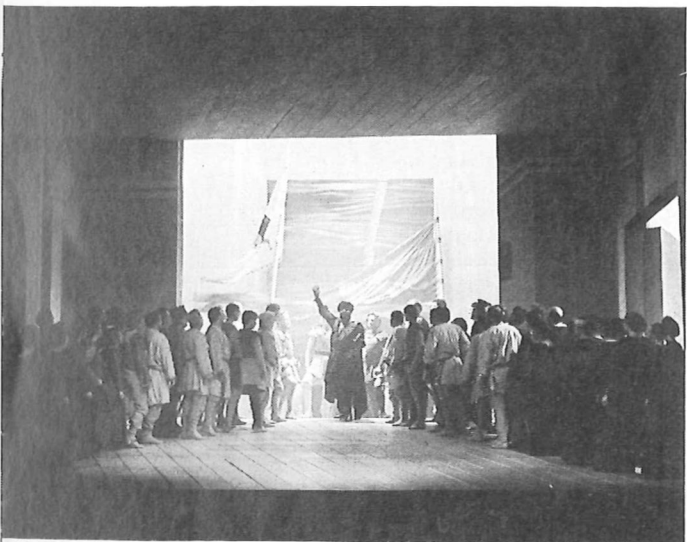
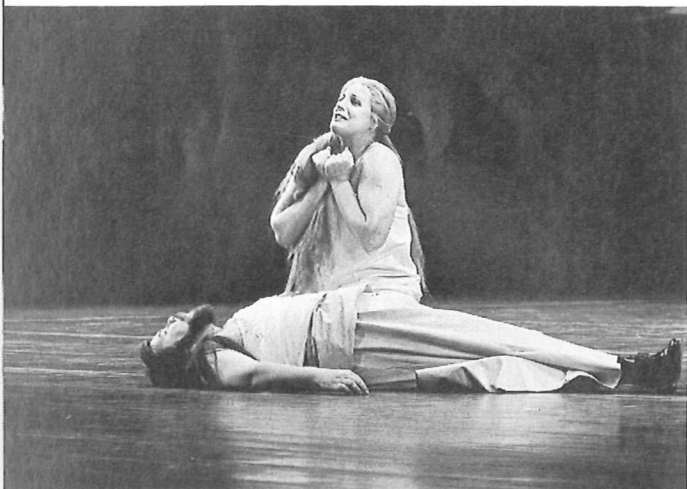


iets kan kapot maken. Deze duivelse nar kan men weer plaatsen in de hele theatertraditie van Shakespeare, maar men moet bij het personage vooral veel bijdenken, vooreerst men begrijpt waarom Stein deze keuze heeft gemaakt. Ondertussen is er veel menselijke spanning verloren gegaan. Duidelijk een overdaad aan cultuur, kan men zeggen. (1)

Tristan und Isolde

Bij Peter Stein kwam het er op aan te tonen dat het werk van Verdi intellectueel kan verantwoord worden. Bij Wagner is dat niet nodig, want alles wat hij op de notenbalk neerschreef, kon hij moeiteloos door een theorie verantwoord worden. Maar dat belette niet dat Wagner aan het operatoneel een paar teksten heeft bezorgd, die als problematische, onhandelbare objecten van het ene theater naar het andere verhuizen. Wagner zelf meende dat hij theatraal beslagen was, en schreef in zijn libretto's dan ook heel uitvoerige regieaanwijzingen. Zijn muziek paste, zo meende hij, bij heel gedetailleerde, realistische scènebeelden. Rotsen, kastelen, de plecht van een schip, een boom en maanlicht, hij vond het allemaal nodig om zijn mythische verhalen te kunnen vertellen. Maar de theatertraditie is erg onvriendelijk geweest voor deze opvatting. Wagner "trouw" blijven, is

Boven: Deborah Polaski en George Gray in „Tristan und Isolde” – Foto Bert Nienhuis
Onder: „Otello” – Foto Clive Barda



vaak Wagner belachelijk maken.

Eén van de weerbarstigste teksten is ongetwijfeld *Tristan und Isolde*. De actie van het stuk is minimaal, maar alles wordt breedvoerig en lang verteld in een partituur, die zich niets aantrekt van de actiermoelijkheden van de zangers.

Wie de actie enigszins realistisch wil doen samenvallen met het muzikale verloop, is in de meeste gevallen tot catastrofale resultaten gekomen.

In Amsterdam heeft Jürgen Gosch zich weinig of niets aangetrokken van wat de Wagner-traditie heet. Trouwens, van traditie was er voor Gosch geen sprake: hij had nog nooit voordien de opera op een scène gezien. Zo kon hij woorden en muziek met een merkwaardige onschuld benaderen. Dat de partituur theatraal te lang en soms redundant is, heeft Gosch niet als een hinderpaal ervaren. Integendeel, hij heeft dit aspect tot zijn voorname troef gemaakt. Dit is geen realistisch theater, heeft hij gemeend, en de magere anekdote wordt zo uitgesponnen verteld, dat alleen een vertraagde actie recht kan laten wervaren aan Wagners muziek. De traagheid van de muzikale stroom wordt dus volmondig als zodanig erkend, en bepaalt de acteercode.

Een duidelijk voorbeeld kan dit goed maken: in het eerste bedrijf zit Isolde (schitterend gezongen en geacteerd door Deborah Polaski) in een kajuit. Een gordijn scheidt haar van Tristan, die op de voorplecht zit. Van deze aanwijzingen bewaart Gosch alleen het essentiële element, namelijk het gordijn, want hij begrijpt uit het libretto dat Wagner een effect nastreefde van ver- en onthullen. Gosch scheidt Isolde van Tristan door middel van het rode gordijn van het theater. Als Tristans vriend Kurwenal (met geconcentreerde innerlijke kracht vertolkt door John Bröcheler) de komst van de held aankondigt, schuift hij dat doek open. Hij wandelt over de hele (immense) breedte van de scène van het Amsterdams Muziektheater, terwijl uit de orkestbak maat na maat de noten opwellen. Doorgaans is dit één van de ongemakkelijkste momenten uit het werk, omdat het niet duidelijk wordt waarom Wagner zoveel tijd neemt. Maar hier wordt het plots spannend, omdat Gosch een actie heeft bedacht, die wellicht nog méér noten nodig heeft om volledig effectvol te kunnen werken. Wagner en te weinig noten? Ongelooflijk, maar waar.

Zo komen we tot de kern van Gosch' benadering. Hij heeft Wagner op zijn woord geloofd, toen die zei dat alles door het orkest verteld werd. Daarom gaat Gosch nooit pleonastisch te werk en trekt hij zich telkens terug om de muziek vrijuit te laten spreken. Dat levert het meest verbluffende resultaat op tijdens de liefdes-scène van het eerste bedrijf: de twee gelieven, Tristan en Isolde, staat roerloos naast elkaar, verloren in hun betovering, maar, door hun plaats op

het toneel, vooraan midden, zijn ze niet alleen aanwezig als personage maar ook als zanger. Gosch heeft hen naar die plek op het toneel gemanuevreerd waar ze het makkelijkst boven de orkestmassa kunnen uitstijgen. De zangers moeten zich zo iets minder op hun volume dan op hun zangkunst concentreren. Ze treden dus even buiten hun personage, maar de roerloosheid van het gespannen, zingende lichaam wordt welsprekend dankzij de orkestrale muziek, die woelt en kolkt van emotie. Het is deze tegenspraak die een meerwaarde aan emotionele spanning oplevert.

Al even verrassend is de oplossing die Gosch gevonden heeft voor Tristans sterfscène. Het is dertig minuten zieltogend sterven.

Hij plaatst vooraan op de scène een schuine witte plank, die haaks staat op de nadrukkelijke kubsstructuur van de zwarte, immens lege ruimte. Als Tristan (een George Gray, die met zijn lange haren er uitziet als een evenbeeld van de eerste Tristan-vertolker) op zijn bed ligt, staat in werkelijkheid de zanger half recht. Het beeld doet denken aan een karakteristieke Hitchcockinstelling, waarbij we op het personage neerkijken. Het laat ons toe alle details te zien, zodat hier de twee samengestremelde handen van Tristan en Kurwenal tegen het harde wit van de plank, een ongewone kracht krijgen. De sterfscène krijgt hierdoor iets vanzelfsprekends, en de kijker-luisteraar ondervindt geen enkel ogenblik een ongemakkelijk gevoel.

Zo zijn alle unieke momenten van deze opvoering, het gevolg van een constante vertaling van het eerste gegeven, de tekst van Wagner. Maar Gosch vertaalt niet in het wilde weg. Hij houdt zich aan een paar dwingend principes, met een eenvoudig en radicaal karakter. Bij hem heeft men het gevoel dat hij door de oppervlakte snijdt, en op zoek gaat naar de kern, naar wat niet weggelaten mag worden. Omdat hij in deze opvoering deze kern treft, heeft deze *Tristan und Isolde* zo'n sterke emotionele kracht. Het gaat hier niet om cultuur, een mijmeren over de context, maar om het wezen zelf, puur, klaar en daarom sterk. Merkwaardig daarbij is dat Gosch dit effect bereikt met middelen die op geen enkel ogenblik hun theatrale oorsprong verloochenen. Daarom is dit geen theater van de illusie. Dat maakt hij duidelijk tijdens de laatste, onvergetelijke ogenblikken van deze vertoning. Men weet dat na de dood van Tristan, Isolde van liefdesverdriet sterft tijdens één van de aangrijpendste bladzijden uit de westerse muziektraditie. Het is ook een punt, waarop de muzikliefhebber graag volledig wegzinkt, weerloos opgenomen in de betovering van de klanken, luisterend naar de lokroep van de zoete dood – gevaarlijke muziek, om even Nietzsche te laten spreken. Gosch laat tijdens het sterven van Isolde geleidelijk de lichtjes in de zaal