met prachtige details, waarvan ik er al een noemde, en is duidelijk gericht op deze regie.

### Derde akte

Het orkest speelt het prachtige etherische begin heel mooi met een soort schroom als ondergrond, maar even later mis ik weer hetzelfde substantiële van Fischers zeer gewijde zienswijze van de eerste akte. Pas na de 'goede vrijdag muziek' zal heel geleidelijk een gelimiteerde triomf erin komen. Zelfs de karakteristieke maar onverwachte overgang van mineur naar majeur tussen 'dass heute noch als König er mich' en 'grüsse' (p. 103) klinkt nog niet ten volle bevrijdend. Blijkbaar is Fischers opvatting dat de verlossing beetje bij beetje bevochten moet worden. Ik moest er erg aan wennen, maar het orkest blijft nu op het bekende hoge niveau. De speelruimte lijkt opvallend veel op die van de vorige akte, iets wat je vrijwel nooit ziet. Weer zien we een kale ruimte, nu met alleen een groot zwart achterschermd met een lage cirkelvormige uitsparing erin, terwijl voor het scherm in de vloer enkele rudimentaire markeringspunten zijn aangebracht. Later tijdens de graalscène wordt het scherm dat eerst wat schuin staat recht gedraaid en verschijnt eerst een soort verdoffing en tenslotte de bol uit de vorige akte (of een zusje daarvan?) half boven de uitsparing. Is dit alleen esthetisch ingegeven of wil de regie hiermee iets zeggen? Ik vermoed iets intuïtiefs. Achteraf gezien detoneert de speelruimte van de eerste akte met de rest. Hinderlijk was het niet. Kundry, tot een soort metafysisch inzicht gekomen, ligt centraal op de grond, terwijl de ouder geworden Gurnemanz op de achtergrond zorgvuldig en langzamer dan vroeger zijn dagelijks werk doet. Heel mooi is dat zij zegt 'dienen, dienen' (p.97) n.a.v. de blik op de heel langzaam naderbij komende Parsifal die wij ook zien maar Gurnemanz pas later. Deze verschijnt rechtsachter met de bewuste speer en een klein zwart kruis voor zijn gezicht dat hij linksvoor aflegt, nadat hij rechtsvoor een duidelijke blik van verstandhouding met Kundry heeft, die spoedig leidt tot

een voortzetting van de intimiteit uit de tweede acte. Uit deze beschrijving blijkt al hoe gewijd en gedragen de regie de scène opvat. Dat kleine kruis blijkt een soort bril te zijn, een 'Irrebrille' constateer ik als ik in de aansluitende graalscène alle ridders hiermee zie lopen. De regie lijkt aan te geven dat bijna iedereen verward is door het almaar uitblijvende herstel van de twee-eenheid van graal en speer, maar Parsifal is in staat deze gezichtsbeperking zonder meer af te leggen, de anderen niet. Pas als



deze de speer omzichtig neer legt, schijnt de werkelijkheid tot Gurnemanz door te dringen, maar later begreep ik dat de vertolker alleen maar speelt dat hij half buiten de handeling staat, zoals al het hele werk lang. Parsifal en Kundry blijven antagonisten door intimiteit en tederheid met elkaar verbonden. Een mooi detail is dat Kundry links plat op de grond liggend Parsifals voeten zalft en ze droog met haar haren. Juist omdat Gurnemanz de rol van verteller aanhoudt, wordt haar aandeel groter, geniaal gezien door de dramaturgie en erg mooi uitgewerkt door de regisseur met de spelers.

De 'Karfreitagszauber' wordt zeer abstract en met heel weinig actie verbeeld, terecht als een intimiteit tussen drie personen en de natuur, die extreem subtiel met alleen een lichtverandering wordt aangegeven. En natuurlijk in de muziek met o.a. een hobosolo van on aardse schoonheid. De beek wordt rechts gemimed maar de heilige bron bevindt zich links: verschil moet er zijn en het is tekenend dat juist Kundry dit aangeeft m.b.v. haar handen.



De mise-en-scène in deze hele akte is doordacht en ontroerend, maar eenvoudiger dan in de tweede. Parsfal, Kundry en Gurnemanz zakken in de grond voor het scherm voordat de 'Verwandlung' begint, nu zonder schuifgordijn. We horen geen zware klokken maar de Indonesische instrumenten die ervoor in de plaats zijn gekomen, maken merkwaardig genoeg wel indruk. Na de 'Verwandlung' zien we in een donkergrijze belichting Amfortas, nu met jasje over zijn verband, met aan

weerszijden een nogal kleine groep ridders. Het ziet er bijna uit als een repetitie, maar dan wel een uitvaartachtige. De genoemde bol zakt wat en op het laatste moment verschijnt het drietal dat we langzamerhand zijn gaan zien als een eenheid. De beweging waarmee Parsifal de wond van Amfortas geneest gaat zo vloeiend over in de doodsteek dat duidelijk wordt dat de eerste de laatste slechts helpt te sterven. Daarop sterven in 'slow motion' alle ridders tegelijk met Kundry, eindelijk opgenomen tussen hen. Dit kost zoveel tijd dat Parsifal intussen links om het scherm heen is geschreden en door de opening ervan een veelbetekenende langdurige blik op de massa op de grond werpt, terwijl Gurnemanz half afgewend als enig andere rechtop staat. Het is een beeld dat je lang bij blijft.

Parsifal verdwijnt naar rechts. 'Zum neuen Taten?' Wat moet hij met een groep doden? Is het werk niet gedaan? Of heeft hij er genoeg van, kan hij het niet langer aanzien, was het meer een plicht? Of denkt hij hier al aan een huwelijk of zelfs aan Lohengrin? Overtuigend was het zeker, vooral als je het einde uitmondend in 'Erlösung dem Erlöser' er onder hoort.

### Epiloog

Ik was heel blij dat ik de voorstelling twee keer gezien heb en nog een keer extra gehoord, want anders had ik een aantal dingen nooit zo kunnen opnemen als gebeurd is. In december a.s. komt het geheel op tv en het moet gek lopen wanneer er dan geen dvd van komt.

In welke fase van zijn kunstenaarschap is Audi nu, vraag ik me af? Heeft hij elke vorm van realisme afgezworen of alleen bij Parsifal? Hij is erin geslaagd het werk dat Wagner een paar maanden voor zijn dood in première zag gaan in waarachtige zin de status te geven van iets waarna van deze componist en Gesamtkünstler niets anders meer kon komen. Dit keer schenen uitdrukkingen als 'Weisst du was du sahest' en 'zum Raum wird hier die Zeit' een betekenis te krijgen die het hele werk betroffen. Vooral Kapoor en ook Kalman hebben Audi onnavolgbaar geholpen. De beste Parsifal ooit? Nee, dat niet, maar wel een die je intens bezig houdt, juist omdat hij heel persoonlijk is en eerst grondig afgestoft. De voorstelling stelt ons vele vragen. Laat ik er nog een bij doen. Leidt extreme kaalheid en onthouding tot steriliteit of heeft Audi eindelijk het onzichtbare theater uitgevonden? 🎵



*Pierre Audi*